

Université de Montréal

**Face au *Portrait d'homme* de Hans Memling :  
la valeur artistique et culturelle du paysage**

par  
Anahita Bamdadian

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et sciences  
Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de  
Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2019  
© Anahita Bamdadian, 2019

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

**Face au *Portrait d'homme* de Hans Memling :  
la valeur artistique et culturelle du paysage**

Présenté par : Anahita Bamdadian

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Johanne Lamoureux, président-rapporteur

Kristine Tanton, directeur de recherche

Denis Ribouillault, membre du jury

## Résumé

Le portrait individuel, qui est toujours marqué par l'autorité et l'identité du modèle, devient un genre accessible pour les riches bourgeois et occupe une place culturelle importante au XV<sup>e</sup> siècle. Les grands portraitistes, particulièrement dans le nord de l'Europe, maîtrisent ce genre de peinture. Alors que les peintres flamands et les artistes italiens utilisent principalement une échelle similaire pour le portrait, Hans Memling (1433-1494) développe un vocabulaire visuel distinct pour ce genre. Par l'utilisation de paysages verdoyants à l'arrière-plan de ses portraits individuels, peints majoritairement à partir de 1470, Memling déborde des cadres picturaux européens traditionnels plus anciens, enracinés au Moyen Âge.

Ce mémoire représente une analyse minutieuse de l'imagerie du paysage et de son rapport avec les contextes social, culturel et artistique dans les portraits de Memling; et il tente d'éclairer les conceptions de l'identité au XV<sup>e</sup> siècle. En considérant la structure de la production artistique à Bruges, cette étude examine le rôle de l'identité artistique ainsi que celle du modèle représenté, et la réciprocité de leurs caractéristiques avec la valeur conceptuelle du paysage. L'emploi de vastes paysages par Memling, à l'arrière-plan de ses portraits individuels, révèle une dualité de sens qui a contribué à la valeur unique et extraordinaire de ses œuvres. Cette représentation pourrait être signifiée non seulement par la pensée spirituelle de l'homme de la Renaissance, mais aussi par la définition sociale de la noblesse. En outre, elle pourrait faire référence à l'aspect expérimental et empirique de l'art de Memling.

## Mots-clés

Renaissance du Nord  
Bruges  
Hans Memling  
Portrait individuel  
L'imagerie du paysage

## **Abstract**

The individual portrait, which is always marked by the authority and identity of the model, became an accessible genre for the rich bourgeoisie and occupied an important cultural place in the fifteenth century. The great portrait painters, especially in northern Europe, excelled at this kind of painting. While Flemish painters and Italian artists mainly used a similar scale for portraiture, Hans Memling (1433 – 1494) developed a distinct visual vocabulary for this genre. By using rich, green landscapes in the background of his individual portraits, painted mostly after 1470, Memling expanded the boundaries of an older European pictorial tradition, which was rooted in the Middle Ages.

This thesis presents a careful analysis of landscape imagery and its relation to social, cultural and artistic contexts in Memling's portraits, and attempts to shed light on conceptions of identity in the fifteenth century. Considering the structure of artistic production in Bruges, this study examines the role of artistic identity as well as that of the model represented, and how this reciprocal relationship was represented within the conceptual value of the landscape. Memling's use of vast landscapes in the background of his individual portraits reveals a duality of meaning that contributed to the unique and extraordinary value of his work. The inclusion of landscapes in a portrait may not only signify the spiritual philosophy of Renaissance man, but may also enhance the social definition of nobility. Moreover, the use of landscape in the portraits refers to the experimental and empirical aspect of Memling's art.

## **Key words**

Northern Renaissance  
Hans Memling  
Landscape imagery  
Individual portrait  
Bruges

## Table des matières

Résumé .....	i
Abstract .....	ii
Table des matières .....	iii
Liste des figures .....	iv
Remerciements .....	vii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1. Pratique de la peinture chez Hans Memling</b> .....	16
1.1. <i>Portrait d'homme</i> au Musée des beaux-arts de Montréal .....	16
1.1.1 Analyse formelle de <i>Portrait d'homme</i> .....	16
1.1.2. Le problème d'attribution de <i>Portrait d'homme</i> .....	20
1.2. Production artistique et pratique de l'atelier de Hans Memling .....	22
1.3. L'emploi du paysage .....	33
1.4. Son influence en Italie .....	38
<b>Chapitre 2. La question d'identité</b> .....	42
2.1. Dans le contexte artistique .....	47
2.1.1. Démontrer la compétence de l'artiste .....	51
2.1.2. Individualisation .....	55
2.2. Dans le contexte culturel .....	59
2.2.1. Le paysage dans son rapport avec la notion de <i>vivre noblement</i> .....	60
<b>Conclusion</b> .....	69
<b>Bibliographie</b> .....	72
<b>Figures</b> .....	79

## Liste des figures

**Figure 1.** Piero della Francesca, *Portraits du Duc et de la Duchesse d'Urbino Federico da Montefeltro et Battista Sforza*, 1473-1475, huile sur bois, chaque portrait : 47 × 33 cm, le Galleria degli Uffizi, Florence.

**Figure 2.** Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une jeune femme*, vers 1445, peuplier, 49,5 × 32,9 cm, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin.

**Figure 3.** Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une femme et d'un homme devant une fenêtre*, vers 1440, tempera sur bois, 64,1 × 41,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

**Figure 4.** Dieric Bouts, *Portrait d'un homme*, 1462, huile avec tempera sur chêne, 31,6 × 20,5 cm, National Gallery, Londres.

**Figure 5.** Hans Memling, *Portrait d'homme*, vers 1480, huile sur bois, 33,4 × 22,8 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

**Figure 6.** Hans Memling, *Portrait d'homme avec une pièce de monnaie*, 1473-1474, huile sur panneau, 30,7 × 23,2 × 0,6 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Anvers.

**Figure 7.** Hans Memling, *Triptyque Donne*, vers 1478, huile sur panneau, 71 × 69 cm (panneau central) et 70,5 × 30,5 (chaque volet), National Gallery, Londres.

**Figure 8.** Hans Memling, Volet gauche d'un triptyque : *Portrait de Willem Moreel*, Volet droit d'un triptyque : *Portrait de Barbara van Vlaenderberch*, 1482, panneau de chêne, 39 × 29 × 0,9 et 39 × 29,7 × 0,7 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles.

**Figure 9.** Hans Memling, *Triptyque de la Passion (Greverade)*, 1491, 205 × 300 cm, Kunsthalle St. Annen, Lübeck.

**Figure 10.** Hans Memling, *Triptyque de Jan Crabbe*, 1467-1470, huile sur panneau, 83×116 cm, Museo Civico, Vicenza.

**Figure 11.** Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion*, 1443-1445, huile sur panneau, panneau central: 101 × 70 cm, chaque volet : 101 × 35 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

**Figure 12.** Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion*, 1440-1445, huile sur panneau, panneau central: 102 × 70,5 cm, chaque volet : 103 × 31 cm, Abegg-Stiftung, Berlin.

**Figure 13.** Hans Memling, *Triptyque du jugement dernier*, 1467-1471, huile sur panneau de chêne, 242 × 280,8 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk.

**Figure 14.** Rogier Van der Weyden, *Triptyque de Beaune*, 1445–1450, huile sur panneau, 220 cm × 548cm, L’Hôtel-Dieu, Beaune.

**Figure 15.** Hans Memling, *L’Adoration des mages*, vers 1470, huile sur bois, 95 × 271 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

**Figure 16.** Hans Memling, *Triptyque de Jan Floreins*, vers 1479, huile sur bois, panneau central : 46,3 × 57,4 cm, chaque volet : 48 × 25 cm, Musea Brugge, Bruges.

**Figure 17.** Hans Memling, *La châsse de sainte Ursule*, 1489, huile sur bois, 87 × 91 × 33 cm, Musea Brugge, Bruges.

**Figure 18.** Stefan Lochner, *Triptyque du jugement dernier* (panneau central), 1435, 124,2 × 172 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

**Figure 19.** Hans Memling, *Scène de la Passion du Christ*, 1470, huile sur panneau, 92,2×56,7 cm, Galleria Sabauda, Turin.

**Figure 20.** Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, vers 1452, huile sur chêne 0,40 × 0,60 m, Musée du Louvre, Paris.

**Figure 21.** Hans Memling, *Portrait de l'homme au bonnet rouge*, 1465-1470, huile sur toile, 41,8 × 30,6 cm, Städelsches Kunstinstitut und Städtelsche galerie, Frankfurt.

**Figure 22.** Hans Memling, *Portrait d'un jeune homme*, 1472-1475, huile sur bois, 40 × 29 cm, Robert Lehman Collection, New York.

**Figure 23.** Hans Memling, *Portrait d'homme*, 1470, huile sur bois, 33,3 × 23,2 cm, Frick Collection, New York.

**Figure 24.** Hans Memling, *Portrait d'un couple âgé*, 1470-1472, huile sur panneau de chêne, 35 × 29 cm, Homme : Gemäldegalerie, Berlin, Femme : Musée du Louvre, Paris.

**Figure 25.** Hans Memling, *Portrait d'un homme inconnu avec une lettre*, vers 1485-1489, huile sur panneau, 25 × 35 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

**Figure 26.** Hans Memling, *Portrait de l'homme au col de fourrure tacheté*, vers 1475, huile sur panneau, 38 × 27 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

**Figure 27.** Hans Memling, *Portrait d'homme devant un paysage*, peu après 1472, panneau, 35,3 × 25,7 × 0,8 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles.

**Figure 28.** Hans Memling, *Portrait de jeune homme*, vers 1475, huile sur panneau, 26,7 × 19,8 cm, Galerie Koetser, Zurich.

**Figure 29.** Hans Memling, *Portrait de jeune homme devant un paysage*, panneau, 26 × 20 cm, Galleria Dell'accademia Di Venezia, Venise.

**Figure 30.** Hans Memling, *La scène de la vie de la Vierge et du Christ*, 1480, huile sur panneau, 81×189, Alte Pinakothek, Munich.

**Figure 31.** Hans Memling, *Portrait de Tommaso di Folco Portinari et Maria Portinari*, 1470, huile sur bois, 44,1 × 33,7 cm et 44,1 × 34 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

**Figure 32.** Pietro Perugino, *Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean, Saint Jérôme et Sainte Marie-Madeleine*, 1482-1485, huile sur panneau transféré sur toile, encadré : 134 × 165,1 × 7,3 cm, National Gallery of Art, Washington.

**Figure 33.** D'après Hans Memling, *Un homme au bonnet noir avec une lettre*, 1480-1490, huile sur panneau de peuplier, 37 × 28 cm, Petworth House and Park, West Sussex.

**Figure 34.** Botticelli, *Portrait d'un jeune homme avec une médaille*, 1474-1475, tempera sur bois, 51,5 × 44 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

**Figure 35.** Dieric Bouts, *Triptyque de la vie de la Vierge*, vers 1445, huile sur bois, 81 × 202,6 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

**Figure 36.** Rogier Van der Weyden, *L'Annonciation*, 1435-1440, huile sur bois, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

**Figure 37.** L'atelier de Dieric Bouts, *La Déploration du Christ (Lamentation)*, vers 1455-1460, 69 × 49 cm, Musée du Louvre, Paris.

**Figure 38.** Hans Memling, *Le mariage mystique de Sainte-Catherine*, 1479, huile sur bois, panneau central : 173,7 × 173,8 cm, Volets latéraux (chaque) : 176,2 × 79 cm, Musea Brugge, Bruges.

**Figure 39.** Hugo Van der Goes, *Portrait de Maria Portinari*, détail de *L'adoration des mages avec les anges et saint Thomas, saint Antoine, sainte Marguerite, Marie-Madeleine et la famille Portinari* (recto); *L'Annonciation* (verso), 1477-1478, huile sur bois, 274 × 652 cm, le Galleria degli Uffizi, Florence.

## Remerciements

Je tiens à témoigner avant tout, toute ma gratitude à ma directrice de recherche, Madame Kristine Tanton, pour son soutien, ses remarques précieuses et sa disponibilité. Il convient également de remercier le personnel du Musée des beaux-arts de Montréal pour m'avoir accueillie et donné accès aux documents d'archives du *Portrait d'homme* de Hans Memling. Un grand merci à madame Ginette Jubinville, chargée de cours à l'Université de Montréal, pour la relecture.

Un remerciement particulier à Arash qui m'a accompagné durant ce long parcours, pour avoir supporté de m'en entendre parler continuellement, ainsi que pour ses mots rassurants. Ce mémoire est également dédié à mes parents; je ne saurai jamais assez vous remercier de m'avoir toujours soutenue dans ma vie et particulièrement lors de mes études.

## Introduction

### Présentation du sujet et de la problématique

L'objectif central de ce mémoire est d'examiner l'imagerie du paysage dans les portraits individuels de Hans Memling, dans son rapport avec les qualités culturelles de Bruges et le milieu artistique du XV<sup>e</sup> siècle. Notre question principale porte sur l'intégration du paysage, spécifiquement dans le genre du portrait individuel, qui a été conçu traditionnellement comme art non religieux<sup>1</sup> : quels aspects de la pensée de l'homme de la Renaissance sont exprimés à travers le paysage?

Cette étude essaie d'éclairer, conséquemment, le rôle de l'artiste, du commanditaire et du spectateur du portrait, dans la formation du paysage et de sa structure. Notre recherche tente de décortiquer la nature des rapports posés entre l'individu et le paysage, à travers laquelle l'artiste tente d'exprimer les forces sociales.

L'importance de Memling, en tant qu'un des primitifs flamands, son influence dans le genre du portrait, ainsi que la diversité de ses portraits sur fond de paysage, nous aident à explorer le rôle du paysage dans le portrait individuel. La majorité des recherches autour de l'art de Memling aborde la comparaison stylistique entre ses tableaux et ceux des peintres renommés de son temps, afin d'approuver ou rejeter l'originalité de sa manière picturale. Les recherches qui ont analysé indépendamment l'expressivité visuelle de sa peinture sont peu nombreuses; cependant notre étude se concentre sur un élément visuel important dans sa peinture : le paysage et sa fonction. Évidemment, la question de la fonction du paysage dans les portraits de Memling se pose seulement à travers une constellation de questions dans divers contextes de l'époque de création de ses œuvres. À cet effet, l'essentiel est d'appliquer une interprétation plutôt socioculturelle.

---

<sup>1</sup> Dans ce type de portrait, malgré le portrait de donateur, la figure représente une individualité et n'est pas représentée en rapport avec les personnages sacrés.

Après la mise en contexte, nous nous penchons sur la vocation du paysage, en arrière-plan du portrait, afin de situer le statut de Memling dans le milieu artistique de Bruges. Il faut ajouter qu'à cette période, l'importance de la nature était à un tel point que sa représentation dans la peinture devenait comme une sorte de compétition entre les artistes, pour démontrer leur habileté professionnelle. Donc, nous examinons comment Memling, en une composition révélatrice comprenant un paysage vert et frais, essayait de redéfinir son caractère artistique. Avant lui, cette forme de fusion entre le paysage et la figure avait rarement été utilisée par les artistes flamands et italiens; par conséquent, grâce à la diversité de ce modèle qui nous est resté de lui, cette formule avait le potentiel de donner un style spécifique à son art.

Dans les années, 1470 Piero della Francesca a peint un paysage dans tout l'arrière-plan des *Portraits du duc et de la duchesse d'Urbino Federico da Montefeltro et Battista Sforza* (1473-1475) (fig.1). Bien entendu, ces portraits ne peuvent faire partie de la catégorie des portraits individuels, en raison des images au verso, représentant les vertus chrétiennes.

De même, un des premiers exemples de représentation du paysage visible à travers une fenêtre se trouve dans deux portraits de Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une jeune femme* (1445) (fig.2) et *Portrait d'une femme et d'un homme devant une fenêtre* (1440-1444) (fig.3). Mais apparemment, le *Portrait d'un homme* de Dieric Bouts (fig.4), daté de 1462, est l'exemple le plus rapproché de la formule visuelle de Memling dans le genre du portrait.

La demande pour la représentation de paysage en arrière-plan par divers commanditaires de Memling, met l'accent sur un autre aspect de la fonction de la nature : l'impression visuelle. La commande d'un portrait individuel était habituellement propre aux personnes de haut rang de la société noble, et donc n'était pas un art abordable pour tout le monde. De plus, par rapport à l'arrière-plan neutre qui était plus fréquent, l'emploi du paysage était considéré comme une caractéristique unique et coûteuse dans la commande du portrait, et ce fait explique en grande partie, son importance dans les compositions de Memling. Ainsi pouvons-nous dire que non seulement l'artiste, mais aussi les commanditaires de portraits connaissaient bien le potentiel de la nature et son rôle extraordinaire, à travers lequel ils ont transmis visuellement leurs messages.

Nous proposons que la représentation du paysage porte une sorte de dualité dans sa nature: d'un côté, elle peut être considérée en rapport avec la noblesse du style de vie et la domination de la personne portraiturée sur le monde physique; de l'autre côté, nous pouvons imaginer qu'il s'agit d'une sorte de présence de spiritualité, dans la vie du modèle. Le portrait individuel, en tant

qu'œuvre profane, ne s'interprète pas en liaison avec les personnages sacrés, comme c'est le cas des portraits de donateurs dans les retables. Donc, le sens spirituel, lequel était une nécessité pour l'esprit de l'homme de la Renaissance, est rendu symboliquement, par l'intermédiaire du paysage. Ainsi, notre objectif a été de retrouver plutôt la valeur symbolique de l'ensemble du paysage, que les éléments symboliques employés dans la nature représentée.

Pour parvenir à une compréhension approfondie de l'imagerie du paysage dans la composition des portraits de Memling, nous analysons un portrait, attribué à Memling, qui nous est accessible. À partir de ce portrait, *Portrait d'homme* (vers 1480) (fig.5), dans la collection du Musée des beaux-arts de Montréal, qui est une collection relativement peu étudiée, nous allons décortiquer la valeur et la fonction de la nature. La lecture du rapport de conservation révèle que ce tableau a reçu plusieurs traitements qui ont détruit son apparence originale. Cependant, même les repeints n'altèrent pas l'idée originale de l'artiste dans la composition du paysage et ses détails.

## **État de la question**

Malgré certaines indications dans les ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons dire que, par rapport à ses contemporains, l'art de Memling est demeuré inconnu et oublié pendant des siècles, alors qu'une bonne part de sa production nous est parvenue.

Les références les plus anciennes sur sa vie et son art sont le texte de François Guicciardini, historien italien, qui remonte à 1567; et le célèbre livre de Giorgio Vasari, *Vite* (1550). Les deux auteurs soulignent que l'art de Memling était influencé par Rogier Van der Weyden. Dans deux sections de son livre de l'édition de 1550, Vasari parle d'une personne qui s'appelle Ausse. Cette personne a été identifiée comme étant Hans Memling par certains chercheurs, notamment Gustav Friedrich Waagen, historien de l'art allemand (1794-1868). De plus, en 1540, dans la reproduction de la version latine de *Chronique de Bruges* de Rombout de Doppere dans laquelle le nom de Memling et la date de son décès sont mentionnés, Jacob de Meyer ajoute que Memling était l'artiste le plus habile et privilégié du monde chrétien (Lane 2009 : 17-19).

Cependant, il semble qu'après le XVI<sup>e</sup> siècle, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle le nom de Memling n'est apparu que rarement dans les documents critiques. Selon Dirk De Vos (1994 : 63-65), historien de l'art belge, il n'y aurait au XVII<sup>e</sup> siècle que Carle van Mander dans *Schilder-Boeck*, et au XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean-Baptiste Descamps dans *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, qui ont mentionné le nom de Memling et apprécié son art.

Comme nous avons remarqué, Waagen a été la première personne à associer les références de Vasari à propos de Ausse à Memling. En général, il s'intéresse au style de la peinture néerlandaise et dans son travail comme directeur de la Gemaldegalerie de Berlin en 1830, il a exposé plusieurs peintures de ce style (York 2010 : 41). Le XIX<sup>e</sup> siècle s'achève avec plus ou moins d'intérêt envers Memling et l'art flamand, mais le point de départ des études plus ciblées concernant les peintres néerlandais est le XX<sup>e</sup> siècle et l'exposition *des primitifs flamands et l'art ancien*, au palais provincial de Bruges en 1902, où 38 tableaux attribués à Memling ont été exposés. Selon Julien Chapuis, historien de l'art suisse (1998 : 3), cette exposition présentait l'art de Memling aux passionnés des arts flamands. Il apprécie beaucoup les œuvres de Memling et remarque que « c'était la nature pieuse et calme de son art, qui l'a fait devenir le plus populaire parmi tous les peintres néerlandais » (trad. libre)<sup>2</sup>. Évidemment, cette exposition est la première où un grand nombre des œuvres de Memling ont été présentées en même temps, à côté de tableaux des grands peintres flamands; et ce fait a suscité l'appréciation des experts comme Chapuis.

James Weale, l'archiviste anglais qui a étudié aussi, de manière très approfondie, la peinture néerlandaise, appréciait l'imagerie du paysage et même la personnalité de Memling, lui-même (York 2010 : 42). Notre approche dans cette étude est très liée à celle de Weale, car, il souligne aussi l'importance de prendre en considération le contexte néerlandais dans lequel l'œuvre de l'artiste des Pays-Bas a été produite.

Dans le catalogue d'exposition de 1902, Weale a introduit Memling comme un artiste « qui est arrivé à une célébrité universelle ». Dans son livre, *Memling masterpieces in colour* (1909), il remarque que la représentation du paysage dans le portrait de Nicolas di Forzore Spinelli<sup>3</sup> (fig.6) de la collection d'Antwerp, ainsi que le *Triptyque de Donne* (1478) (fig.7) qui se trouve à la National Gallery de Londres, sont les meilleurs exemples de son imagerie. Il introduit Memling en tant que peintre paysagiste de Bruges (Weale 1909 : 35).

En ce qui concerne le portrait, il est probable que la commande avec un paysage en arrière-plan était plus chère que celle avec un fond de couleur neutre, mais malgré cela, Memling a reçu une bonne quantité de commandes de portraits avec paysage : le portrait de donateur en buste de

---

<sup>2</sup> « [it was] devout, calm nature of his art, which had caused him to become the most popular of all Netherlandish painters ».

<sup>3</sup> Jusqu'en 1871 cette œuvre avait été considérée comme l'œuvre de Antonello da Messina, l'artiste italien, mais elle a été attribuée à Memling par W.H. James Weale en 1871 (Christiansen, Weppelmann et Rubin 2011 : 330).

Charles de Visen et neuf portraits indépendants ont été représentés avec des paysages en arrière-plan. De plus, les *Portraits de couple âgé*, l'un à Berlin et l'autre à Paris, un portrait individuel dans la collection de Lehman ainsi que six portraits de donateurs contiennent une vue de paysage à travers la fenêtre (Campbell 2005 : 58).

De plus en plus, vers le XX<sup>e</sup> siècle, les experts ont pris en considération le paysage, en tant que caractéristique distinctive de l'art de Memling. Entre autres, Friedrich Schlegel, philosophe allemand (1772-1829), a valorisé l'art des Pays du Nord et observé l'imagerie du paysage de Memling plus attentivement que ses prédécesseurs. Il parlait de Memling, en l'appelant *Hemling*, en tant qu'artiste incomparable : « Hemling se représente seul dans le cercle des maîtres bien connus » (trad. libre)<sup>4</sup>. Il présente Memling en tant que maître allemand ayant l'esprit allemand de Dürer, et qui est uniquement comparable à Van Eyck. Selon lui, la clarté du sens, l'esprit et le symbolisme dévotionnel ainsi que la beauté spirituelle sont des caractéristiques de l'art de Memling (Schlegel 1849 :123). Schlegel a essayé de remettre en question la domination de la peinture néerlandaise, en nous rappelant l'originalité des peintres comme Memling et Holbein. Selon sa vision nationaliste, Memling, sans doute, était un peintre allemand<sup>5</sup>.

En décrivant les peintures exposées au Musée du Louvre entre les années 1802 et 1804, Schlegel remarque que le paysage au fond des portraits des artistes tels que Leonardo, Holbein et Titien est un moyen pour renforcer l'expressivité de l'image. Citons Schlegel : « Les maîtres anciens produisent de nombreux exemples d'une telle combinaison de fond de paysage et de visage caractéristique » (trad. libre)<sup>6</sup>. En ce qui concerne le *Tryptique Moreel* (fig.8), il croit au caractère allemand du paysage calme et naturel de ce tableau : « [les personnages sacrés] sont ici représentés dans un paysage qui mérite de figurer parmi les plus belles productions de l'école allemande »<sup>7</sup> (Schlegel 1849 :31 et 39, trad. libre). Une telle citation tend à faire valoir la qualité exceptionnelle de la nature dans les œuvres des artistes allemands, tels que Memling.

Grand nombre de savants du XX<sup>e</sup> siècle qui avaient voyagé à Bruges pour voir l'exposition de 1902, ont publié leur opinion critique sous forme d'articles et de lettres adressées à d'autres

---

<sup>4</sup> « Hemling stands alone in the circle of well-known masters ».

<sup>5</sup> Chapuis (1998), explique que la vision nationaliste des critiques comme Schlegel à propos des artistes néerlandais, est probablement dérivée de la situation des Pays-Bas comme état dominé par les ducs de Bourgogne, qui était, en même temps, sous la domination des Allemands et des Belges. C'est pour cette raison que selon lui, les Allemands ont considéré que les Pays-Bas font partie de l'Allemagne.

<sup>6</sup> « The old masters afford many examples of such a combination of landscape background, and a characteristic face».

<sup>7</sup> « [Holy persons] are here represented in a landscape, which deserves to rank among the finest productions of German School ».

personnes. Parmi eux, Hippolyte Fierens Gevaert pensait que les images de Memling sont calmes et charmantes, mais qu'elles ne sont pas comparables, qualitativement, avec celles de Van Eyck, Bouts et Van der Weyden (Chapuis 1998).

Contrairement à Gevaert, Georges H. De Loo, dans son catalogue critique concernant cette exposition, considère Memling comme un peintre important de son temps qui était, non pas un artiste local de Bruges, mais un peintre dont les influences se trouvent au-delà des frontières de sa ville, d'Anvers et Saint-Omer à Arras (De Loo 1902 : 20).

Max J. Friedländer (1867-1958) grand connaisseur de son temps qui avait également visité cette exposition (1902) ne reconnaît pas l'importance et l'influence de Memling sur le style artistique dominant du XV<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage, *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting* (1969 : 41-47), bien qu'il considère que la sérénité de la nature du paysage dans les œuvres de Memling s'enracine dans la personnalité tranquille de l'artiste, il ne les apprécie pas, à cause de leur manque d'originalité. Selon lui, le paysage pour Memling n'est que la reproduction de certains motifs répétitifs, empruntés à Van der Weyden; et l'art des peintres comme Memling ne peut être apprécié autant que le style des grands artistes. Selon Friedländer, la période entre la mort de Van Eyck en 1441 et l'établissement de Gerard David en 1484, correspond au temps du déclin artistique de Bruges.

Panofsky, un autre critique des œuvres de Memling, affirme que l'art de Memling manque de qualité, tel qu'avancé par Friedländer. Dans son célèbre livre, *Early Netherlandish Painting* (1953), il décrit Memling en tant que « maître mineur » qui « n'a jamais offensé et n'a jamais submergé » le spectateur (Panofsky 1966 : 347, trad. libre).

Panofsky parle aussi d'une sorte de « disguised symbolism » dans l'art des peintres néerlandais, que nous ne sommes pas d'accord d'appliquer aux paysages dans les portraits individuels de Memling. Bien que nous reconnaissons une sorte de symbolisation des éléments visuels, nous ne sommes pas convaincues à propos du déguisement de ces symboles chez le spectateur de la Renaissance; car comme nous en discutons au deuxième chapitre, le peintre exposait ce que le spectateur voulait voir. Donc comme Chapuis (1998 : 11) l'a mentionné, à cette époque, les patrons ne cherchent pas ce type de « lecture complexe » dans les peintures, telle qu'avancée par Panofsky. Chapuis insiste sur le fait que la peinture néerlandaise est associée à une sorte de symbolisme qui est aisément reconnaissable dans sa réception. Ce que nous pouvons dire,

c'est que le déguisement n'a pas de sens quand l'artiste et le spectateur, les deux connaissent les codes visuels et leurs significations.

Suivant le symposium tenu au Museum Catharijneconvent à Utrecht en 1994, *Italy and the Low Countries Artistic Relations : The fifteenth century*, un ouvrage reprenant les actes du symposium a été publié (York 2010 :46). Entre autres, nous pouvons mentionner les articles de Luciano Bellosi (1999) et de Michael Rohlmann (1999), dans lesquels, ils parlent de l'imagerie du paysage chez Hans Memling.

Dans son chapitre, « The landscape 'alla fiamminga' », Bellosi, historien de l'art italien, ne considère pas les paysages de Memling aussi naturalistes et fidèles aux caractéristiques naturelles de Van Eyck, qui a inspiré les artistes italiens dans leurs représentations idéales et rêveuses. En ce qui concerne l'influence de Memling sur l'art d'Italie et sa réputation, Bellosi écrit que « Son nom est principalement mentionné en relation avec le style du paysage flamand en Italie » (trad. libre)<sup>8</sup>. Par référence au traité de Francesco Lancilotti, écrit en 1509, qui aborde la suprématie du paysage dans l'art flamand et de la figure dans la peinture italienne, il décrit le paysage de style flamand dans le tableau de Saint George de Raphaël, conservé à la National Gallery de Washington comme suit : « les petits arbres au feuillage mince se détachent sur le ciel bleu, alors que du côté droit, nous voyons le bois et, plus bas, un sol couvert par les buissons ronds au feuillage, parsemé de lumière, comme nous le voyons souvent chez Hans Memling »<sup>9</sup> (Bellosi 1999 : 98-104, trad. libre).

De cette citation, il ressort clairement que le paysage de Memling, en quelque sorte, était un modèle stéréotypé et idéal de l'imagerie de paysage de style flamand, qui est reproduit non seulement par ses contemporains, mais aussi par les artistes au cours des années qui suivent. Donc, plusieurs tableaux ont été exécutés d'après sa manière et cela cause des problèmes d'attribution de ses œuvres; spécialement après les grandes expositions, comme celle de 1994, à Bruges au Groeningemuseum, à l'occasion du 500<sup>e</sup> anniversaire de la date de décès de Memling.

Dans cette exposition plus de quarante tableaux, attribués à Memling ont été exposés. Diverses recherches et divers articles ont été publiés en 1997 au cours des conférences relativement à cet événement, en accompagnement du catalogue d'exposition qui avait été dirigé par Dirk De Vos (Lane 2009 :10).

---

<sup>8</sup> « His name is mostly pronounced in connection with the fashion of the Flemish landscape in Italy ».

<sup>9</sup> « Small trees with thin foliage stand out against the blue sky, while on the right side we see a wood and, lower, a ground of round bushes with foliage sprinkled with light, as it is often to be seen in Hans Memling ».

Le problème d'attribution s'applique aussi au tableau *Portrait d'homme*, qui est le sujet de notre étude. Borchert (2005b), dans le catalogue des *Portraits de Memling*, doute de l'attribution du *Portrait d'homme* de la collection du MBAM à Memling, posée par Friedländer en 1920. Par référence à l'article de Lorne Campbell dans le même ouvrage qui mentionne les proportions irrégulières du corps et les déformations inconvenantes des parties du visage, Borchert trouve l'attribution de cette œuvre à Memling assez problématique et douteuse.

Campbell, dans son article, « Memling et la tradition du portrait dans les Pays-Bas bourguignons » (2005), a également remis en question l'attribution de ce portrait à Memling, à cause de la perspective trop approfondie qui n'est pas courante dans son style. Selon lui, ce portrait et également le portrait de la *Jeune femme à l'œillet* (vers 1475) de la collection du Musée Metropolitan de New York, ainsi que le *Portrait d'un jeune homme* (1480-1485) qui est aujourd'hui conservé à Zurich, sont des tableaux qui ont été erronément attribués à Hans Memling.

Nous discutons davantage au sujet de l'attribution de *Portrait d'homme* du MBAM, qui est remise en question encore aujourd'hui par différents chercheurs dans la section consacrée à l'analyse de cette œuvre.

Une autre exposition, aussi influente, qui révèle encore une fois l'importance du paysage dans l'art des peintres néerlandais, a été organisée en 2002. Dans cette exposition de l'art des primitifs flamands et des artistes méditerranéens, *The age of Van Eyck*, sept tableaux de Memling, comprenant trois portraits individuels, ont été exposés à Bruges. Le catalogue de cette exposition rédigé par Borchert, a été publié en accompagnant plusieurs articles de divers érudits dans un livre qui s'intitule : *The age of Van Eyck : The Mediterranean world and early Netherlandish Painting (1430-1530)*. Paula Nuttall, dans un chapitre de ce livre, considère l'arrière-plan de paysage des portraits néerlandais, comme un moyen efficace pour un effet ascendant de réalité, comme la vraisemblance, qui augmente l'impression de vérité et de matérialité de l'espace (Nuttall 2002 : 198-211)

Manfred Sellink, dans un autre chapitre, s'intéresse à la représentation du paysage dans les tableaux de Van Eyck et remarque que la fascination de ces paysages est très liée à la virtuosité dans la démonstration des détails, ainsi qu'à l'habileté de l'artiste dans la création d'une sorte de construction spatiale : ce qui avait attiré l'attention des humanistes italiens de la Renaissance. Il souligne que le développement considérable de l'imagerie du paysage et son emploi dans une composition unifiée avec la figure par les peintres du XV<sup>e</sup> siècle, malgré le fait qu'elle existe déjà

dans les enluminures du Moyen Âge, est principalement tributaire de Van Eyck. Même s'il ne mentionne pas l'art de Memling, il parle, de manière générale, de la représentation du paysage chez les primitifs flamands en tant qu'élément typique et révélateur dans l'expression visuelle de l'image (Sellink 2002 :212-219).

Plus récemment, le plus grand rassemblement des portraits de Memling a été réalisé en 2005, lors d'une exposition qui s'est tenue dans trois villes différentes : Bruges, Madrid et New York. Selon York (2010), cette représentation a établi le statut de Memling en tant que « le portraitiste le plus accompli de la Renaissance ». Borchert qui a édité le catalogue de cette exposition, dans son analyse du *Triptyque Moreel*, met l'accent sur le rôle crucial du paysage de Memling qui représente une forme plus développée et révélatrice que celle de grands artistes comme Van Eyck, Van der Weyden, Bouts et Van der Goes.

En général, le manque d'études plus approfondies et plus ciblées concernant Hans Memling s'enracine dans deux raisons principales : premièrement, le manque de documents fiables, par exemple les témoignages biographiques; et deuxièmement la rareté de l'exposition simultanée de ses œuvres, dans une exposition uniforme qui permettrait de les comparer les unes aux autres. Pourtant, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et particulièrement par la mise en exposition d'un grand nombre de ses tableaux en 1994, plus d'attention a été portée vers son art et de nombreuses études ont été faites à propos de sa vie et de son style artistique.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans les pages précédentes, l'analyse des historiens de l'art et des chercheurs se concentre principalement plutôt sur l'aspect comparatif de son style avec les artistes du XV<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement Van der Weyden; ainsi que l'influence de Memling sur les artistes des pays de l'Europe de l'Ouest et surtout les Italiens. Malgré toutes ces recherches, l'aspect biographique de sa vie, avant son arrivée à Bruges, demeure encore aujourd'hui très ambigu. De plus, plusieurs aspects de sa démarche artistique, comme l'imagerie de paysage, ont été rarement abordés de façon précise et la plupart des études ont été faites d'une manière très brève et générale.

Tout au long de notre étude, deux ouvrages importants nous ont fourni les orientations clés concernant l'imagerie du paysage chez Memling. En premier lieu, le livre de Barbara Lane, *Hans Memling : Master painter in fifteenth-century Bruges*, publié en 2009, nous a permis de suivre le développement de l'art de Memling. Cet ouvrage révèle un entrelacement d'enjeux artistique et historique qui nous a donné les idées principales pour retracer la racine de l'emploi du paysage.

Même si ce livre ne porte pas précisément sur le paysage dans ses œuvres, il propose les hypothèses à travers lesquelles notre étude a trouvé une perspective adéquate pour analyser ses paysages.

Selon Lane (2009 :55-65), l'intégration du paysage dans les scènes narratives, comme la Passion, dans l'art de Memling prend sa source dans les traditions de la peinture allemande et particulièrement de l'art de Cologne. Elle remarque aussi que l'arrière-plan de paysage panoramique dans les thèmes de la Vierge à l'enfant en buste, et de la Vierge dans une loggia, dans les tableaux de Memling a été emprunté à Bouts, peintre actif à Louvain; ce qui suggère que Memling a séjourné dans cette ville en 1464 et affirme sa familiarité avec ses œuvres, et nous permet de mettre en relation l'imagerie du paysage de Memling et le *Portrait d'un homme* de Bouts.

Une autre étude qui examine exclusivement l'imagerie du paysage de Memling, et nous a fourni une vaste piste de réflexion pour ce travail de recherche, a été publiée en 2010 par Helen York dans sa thèse, *The origins and meanings of Hans Memling's landscape*.

Dans son analyse, York (2010), dans un contexte comparatif, examine le paysage dans les tableaux à thèmes religieux, et dans les portraits individuels de Memling. Son hypothèse par rapport au paysage en arrière-plan de ces œuvres, est que la forme et l'organisation du paysage ont un rôle très déterminant dans le rapport entre les espaces sacré et profane; en effet, le paysage, selon elle, est une métaphore de cette relation entre les espaces. Cependant, dans les portraits, le paysage, en général, est en rapport avec l'obsession des commanditaires à manifester leur statut social élevé. L'objectif de York, dans l'examen des portraits, est d'observer l'organisation des formes du paysage et de trouver la fonction d'une telle représentation. Elle cherche pareillement le rapport entre la représentation symbolique du paysage et la noblesse du style de vie, ainsi que la possession de la terre à l'époque renaissante.

Le rapport entre le choix du paysage par Memling et le style de vie du modèle, ainsi que son statut social sont des enjeux que nous développons également dans cette étude. Cependant, nous examinons non seulement la position sociale du modèle portraituré, mais aussi la position sociale de l'artiste. De plus, nous proposons que le paysage possède une nature spirituelle qui répond aux besoins intellectuels de la vie de l'homme du XV<sup>e</sup> siècle.

## **Hypothèse**

Afin d'étudier la fonction et la valeur du paysage dans les portraits individuels de Memling, nous proposons deux hypothèses : notre première hypothèse est basée sur l'objectif de Memling,

en tant que l'artiste du XVe siècle pour la représentation de paysage. Il ne fait aucun doute que Memling était l'un des peintres les plus renommés de Bruges, non seulement entre les artistes, mais aussi parmi les patrons nobles des Pays-Bas et des pays environnants. Plusieurs patrons lui ont commandé des tableaux et de nombreux artistes ont copié son style pictural.

En s'appuyant sur le contexte artistique de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, et considérant la notion de *self-fashioning* à la Renaissance, empruntée à Stephen Greenblatt, nous proposons que Memling a choisi de représenter le paysage en arrière-plan de ses portraits pour valoriser son statut d'artiste, car à cette époque, ce type de portrait n'était pas fréquent. Son intérêt à définir son identité et son statut dans la société, et l'individualisation de son style sont le résultat de la transformation graduelle du statut des créateurs d'œuvres, de l'artisan à l'artiste. Memling, en tant qu'artiste, a représenté la nature détaillée comme étant sa signature à l'intérieur de l'image.

Greenblatt (2005 : 2) dans son ouvrage, *Renaissance self-fashioning : from More to Shakespeare*, se concentre sur la littérature de la Renaissance, mais la notion de *self-fashioning* qu'il a posée est aisément applicable à l'art et à la peinture. Car, l'homme de la Renaissance, abstraction faite de son statut au sein de la société a préconisé cette nouvelle démonstration de soi. L'homme se considère lui-même de façon nouvelle et ceci est le résultat d'une conscience de soi croissante qui a façonné sa nouvelle identité; et l'homme avait envie de la manifester.

Dans un autre ordre d'idées, considérant le portrait individuel dans le contexte culturel de l'époque, notre hypothèse est que l'imagerie du paysage en arrière-plan des portraits individuels est, en quelque sorte, une expression visuelle et symbolique de la sphère dominée par la personne portraiturée, soit dans le monde matériel, soit dans le monde spirituel. Cette caractéristique du paysage qui est en rapport direct avec le style de vie de la noblesse à la Renaissance révèle principalement la fonction du paysage.

Cependant, notre hypothèse à propos de la domination du modèle sur le monde est qu'elle s'étend au-delà de la propriété terrienne; bien sûr, il en est question, mais, selon notre idée, il ne s'agit pas simplement de la propriété des choses matérielles, mais aussi des possessions intellectuelles et des pensées spirituelles. Comme dans le portrait de donateur, le paysage est aussi présent dans le portrait individuel, mais dans une échelle moins générale; et il nous semble que la figure ait apporté une partie de son monde spirituel du tableau de donateur dans son portrait individuel, là où aucun caractère saint n'est représenté pour accentuer et montrer son degré de croyance.

De ce point de vue, nous soulignons que le paysage, en quelque sorte, est un modérateur de l'atmosphère matérielle du portrait. L'objectif du portrait de donateur, genre populaire au XV<sup>e</sup> siècle, était toujours de renforcer l'esprit de dévotion, tant du spectateur que de la personne portraiturée; alors que dans le portrait individuel, l'homme se rapproche plutôt du côté plus matériel et terrestre de sa vie; la figure n'est plus en prière; de même l'absence des personnages sacrés, de la Vierge et du Christ, cause une sorte de rabaissement de la valeur spirituelle de sa pensée et l'aspect primordial qu'il n'était pas possible d'oublier. Il est donc fort probable que le paysage dans ce type de portrait prenne sa source très profondément dans les croyances religieuses et qu'il fasse référence à la présence de l'esprit de Dieu. Cette hypothèse est basée sur l'idée de Marie-Philip Landry, qui dans son mémoire, *Nature et paysage dans la littérature artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme* (2014), aborde la question de la dimension spirituelle de la nature dans la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle. Selon Landry (2014), la représentation de la nature en art et le développement du genre paysage à l'époque de la Contre-Réforme sont en rapport direct avec la pensée chrétienne. Cette hypothèse nous fournit une orientation clé pour comprendre l'importance de la nature dans l'art du siècle précédent.

### **Cadre théorique**

Plusieurs chercheurs comme Jean Claude Schmitt (2009) pensent que la littérature descriptive du XV<sup>e</sup> siècle diffère de celle que nous employons aujourd'hui et que le sens des mots a changé à travers les siècles. Selon Schmitt (2009 : 18-19), à titre d'exemple, le mot « portrait » avait été utilisé pour la première fois dans *Romain d'Eneas de Chrétien de Troyes* en 1176, sous la forme d'un verbe futur qui signifiait « ressembler ». Mais ni le mot « portrait » ni le terme « ressembler » ne sont actuellement utilisés dans le même sens. Sans aucun doute, le sens de ces mots a été transformé avec le temps. Donc, pour comprendre leur signification à cette époque, nous devons situer ces mots dans le contexte dans lequel ils ont été utilisés.

Selon nous, ce type d'analyse est également applicable à la peinture du XV<sup>e</sup> siècle. Afin d'examiner la fonction et la signification du paysage, il est nécessaire de considérer le contexte de sa création, ainsi que son utilisation. Nous avons déjà mentionné que notre approche générale est liée au regard rétrospectif, ainsi qu'à la considération du contexte de la production artistique. À cet effet, avec une approche empruntée à la notion de *Period Eye*, posée par Michael Baxandall dans son célèbre ouvrage, *Painting and experience in fifteenth century Italy* (1988), nous examinons le

rôle du paysage et son potentiel expressif dans les portraits de Memling. L'ouvrage de Baxandall est un guide utile, car l'auteur a su décoder la pensée de l'homme de la Renaissance et ceci nous permet de conceptualiser le pouvoir de l'image qui s'expose dans la nature en arrière-plan du portrait. De plus, bien sûr, la position de l'artiste, celle du commanditaire, de même que la perception de l'œuvre et de sa signification par le public de l'époque, par rapport à la fonction des éléments visuels du tableau, doivent être prises en considération.

Dans son livre, se référant aux documents et aux lettres qui nous sont parvenus, Baxandall parle des contrats entre les patrons et les artistes, ainsi que des désirs des commanditaires et des conditions de travail à la Renaissance en Italie. Il explique comment la peinture agissait comme intermédiaire permettant de révéler les compétences économique et professionnelle des intéressés; à quel point le tableau reflétait la façon de penser de son époque dont les préoccupations étaient principalement liées aux aspects spirituels de la vie afin d'assurer son salut. Ces préoccupations étaient exprimées dans la forme visuelle, par le portrait, afin d'exposer leurs tentatives pour demander la grâce.<sup>10</sup>

En adaptant l'approche de Baxandall à notre recherche, il nous est possible d'analyser la perception de la société, du commanditaire et de l'artiste. De cette façon, peut-être pouvons-nous découvrir la signification du paysage dans les portraits individuels de Memling.

Une autre théorie qui nous a nourrie pendant ce travail, offrant une perspective différente de l'aspect culturel de l'œuvre d'art, est la notion du miroir de la production de Jean Baudrillard dans son livre, *Mirror of Production* (1975). Il nous propose une définition distincte, selon laquelle, la production artistique est différée des autres productions. Notre objectif pour adapter cette approche est de ne pas se concentrer uniquement sur le créateur et le consommateur de la production artistique<sup>11</sup>, mais de pouvoir considérer l'œuvre d'art comme une valeur unique et originale, alors qu'elle a toujours combiné les caractères de l'artiste et du commanditaire. C'est pour cette raison que l'investigation de l'identité de l'artiste en tant que créateur, et du commanditaire en tant que consommateur, qui sont voilées dans le produit artistique est difficile. Nous pouvons seulement aborder les probabilités à travers lesquelles la définition du sens et la compréhension de la matérialité de l'œuvre d'art sont possibles.

---

<sup>10</sup> Premier chapitre : « conditions of trade », p.1-27.

<sup>11</sup> Baudrillard remarque que le sens et la définition des mots comme « consommateur » ou « produit », à propos du travail de l'artisan sont simplement lexiques.

En outre, Baudrillard met l'accent sur la qualité de la compétence; ce que Baxandall relève aussi dans le premier chapitre de son livre. Cette qualité, qui est restée de l'artiste dans l'œuvre, est individuelle et n'est pas dissemblable à sa personnalité; de même l'œuvre finale n'est pas qu'un produit matériel, mais possède une valeur intellectuelle.

## **Méthodologie**

Notre cadre théorique doit reposer sur une recherche scientifique, une lecture historique ainsi qu'une réflexion critique. Il s'agit principalement d'une démarche socioculturelle visant à mettre en lumière les approches récentes sur la vie et l'art de Memling et leurs interactions. Cette recherche ne se réalise pas qu'à travers le travail en bibliothèque, mais aussi par l'observation minutieuse de *Portrait d'homme*, au Musée des beaux-arts de Montréal. La question d'identité personnelle et sociale est au cœur de ce mémoire, qui s'inscrit en continuité avec les dernières tentatives pour déployer le rôle et l'importance de Hans Memling dans l'histoire de l'art flamand.

## **Présentation des chapitres**

Nous commençons le premier chapitre par l'analyse formelle et l'étude de l'attribution problématique de *Portrait d'homme*. Alors que l'attribution de cette œuvre a été refusée à Memling par plusieurs chercheurs, comme Borchert et Campbell, ce tableau peut toutefois être considéré comme équivalent aux autres portraits de Memling, en ce qui concerne la composition et le traitement de la nature détaillée. Ce fait nous offre la possibilité d'examiner de près, les éléments du paysage dans un tableau qui nous est accessible. Heureusement, la plupart des raisons des refus de cette attribution se sont posées à propos de la représentation de la figure et non au sujet du paysage. De plus, même si nous considérons ce tableau comme une copie par un imitateur de Memling, il faut admettre qu'il est bien exécuté au niveau du traitement du paysage; et c'est un bon exemple à analyser. Donc, cette section analyse la structure formelle de l'image, et précisément le paysage dans sa capacité à induire un effet de la pensée de l'homme de la Renaissance.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, considérant une approche biographique, nous abordons la question de la formation de Memling. Bien qu'elle demeure, pour une large part, un mystère, nous avons la possibilité de suggérer quelques probabilités selon son style de travail et selon certaines traces qui peuvent être considérées comme l'influence de son maître. Nous désirons également comprendre le processus de la production artistique de son époque. La connaissance des

conditions dans lesquelles il travaillait, ses idées et même ses croyances nous aident à avancer des explications probables concernant son but dans l'emploi du paysage dans ses portraits. Cette étude propose ensuite une réflexion approfondie de l'attention particulière qu'il accorde au paysage.

À la Renaissance, époque où cette étude se situe, tous les membres de la société par leurs fonctions définissaient une sorte de collectivité sociale. Cependant, nous pouvons voir la tentative des individus pour redéfinir leur existence au-delà de l'identité que la société leur a attribuée. De même, l'artiste du XV<sup>e</sup> siècle, pour présenter une nouvelle image de lui-même, est continuellement en train d'expérimenter. Un bon exemple de ce type d'exploration dans le domaine artistique, qui joue un rôle crucial dans l'imagerie des peintres comme Memling, est le développement de la peinture à l'huile par les frères Van Eyck. La solidité remarquable et la transparence de ce médium doivent toujours être prises en considération pour ce qui est des caractéristiques de l'art de Memling : la perspective atmosphérique et la finesse des détails.

Selon nous, le résultat de l'expérimentation menée par Memling lui a fait choisir la nature, symboliquement, pour donner une personnalité à ses œuvres. C'est une des raisons de la vaste diffusion et de la popularité de son art, qui a suscité beaucoup d'intérêt chez d'autres artistes pour imiter son style. L'étude de son influence sur les artistes de l'époque à l'étude, surtout chez les Italiens, est donc le sujet de la dernière section de ce chapitre.

Dans le deuxième chapitre, en premier lieu, considérant le contexte artistique de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle, notre analyse se concentre sur les étapes de la transition du statut de l'artisan à l'artiste. Le but de cette analyse est de proposer une nouvelle association à propos de l'influence de la nouvelle définition de l'individualité de l'artiste qui visait un double objectif à travers l'individualisation de son style : premièrement, la démonstration de son habileté; et deuxièmement, la présentation d'un style unique et exceptionnel qui se distinguait du travail de ses contemporains.

Comme la commande d'un portrait est un accord réciproque entre l'artiste et le patron, le rôle du commanditaire et de ses attentes ne doit pas être négligé. À cette fin, ce chapitre, en second lieu, se penche sur la place du paysage dans le portrait et son rapport avec les transformations graduelles dans le domaine de la culture, afin de reconnaître son importance pour le commanditaire.

## **Chapitre 1**

### **Pratique de la peinture chez Hans Memling**

Afin de bien saisir l'influence du courant artistique de l'époque de Memling sur son travail, ce chapitre examine, dans un parcours de deux sections, la production artistique de Memling. À cet effet, la première section se penche sur l'étude formelle et critique de *Portrait d'homme* (vers 1480) du Musée des beaux-arts de Montréal, ayant été achevé dans son atelier; et la deuxième section examine la formation de Memling et l'influence de son apprentissage sur son style, ainsi que son rôle dans l'introduction du paysage dans le genre du portrait individuel. En expliquant le processus artistique de la peinture aux Pays-Bas, il s'agit de permettre de comprendre la pratique de Memling dans son atelier.

L'art de Memling se développe à Bruges, un des plus importants foyers artistiques, à la lumière des grands maîtres flamands. De plus, il bénéficie de la position géographique de Bruges où la fréquentation des marchands et des riches investisseurs avait stimulé les pratiques artistiques de toutes sortes. Par conséquent, il appert que l'importance de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle par les artistes du Nord non seulement ne doit pas être sous-estimée, mais aussi qu'elle doit être mise en valeur. C'est la raison pour laquelle, tout en explorant les racines du style pictural de Memling, nous examinons aussi l'art des grands maîtres flamands comme Van der Weyden (1399-1464) et Bouts (1415-1475).

#### **1.1. *Portrait d'homme* au Musée des beaux-arts de Montréal**

##### **1.1.1 Analyse formelle de *Portrait d'homme***

Réalisé par l'artiste d'origine allemande, Hans Memling, autour de 1480, le *Portrait d'homme* (fig.5), est présentement exposé en salle du Pavillon pour la paix Michael et Renata Hornstein de Musée des beaux-arts de Montréal.

Mesurant 33,4 centimètres de hauteur et 22,8 centimètres de largeur, il s'agit d'un petit tableau, qui est plus ou moins de la même dimension que d'autres portraits individuels du même artiste, représentant un buste plus petit que le corps humain en taille réelle. Au point central du tableau se trouve le visage du portraituré, de trois-quarts et bien éclairé. La figure se prolonge au premier plan et occupe la majorité de la surface de l'œuvre. La figure, vêtue de noir, avec ses petits yeux, et ses cheveux mi- longs est représentée devant un fond représentant un paysage. Les caractéristiques formelles qui nous apparaissent à première vue sont la frontalité et la simplicité de la composition de ce tableau.

Le jeune homme a un visage à l'ossature fine et bizarrement allongée qui cause une distance irrégulière entre ses yeux et sa bouche. Conséquemment, son nez est long et mince. De même, nous pouvons voir une sorte de disproportion dans la taille et la distance entre les yeux, pas très scintillants, de la figure. La lumière intense qui se prolonge sur le visage, nous empêche de voir les nuances des couleurs et aussi modèle de la texture de la peau.

Le visage de l'homme est entouré par ses cheveux qui s'étendent de chaque côté jusqu'à ses épaules, et de face jusqu'à ses yeux. À l'opposé de son visage sur lequel la lumière a créé une surface plutôt plate, les teintes brunâtres de ses cheveux, particulièrement sur le côté gauche qui est plus lumineux, sont assez variées. Ainsi c'est la partie dans laquelle la trace du pinceau est plus visible qu'à d'autres parts, grâce aux différentes tonalités de la couleur des cheveux.

Le chapeau long et noir, porté par le jeune homme est avancé presque jusqu'au bord supérieur de la toile, près du cadrage. De même, son pourpoint noir, qu'il porte sur sa chemise blanche, est coupé par le cadre en bas, un peu au-dessous de sa poitrine, où sa main gauche, tenant un document enroulé, repose sur le bord inférieur du tableau.

À l'arrière-plan, un paysage verdoyant se dessine, se divisant en deux tonalités distinctes, au beau milieu du visage de la figure. Dans des tones de verte, la moitié inférieure représente les arbres, les buissons et les gazons verts, tandis que la partie supérieure comprend le ciel bleu et un panorama de montagnes lointaines. Au point d'articulation de la nature verte et du ciel bleu, nous pouvons voir une rivière lointaine et deux cygnes flottant sur l'eau.

Le choix des matériaux et de la touche est souvent lié aux usages de l'époque. Ici la spécificité du matériau, l'huile sur bois, par rapport à la tempera qui avait été largement employée par les Italiens et les Français, laisse légèrement apparaître la touche du pinceau à la surface de la toile qui est aujourd'hui couverte de craquelures produites naturellement au fil du temps. Il semble

que la touche soit douce cherchant à créer une variété de clairs-obscurs, et des détails réalistes. C'est certainement le choix du matériau qui permet une représentation naturaliste des composantes du tableau. Il semble aussi que la technique employée n'est pas identique sur toute l'œuvre; bien que l'artiste ait tracé minutieusement et habilement les nuances de lumière légèrement voilée sur les cheveux et les clairs-obscurs des buissons branchus, il ne souligne ni les détails du costume ni les teintes créées par la lumière sur le chapeau. Il faut ajouter ici que ceci pourrait être associé aux modifications et au travail de restauration, sujet que nous aborderons bientôt.

La composition ouverte de cette peinture comporte trois plans majeurs : le buste de l'homme comme avant-plan occupe la majorité de la surface globale du tableau, le paysage coloré qui représente le plan moyen, et le paysage monochrome bleuâtre comme arrière-plan. L'artiste a choisi ce type de composition en restant d'abord fidèle à la tradition, par exemple pour ce qui est de la centralisation de la figure et de la posture, mais il a aussi utilisé des idées novatrices pour la posture de main et l'ajout d'un paysage comme arrière-plan. Cette composition, nonobstant son cadrage serré, offre un paysage vaste, se fondant dans l'horizon de l'arrière-plan. La ligne de force principale de cette composition est la direction du regard de l'homme. Les yeux ne regardent pas le spectateur et la direction du regard de la personne attire le regard du spectateur vers l'extérieur de la toile. Cette ligne de force accompagne également la main de l'homme qui est représentée comme si elle sortait de l'espace du tableau; comme si elle venait vers le regardeur pour lui donner le document qu'elle tient.

Superposées verticalement sur environ trois-quarts de la toile, la figure de l'homme ainsi que la couleur noire de son vêtement et de son chapeau, qui construisent une forme triangulaire à l'avant-plan, attirent le regard du spectateur au premier abord. Cet emploi de contraste de la couleur noire sert à mettre le personnage en relief afin qu'il dégage un effet de présence. Les deux derniers plans horizontaux à la forme rectangulaire sont recouverts par la figure représentée dans le plan primaire. Généralement, les couleurs y sont chaudes, accueillantes et ainsi réalistes; l'artiste a pour ambition de reproduire le réel, alors que l'arrière-plan se teinte de bleu et prend la valeur spatiale pour accentuer la profondeur et représenter une perspective atmosphérique. Une division entre ces deux plans est établie par le contraste chaud-froid et la diminution de la couleur et de la taille des objets avec la distance. La dispersion des couleurs également a pour résultat d'animer la circulation du regard et en conséquence, de donner un rythme visuel à l'ensemble des éléments.

La lumière, qui est régulièrement disséminée à travers tout le tableau, et qui n'est pas directement visible, révèle sa présence grâce aux ombres portées sur des éléments du tableau. Généralement la qualité de la lumière de l'arrière-plan est diffuse et douce et expose une ambiance délicate et calme. Mais dans certains cas, comme la chemise et le côté droit du visage du modèle, nous pouvons voir une luminosité plus dure. L'une source naturelle en haut à droite a éclairé les éléments du tableau, de façon subtile, à l'égard des ombres créées sur le côté gauche du visage et de la main de l'homme, ainsi que des buissons. De plus, cet éclat nous permet de situer la scène dans le temps, considérant les ombrages et l'éclat des composantes visuelles de l'image.

C'est donc le moment juste un peu avant ou après midi quand le soleil se trouve presque au sommet de la journée. Sans doute, le visage de la figure, avec sa taille considérable et sa clarté, a été mis en valeur, un peu excessivement, par la lumière. L'équilibre chromatique, les variations de couleur et la création de l'effet plastique recherché par l'artiste pour révéler les détails et les textures les plus naturels possible, sont des effets utilisés pour affirmer la fonction de la lumière et son rôle dans l'espace reconstitué.

Nous constatons que le peintre accorde une importance considérable au volume, tant dans le rendu du paysage que dans la représentation du personnage. Le volume donne à l'image une impression de tridimensionnalité. De plus, des formes sont figuratives et l'œuvre ne contient aucun motif décoratif, sauf pour quelques lignes noires sur la chemise de la figure.

Les quelques déformations qui nous semblent évidentes, comme la tête allongée du personnage et la distorsion des proportions des parties de son visage, sont fort probablement causées par le triste état de conservation de l'œuvre et la multiplicité des retouches que nous avons déjà expliquées au début de ce chapitre. Les marques de restauration sont visibles par exemple dans la superposition des couleurs qui cause l'empâtement sur la surface de la peinture. J'en parlerai plus en détail plus loin dans ce chapitre.

Ce tableau représente un jeune homme vêtu en noir devant un paysage. Le thème auquel le sujet de l'œuvre est rattaché est populaire et recherché à cette époque par les riches bourgeois. L'ambiguïté du titre empêche toute sorte de jugement à propos de l'identité de la personne représentée<sup>12</sup>; vu que s'il était une personne importante et connue de son époque, son nom aurait été mentionné dans le titre; comme c'est le cas de Tommaso et Maria Portinari, ou Willem Moreel

---

<sup>12</sup> Selon Wilson (1998 : 58), à travers le temps plus des portraits individuels ont été produit dans lesquels l'identité des figures était inconnue. Dans ces portraits nous ne pouvons trouver aucune indication qui nous aide à identifier le modèle portraituré.

et Barbara van Vlaenderberch qui ont été portraiturés plusieurs fois par différents peintres comme Memling et Van der Goes<sup>13</sup>. Conséquemment, le commanditaire de ce portrait, malgré sa puissance économique, ne souligne pas un caractère d'autorité ni une importance politique.

Il existe aussi une autre possibilité selon laquelle le modèle portraituré n'est pas le commanditaire du portrait et que cette peinture soit tout simplement un exercice pour l'artiste afin de la montrer à ses clients dans son atelier<sup>14</sup> ou dans les foires artistiques<sup>15</sup>. Il faut remarquer que l'art du portrait était un art coûteux pour les goûts dispendieux des nobles bourgeois du XV<sup>e</sup> siècle; donc, nous pouvons penser qu'un artiste comme Memling, dont les œuvres étaient très recherchées dans les hauts rangs de la société, travaillait pour un prix élevé<sup>16</sup>.

Ainsi, pour attirer plus de clients par la présentation de tableaux exemplaires, les portraits, comme les scènes produites à l'avance pour les retables ou les livres d'heures<sup>17</sup>, permettent à l'artiste de présenter aux clients des modèles visibles qui démontrent son habileté artistique.

### **1.1.2. Le problème d'attribution de *Portrait d'homme***

Le *Portrait d'homme* (vers 1480) est une œuvre de Memling conservée au Musée des beaux-arts de Montréal. Même si cette œuvre n'est pas qualitativement comparable aux portraits qui ont été attribués à Memling avec certitude, elle présente certaines ressemblances en ce qui concerne la composition, le traitement des détails et particulièrement l'emploi du paysage. C'est la raison pour laquelle nous l'avons choisie en tant qu'étude de cas pour étudier ce type de portraits populaire à son époque.

Avant 1920, le *Portrait d'homme* a été considéré, sous une catégorie générale, comme une des œuvres des primitifs flamands. Friedländer (1920 : 103-109), cette même année, pour la première fois, a attribué ce portrait à Memling. Selon la composition, le caractère des couleurs et le style de ce tableau, il l'a considéré comme un travail de la période de maturité de l'artiste. Selon

---

<sup>13</sup> Memling a exécuté le portrait de Tommaso et Maria Portinari, ainsi que de Willem Moreel et Barbara vanVlaenderberch dans les deux formes de portrait : de donateur et en portrait individuel.

<sup>14</sup> Pour plus d'informations sur les ateliers et le travail des apprentis voir Wilson (1998 : 132-162).

<sup>15</sup> À propos des foires artistiques et la représentation des œuvres dans la rue et sur les étals dans les marchés de Bruges et d'Anvers voir Harbison (2009); aussi Wilson (1998 : 169-181).

<sup>16</sup> De plus, comme nous remarquerons plus tard, la popularité du genre du portrait et l'importance de la peinture sur panneau, sont les autres facteurs qui expliquent très bien cette valeur dans le marché de l'art.

<sup>17</sup> Pour une discussion complète des scènes préparées à l'avance pour les retables et les livres d'heures consulter Gelfand (1994).

les vêtements portés par le jeune homme représenté, Friedländer l'a identifié comme un marchand italien.

Cette attribution a subi plusieurs critiques à travers le temps. Alors que certains comme Conway et Rohlman l'ont acceptée, plusieurs ont parlé de l'attribution de cette œuvre comme étant problématique. Conway (1921 : 239) souligne que ce portrait est un travail des premières années de carrière de Memling et il confirme l'identité italienne de la figure, selon la coiffure et le costume du modèle.

De Vos (1994 : catalogue n.46) insiste plutôt sur la mauvaise condition de conservation et les importantes restaurations de ce tableau. Lane (2009) se concentre sur la représentation irrégulière de la figure et sur la déformation des parties du visage; Campbell (2005 : 48-67) propose la possibilité d'appartenance de cette image à un imitateur de Memling; de même, Borchert (2005b : 169 et cat.no.19), explique que l'attribution de cette œuvre est très difficile, car les formes et les couleurs sont très différentes de leurs caractères originaux.<sup>18</sup>

Ce type de contradiction ne se pose pas seulement à propos de l'attribution, mais aussi concernant l'état actuel et les aspects originaux de ce portrait. Il nous semble nécessaire de mentionner les plus importants enregistrements qui se trouvent dans son dossier de rapports de restauration au Musée des beaux-arts de Montréal.

La diversité des idées à propos de *Portrait d'homme* ne porte pas seulement sur son attribution, mais aussi dans les rapports de restauration, particulièrement à la fin des années 1940 et durant les années 1950. Nous pouvons voir ces contradictions en ce qui concerne l'état de l'œuvre, ainsi que les repeints et l'originalité des couleurs et des formes.

Par exemple, selon le résultat d'un examen complet — infrarouge, Rayons X, Raking et Ultra-violet — le 17 janvier 1949, déclaré par W.G. Constable, conservateur du Musée des beaux-arts de Boston, au directeur du MBAM, monsieur Robert Tyler Davis, l'œuvre a été enregistrée en mauvais état : repeints impropres des cheveux, du menton, du bonnet, de la tunique et aussi d'une partie supérieure du ciel; remplissage et vernis épais; et destruction des formes originales du visage. Par contre, le compte rendu de conservation de l'œuvre en 1955 souligne sa condition convenable et rapporte quelques traits mineurs à propos des glacis et du vernis. De plus, cette lettre explique que l'œuvre a été nettoyée en 1954.

---

<sup>18</sup> À ce propos voir aussi Ninane (1960), Flint (1925 : 363-67) et Faggin (1973 : cat. No.100).

En 1956, quand le Musée de Montréal achète cette peinture — de Schaeffer Galleries de New York au prix de 35,000 dollars<sup>19</sup> — un autre examen est fait par le laboratoire de recherche du Musée Metropolitan de New York. Dans cette analyse, il est écrit que le paysage, à l'exception d'une petite partie à gauche du ciel, est dans son état original. Au contraire, les éléments du visage sont excessivement repeints. À l'encontre de la lettre de 1949 de W.G. Constable, ce rapport ne parle pas des repeints du bonnet et de la tunique du modèle.

Tout compte fait, il est évident que l'incertitude concernant l'attribution de cette œuvre est liée aux modifications et aux restaurations qui ont enlevé les traces originales de l'artiste. Il est vrai que certains experts comme Borchers (2005) et Campbell (2005), s'accordent à ne pas attribuer cette peinture à Hans Memling, pour certaines dissemblances entre la technique habituelle de l'artiste et cette représentation<sup>20</sup>, mais ce type de jugement n'empêche pas l'analyse du style de Memling, car, divers aspects de son style tels que le format, la construction de l'espace, la touche, l'attention accordée aux détails et le rythme visuel de l'ensemble, qui est présent toujours dans ses peintures, se retrouvent dans ce portrait. C'est la raison pour laquelle nous avons abordé les aspects formels de ce portrait dans les pages précédentes, selon une observation attentive de l'œuvre au Musée des beaux-arts de Montréal, afin de former un sens critique en élaborant un vocabulaire technique qui permet de l'aborder au plus près.

## 1.2. Production artistique et pratique de l'atelier de Hans Memling

Né à Seligenstadt, une ville occidentale d'Allemagne, Hans Memling est un portraitiste flamand, bien connu, du XV<sup>e</sup> siècle. Le dépouillement des archives montre qu'il n'existe aucune information à propos de Memling jusqu'au moment où il reçoit sa citoyenneté de Bruges en 1465 (Laclotte et Cuzin 2003 : 532). Par conséquent, pour découvrir sa vie jusqu'à cette année, il faut se baser sur des hypothèses acceptables, émises à partir de renseignements dispersés concernant sa biographie et sa carrière artistique.

Quelques renseignements nous fournissent des informations à propos de ses parents. Son père, Hamman Mommeling, et sa mère, Luca Styne, sont tous deux nés à Kleinkrotzenburg et

---

<sup>19</sup> Par rapport au tableau de l'Annonciation de Memling (1465-70) qui a été vendu pour £28,000 à J. Pierpont Morgan en 1907; ou les portraits de Tommaso di Folco Portinari et Maria Portinari (1470) qui ont été vendus en 1910 pour le prix total de 426,500 dollars à Altman, le prix de vente de *Portrait d'homme* ne semble pas très élevé.

<sup>20</sup> Se référer à la description de cette œuvre sur le site web de Musée des beaux-arts de Montréal. Accessible en ligne au <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-international-ancien-et-moderne/?t=Memling#toggle-id-1>.

morts en 1451 à cause de la peste. Le nom de Hans Memling a été vu pour la première fois dans un document qui remonte à 1465 qui indique le montant qu'il avait payé pour son droit de bourgeoisie de Bruges, en tant qu'un contre paiement. Ce document affirme qu'il travaillait à ce moment dans son propre atelier en tant que citoyen brugeois, et nous permet de suggérer qu'il avait déjà achevé sa formation. (Borchert 2005a : 10-11)

Même si rien n'est certain à propos de la date de naissance de Memling, Friedländer (1939 : 24) insiste avec de bons arguments sur le fait que Memling est né vers 1440. Son argument est lié à deux autoportraits de l'artiste : le premier dans le volet de gauche du *Triptyque Donne* (vers 1478) (fig.7), parmi les colonnes en arrière du saint Jean Baptiste ; et le deuxième dans le panneau central du *retable de la passion (Triptyque Greverade)* au Musée de sainte Annen, (vers 1479) (fig.9)<sup>21</sup>, sous la Croix du Bon Larron. Dans les deux cas, son autoportrait apparaît en tant qu'un homme à demi visible. Selon lui, ces images nous permettent d'estimer approximativement son âge. Conséquemment Friedländer (1939 : 124) suppose que Memling « n'est pas né beaucoup avant 1440 [...], et qu'il est devenu maître indépendant à Bruges à l'âge de 25 ans environ ».

Une autre raison qui nous permet d'accepter la suggestion de Friedländer est la condition d'admission pour la citoyenneté de Bruges, que McFarlane (1971 : 29) mentionne dans son livre consacré à Memling, selon laquelle l'éligibilité d'admission était d'avoir au moins 25 ans.

Comme plusieurs artistes actifs à Bruges à cette époque<sup>22</sup>, Memling est venu de l'extérieur de Bruges et s'y est installé. Il devient citoyen de Bruges presque un an après la mort de Van der Weyden en 1464. Cette information soutient deux hypothèses sur les conditions selon lesquelles Memling a reçu la citoyenneté de Bruges : il y habitait déjà depuis un an; ou il a acheté le droit de citoyenneté. La troisième possibilité serait le mariage avec une Brugeoise, mais nous ne pouvons pas la considérer ici pour Memling, car il s'est effectivement marié avec une Brugeoise, mais après avoir obtenu sa citoyenneté<sup>23</sup>. (Lane 2009 : 10).

Il nous semble étrange que le nom de Memling n'apparaisse que trois fois, en 1480, 1483 et 1484, dans la liste de la corporation des peintres de Bruges, puisque pour avoir son propre atelier, il faut qu'il soit devenu membre de cette corporation, à moins qu'il ne soit peintre de la cour de

---

<sup>21</sup> Par référence à l'identification de Hans Gerhard Evers, historien de l'art allemand, De vos (1994b : 5-6) propose que les portraits sous la Croix du Bon Larron, sont les images de Michael Wolgemut, Albrecht Dürer et Hans Memling, les peintres allemands de trois générations. La localisation de ces portraits relève d'une tradition picturale allemande.

<sup>22</sup> Petrus Christus (de Barbant); Willem Vrelant (d'Utrecht); Philippe de Mazerolles (de France) et Loysset Liédet (de France) (Martens 1992 : 3).

<sup>23</sup> Car, il s'est marié à Bruges dans les années suivantes (Faggin 1968 : 1).

Bourgogne, ce qui n'était pas son cas. Par ces listes, dans les années que nous avons mentionnées, nous connaissons deux apprentis de Memling, Hannekin Verhannemen et Passchier Van der Meersch<sup>24</sup> (Borchert 2016 : 48). À propos de ces assistants, nous n'avons aucun document, car, selon la norme, leurs noms n'étaient pas inscrits dans les listes des guildes; mais c'est évident qu'il avait plusieurs assistants comme les autres artistes. Les assistants du peintre étaient obligés d'apprendre le style du maître et de l'imiter dans l'exécution des dessins et l'application des couleurs selon les règles de l'artiste. Selon les experts, Martin Schongaur (graveur allemand), Michel Sittow (d'origine estonienne), Maître du *retable de St. Bartholomew* et Albrecht Dürer sont les possibles assistants de Memling (Lane 2009 : 95-106).

Cependant au sujet de son propre apprentissage, aucun document n'apparaît qui témoigne de sa formation et les arguments à ce propos sont basés sur des études comparatives des formes picturales de ses œuvres — particulièrement ses premiers travaux — avec celles de ses contemporains avec qui il est possible qu'il ait été en relation. Plusieurs experts ont discuté à ce sujet et proposé des hypothèses que nous examinons dans les pages qui suivent.

La diversité d'interprétation concernant la vie privée et artistique de Memling nous confronte à différentes possibilités. Plusieurs auteurs pensent que Memling, avant de se déplacer à Bruges, travaillait dans l'atelier de Van der Weyden, mais le manque de documentation empêche toute certitude à ce sujet; Till-Holger Borchert, Martha Wolf, Laura Debora Gelfand et Erwin Panofsky s'accordent à dire que Hans Memling était le disciple de Rogier Van der Weyden — dit Rogier de Bruges — à Bruxelles. Dans une autre perspective, Friedländer (1939) suppose que Memling travaillait dans l'atelier de Rogier, en tant que son *Geselle* et collaborateur pendant quatre ans, jusqu'en 1464, l'année de la mort de Van der Weyden; c'était comme une routine pour les artistes allemands de passer quelques années comme compagnons dans l'atelier des maîtres pour perfectionner leur profession. Il est probable que Memling, avant d'arriver à Bruges, ait passé quelque temps à l'atelier de Van der Weyden pour étudier la peinture.

L'idée d'un apprentissage de Memling à l'atelier de Rogier est fortement basée sur le propos de Giorgio Vasari sur ces deux artistes, écrit au siècle suivant. Cependant, malgré cette idée qui est généralement établie sur certaines ressemblances stylistiques, Barbara G. Lane insiste plutôt sur le fait qu'il n'existe aucune preuve quant à la présence de Memling à l'atelier de Van der Weyden. Lane, dans le premier chapitre de son livre, *Hans Memling : Master painter in fifteenth-*

---

<sup>24</sup> Voir aussi De Vos (1994 : 410-11).

*century Bruges* (2009 : 17-41), vise précisément à souligner comment chaque théorie vraisemblable à propos de tout type de relation directe entre Memling et Van der Weyden pourrait être rejetée par un autre argument ou par le manque de documentation. Elle remarque très justement que dans chaque cas, nous n'avons accès à aucune preuve documentée qui affirme le travail de Memling dans l'atelier de Rogier, ni comme son disciple, ni comme son collaborateur.

Tout bien considéré, Lane (2009) précise que les sources à propos de Memling comme celles de Vasari (1550) et Guicciardini (1567)<sup>25</sup> sont si ambiguës qu'elles ne sont pas fiables ni assez fortes pour prouver le rapport entre ces deux artistes; de même, il n'existe aucun témoignage concernant la justesse des informations enregistrées dans les inventaires, comme celles de la collection de Margaret d'Autriche, qui fait référence à un retable exécuté par Rogier et « maistre Hans ». Elle n'accepte pas non plus la similitude entre certains aspects de leur style comme étant une raison pour soutenir l'association directe entre eux, bien que les partisans de cette hypothèse sont d'accord à dire que ce rapprochement a eu pour conséquence une incidence directe de Rogier sur Memling, à tel point que parfois il sera difficile de faire la distinction entre leur style. Dans les pages qui suivent, nous abordons quelques exemples, afin de trouver les points communs entre les œuvres de ces deux artistes.

Le panneau central du *Triptyque de Jan Crabbe* (fig.10), au Palais Chiericati de Vicence, est une des premières œuvres de Memling sur laquelle certains experts se penchent pour relier son travail à l'atelier de Van der Weyden. La composition de la scène de Crucifixion semble être inspirée des tableaux de Rogier, l'un à Vienne (fig.11) et l'autre à l'Abbaye d'Abegg à Berne (fig.12). (Laclott et Cuzin 2003).

Notre lecture visuelle attentive nous permet de dire que malgré certaines ressemblances entre ces œuvres, l'image de Memling ne pourrait pas être la copie exacte de la composition de Rogier et même que les deux tableaux de Vienne et de Berne sont assez différents sur plusieurs aspects. Rien de semblable ne peut être observé entre le *Triptyque de Jan Crabbe* et ceux de Rogier au niveau de l'équilibre, du mouvement des figures et de leur position, pas plus que sur la matérialité des vêtements et des textures. Même le paysage et la représentation de la ville, qui sont des éléments communs dans les trois cas, possèdent des caractéristiques différentes dans chaque œuvre. Dans le triptyque de Vicence, la ligne d'horizon est plus haute; la nature rocheuse est un

---

<sup>25</sup> Dans *Descrittione di tutti i paesi Bassi*, il parle de Hausse (Memling) en tant que « scolare » de Rogier Van der Weyden (Lane 2009).

peu comme la représentation du triptyque de Berne, mais dans le style personnel de Memling; les arbres sont plus arrondis et les pierres sont dessinées de façon très délicate et en harmonie avec les plis des vêtements.

Si nous parlons seulement du thème et de l'iconographie générale d'un tableau, nous ne pouvons pas parler de l'influence ou de l'imitation d'un artiste, car ce sont des éléments qui étaient utilisés par plusieurs artistes dans une période et une région déterminée.

Contrairement à notre analyse, Borchert considère que la manière artistique de Memling porte une forte empreinte de l'art de Van der Weyden<sup>26</sup> et il remarque la « filiation artistique » entre ces deux artistes. Par exemple, à propos du *Triptyque de Jean Crabbe*, il souligne que « même le minutieux dessin sous-jacent, exécuté au pinceau est proche de ceux de Van der Weyden »; et que ceci n'est possible que par la présence de Memling dans l'atelier de Bruxelles où il a pu y observer la manière de faire les dessins préliminaires (Borchert 2005a : 20).

L'examen technique des dessins sous-jacents de certaines œuvres de Memling a convaincu des chercheurs comme Borchert de suggérer une relation directe et proche entre lui et l'atelier de Bruxelles (Van Oosterwijk 2018). Entre autres, Faggin (1968), en référence à Friedländer, propose la possibilité d'une collaboration entre Memling et Van der Weyden pour la réalisation du *Triptyque de Sforza*<sup>27</sup> dans son atelier à Bruxelles, mais il n'accepte jamais qu'ils partagent le même style artistique. Acquiesçant sur la relation de maître et d'élève entre eux, Faggin (1968 : 2) distingue leurs idées artistiques : « le monde des créatures de Memling n'est pas un monde torturé; l'anxiété anguleuse de Rogier, son angoisse métaphysique s'y émousse dans la douceur ». Il insiste plutôt sur l'influence de l'art de Van Eyck sur le milieu artistique de Memling, qui est, selon lui, visible dans ses œuvres malgré sa manière personnelle et particulière.

Il est certain que Memling a commencé sa vie à Bruges en tant que maître de la peinture, car peu après son arrivée il a reçu une commande d'Angelo Tani pour *le Jugement dernier* (fig.13) (De Vos 2002 :159). Par conséquent, nous pouvons dire qu'il avait déjà maîtrisé la peinture, soit en Allemagne, soit aux Pays-Bas. La commande du *Jugement dernier* est considérable, car c'est une des œuvres les plus importantes et les plus grandes de toute sa carrière, ainsi qu'un des exemples principaux pour des arguments en liaison avec l'influence du style Rogerien sur lui. Le *Jugement dernier* de Memling est toujours comparé, au niveau de la composition et des types de

---

<sup>26</sup> Voir aussi Borchert (2016 : 45)

<sup>27</sup> Cette attribution n'est pas aujourd'hui acceptée. Les deux sont d'accord à dire que cette œuvre ne s'accorde nullement aux qualités de l'art de Memling, ni de Van der Weyden (Lane 2009).

figures, avec le *Retable de Beaune* de Rogier sur le même thème (fig.14). À première vue, il semble que l'œuvre de Memling soit une représentation précise du tableau de Rogier, comme le remarquent Laclotte et Cuzin (2003)<sup>28</sup>, tandis que certains experts comme McFarlane (1971) et Lane (2009) ont accentué les aspects dissemblables de ces deux tableaux, s'appuyant sur la manière originale de Memling.

McFarlane (1971 : 18-21) ne rejette pas le reflet de la composition de Rogier sur celle de Memling, mais il met l'accent sur les modifications que Memling a faites sur les dessins préliminaires pour créer sa propre imagination du Jugement dernier et exposer sa propre conception du monde : la représentation de Memling du Jugement dernier est considérablement optimiste, car il représente la victoire de la piété sur la balance d'évaluation et plus de personnes passant vers le paradis.

McFarlane met également de l'avant le contraste entre la couleur d'or en arrière des figures sacrées en haut et la nature terrestre en bas, dans une perspective atmosphérique, qui donne une sorte de profondeur à l'image de Memling. Les figures s'engagent dans une action narrative au sein d'un paysage finement exécuté. Ici il importe de préciser que ce n'est pas quelque chose que nous pouvons voir chez Van der Weyden. La prédilection de Memling pour la narration et aussi pour l'implication du paysage distingue sa manière, même si la structure générale de son œuvre semble s'être inspirée de l'idée de Rogier.

Selon Campbell (1980 : 18-20), le dessin de Memling dans cette œuvre est basé sur le *Retable de Beaune* et il adapte la composition de Rogier dans son propre format. C'est la raison pour laquelle l'arrangement des figures et la disposition des éléments dans son tableau sont assez différents. L'habileté de Memling pour créer un moment particulier, la profondeur de la composition et les rapports spatiaux entre les figures principales sont des caractéristiques de l'œuvre de Memling, qui ne se retrouvent pas dans le tableau de Rogier. Cependant, Campbell, en général, pense que l'assimilation du style de Rogier par Memling n'est pas réussie : « L'adaptation de Memling, privant la composition de Van der Weyden d'une grande partie de sa gravité et de son austérité, semble montrer une compréhension imparfaite de sa force dramatique »<sup>29</sup> (Campbell

---

<sup>28</sup> Périer-D'Ieteren (1994 :67) va plus loin et pense qu'il est probable que Memling aurait travaillé sur le Jugement dernier dans l'atelier de Van der Weyden.

<sup>29</sup> « Memling's adaptation, depriving Van der Weyden's composition of much of its gravity and austerity, seems to show an imperfect understanding of its dramatic force ».

1980 : 20, trad. libre). Donc il pense que l'imitation de Memling de l'œuvre de Rogier, dans ce cas, n'est qu'un échec évident.

Selon nous, divers facteurs sont susceptibles d'expliquer la différence d'interprétations de ces deux artistes. Abstraction faite de la figure du Christ, dans une cape rouge et assis sur l'arc-en-ciel avec un globe sous ses pieds, qui attire avant tout le regard du spectateur dans les panneaux centraux de ces deux tableaux, nous pouvons admettre que presque tous les autres éléments sont considérablement distincts. La figure de l'archange Gabriel, malgré son emplacement similaire au-dessous du volet central, est représentée de manière très différente. Cette dissemblance est applicable également à la manière de représenter les figures, les diverses scènes et leur position dans les cadrages.

En ce qui concerne l'emploi du paysage de verdure par Memling, qui est le sujet principal de notre étude, c'est certainement une des importantes caractéristiques de ce tableau qui, selon nous, équilibre les masses et le chaos exprimé par le thème de l'œuvre, comme le fait l'usage des couleurs rouges; ici, l'arrière-plan donne un caractère plus remarquable au tableau. Contrairement au tableau de Beaune, le ciel dans sa correspondance avec la ligne d'horizon est très lumineux; le traitement des détails du gazon est plus précis; et la distinction entre les finalités du bien et du mal est plus facile à saisir grâce au pouvoir d'expression de la nature. Nous pouvons dire que Memling accorde une importance particulière au paysage qui diffère de la façon dont Van der Weyden a traité le paysage.

Deux tableaux de Memling représentant le thème de l'Adoration renforcent également l'idée de l'influence dominante de Rogier sur son art : le *Triptyque de l'Adoration des mages* qui est aujourd'hui conservé à Madrid (fig.15); et le *Triptyque de Jan Floreins* à Bruges (fig.16). En les comparant avec le *Retable de Columba* de Van der Weyden, Lane (2009) a rejeté l'idée de la reproduction exacte des œuvres de Memling du modèle Rogerien de ce thème. Selon elle, la ressemblance entre les dessins de ces tableaux conduit les chercheurs à conclure que Memling avait accès aux dessins préliminaires de l'œuvre, mais elle remarque, une fois de plus, que cette affirmation n'est qu'une probabilité.

Comme dans les exemples précédents, nous notons des points qui diffèrent du style de Van der Weyden. Campbell (1980 :20) explique que par rapport au *Retable de Columba*, Memling ne démontre pas la même originalité ni le naturalisme de Rogier, pas plus que la même subjectivité

de l'approche. Il remarque que « Memling ne souhaitait évidemment pas suivre Rogier très loin dans le sens de l'abstraction » (trad. libre)<sup>30</sup>.

Relativement à la représentation de ce thème par Memling, Hulin de Loo (1928) affirme reconnaître l'influence de Rogier au niveau de la structure de l'œuvre. Il souligne que « sans doute, notre peintre [Memling] a suivi le *Retable de Sainte Columba*. Il a imité toutes les caractéristiques essentielles de sa composition, en coupant une grande bande de chaque côté et en ajoutant une en bas pour s'accorder avec la nouvelle dimension »<sup>31</sup> (Hulin de Loo 1928 :165, trad. libre).

Dans cette optique, nous sommes peut-être en droit de suggérer que Memling n'est pas le disciple de Rogier ni le compagnon dans son atelier. Le fait que les œuvres de Memling, dans plusieurs cas, s'inspirent des dessins sous-jacents de Van der Weyden, mais que ses productions possèdent des caractéristiques différentes, appuie l'argument selon lequel Memling n'a pas appris la peinture chez Van der Weyden, mais qu'il connaît son style et qu'il avait vu ses dessins préparatoires dans son atelier en tant que passant. Dans la même perspective, mais avec des petites différences dans les détails, Lane (2009 : 36) suggère que le jeune Memling a quitté l'Allemagne au printemps de 1464 pour travailler dans l'atelier de Bruxelles. Peut-être est-il arrivé après la mort de Van der Weyden, mais a travaillé quand même comme compagnon chez ses assistants et a étudié ses dessins et son style.

Nous suggérons que c'est le style Rogerien qui fournit à Memling une orientation clé, mais l'art de Rogier a été transformé pour former un style propre à lui qui est perceptible dans l'importance accordée au paysage et par la précision des détails. C'est la raison pour laquelle l'art de Memling donne un résultat fort différent. Nous pouvons admettre que majoritairement quand nous parlons de l'influence de Rogier sur Memling, il s'agit de l'emploi de la composition et de la structure des éléments du tableau, dans une forme plus ou moins transformée.

Les œuvres dont nous en avons parlé dans les pages précédentes sont les œuvres les plus argumentées par les experts pour trouver le lien entre le style d'atelier de Bruxelles et le caractère de l'art de Memling. Cependant, le peintre le plus connu de Bruxelles n'est pas la seule personne dont nous pouvons retrouver l'influence de la manière stylistique dans l'art de Memling; et il est associé au style allemand par plusieurs aspects.

---

<sup>30</sup> « Memling obviously did not wish to follow Rogier very far in the direction of abstraction ».

<sup>31</sup> « Undoubtedly our painter followed the St. Columba altarpiece. He imitated all the essential features of its composition, cutting off a large strip on either side and adding one at the bottom to accord with the new dimension ».

Nous avons constaté, déjà au début de ce chapitre, la possibilité que peut-être la formation préliminaire de Memling avait été faite en Allemagne, avant son départ aux Pays-Bas. Cette hypothèse est renforcée par les rapports visuels et stylistiques entre ses œuvres et celles des artistes allemands du XV<sup>e</sup> siècle. James Weale (1902 : XXI) dans le catalogue d'exposition de 1902 s'appuie sur les caractéristiques techniques et formelles du style de l'école colonaise, que l'on retrouve dans les tableaux de Memling.

Ainsi, Lane (2009), dans le deuxième chapitre de son livre, consacré à la probabilité de la formation de Memling à Cologne, insiste sur la proximité de son style avec les œuvres des peintres allemands. De même, considérant certains tableaux de Memling et ceux du style allemand, elle souligne que l'intérêt de Memling pour la narration, ainsi que la représentation des scènes anecdotiques et de certains thèmes, par exemple la Vierge entourée par les saintes féminines, participe plutôt aux traditions allemandes que le style flamand<sup>32</sup>. Elle examine aussi l'hypothèse de l'éducation du jeune Memling chez Stefan Lochner, peintre connu de Cologne; et par conséquent, par rapport à la date de la mort de Lochner (1451) et son intervalle avec la date de l'arrivée de Memling à Bruges, elle n'accepte pas l'idée de la formation de Memling chez lui. Cependant, elle ne rejette pas l'idée de la présence de Memling à Cologne qui est renforcée par la représentation précise de paysages et de la ville de Cologne dans le *Retable de Sainte Ursula* (1489) (fig.17).

Plusieurs experts comme Panofsky et De Vos s'accordent au sujet du séjour de Memling à Cologne. Panofsky (1966 : 347) qui n'accepte jamais l'originalité de l'art de Memling pense qu'il était toujours sous l'influence du courant artistique de son époque et de ses contemporains. Il propose que la formation préliminaire de Memling se soit faite en Allemagne et probablement à Cologne, et avant 1459 et 1460, date probable à laquelle il est entré, selon lui, dans l'atelier de Van der Weyden.

Dans cet ordre d'idée, De Vos (1994 : 355-360) se concentre sur la représentation du paysage et constate que la structure de la nature dans l'art de Memling est une réflexion directe des exemples allemands qu'il a vus à Cologne. Ceci nous suggère que l'observation du paysage et l'interprétation qu'en fait Memling sont étroitement liées aux conceptions du monde dans son pays

---

<sup>32</sup> Stanley E. Weed (2002 : 128-145) dans sa thèse à propos du thème *Virgo inter virgines* se penche sur le rôle de Memling pour introduire ce thème, d'origine allemande du XIV<sup>e</sup> siècle, à la peinture de Pays-Bas. Il souligne que Memling connaît parfaitement les œuvres de Stefan Lochner.

d'origine. Il a continué cette tradition allemande, non seulement dans les thèmes religieux, mais aussi dans les tableaux avec des sujets profanes comme les portraits.

Comme c'est le cas pour Van der Weyden, le tableau de Lochner, sur le thème du jugement dernier (1435) (fig.18), est important à étudier en comparaison avec le *Jugement dernier* de Memling. La ressemblance entre ces trois tableaux pourrait nous diriger vers l'acceptation de l'influence de Lochner sur Van der Weyden et conséquemment, le reflet de l'art de Rogier sur Memling, mais il existe des aspects similaires entre l'œuvre de Memling et de Lochner qui ne se trouvent pas chez Rogier. C'est la raison pour laquelle certains experts, comme Denis (1964 : 729), Weale (1901 : 8) et Vollmer (1930 : 374), pensent que Memling a travaillé directement avec Lochner (Lane 2009 : 44-45).

Pour tout dire, que Lochner soit considéré ou non comme le maître de Memling, il n'y a pas l'ombre d'un doute que Memling connaissait parfaitement la peinture de son pays d'origine, car sa manière est une réflexion stylistique et thématique des traditions allemandes. Alors que, certaines compositions et certains détails affirment l'influence directe de Lochner, et plus largement du style allemand, quelques caractéristiques de ses tableaux nous semblent être empruntées à Dieric Bouts, peintre actif entre 1457 et 1475 qui exerçait son activité à Louvain. Dans ses compositions religieuses, aussi bien que dans ses portraits, Memling est souvent marqué par l'influence de Van der Weyden et de Petrus Christus.

Les critiques des siècles postérieurs à la carrière de Bouts le considèrent comme un innovateur dans la représentation du paysage, qui est généralement établie comme sa principale contribution à la peinture du XV<sup>e</sup> siècle des Pays-Bas. Tandis que le fond de paysage détaillé, étendu en continu dans les panneaux des retables, chez Bouts, est dérivé de l'école d'Haarlem, sa manière stylistique, et le cadrage en forme architecturale simulée sont les impacts de Rogier qui sont intégrés dans son art, particulièrement au cours des années 1450 (Snyder 2003). Mais après, il semble que c'est plutôt le style de Petrus Christus que l'on retrouve dans son art. À ce sujet, Panofsky (1966 : 315) explique que d'abord il s'occupe à étudier les œuvres de Van der Weyden et de Van Eyck, à Bruxelles et à Bruges, mais qu'après, il se rattache au style de Petrus Christus; et encore dans les dernières années de sa carrière « il s'est immergé de plus en plus profondément dans le monde de Rogier Van der Weyden ».

Bouts, particulièrement dans le genre du portrait s'inspire de Van der Weyden<sup>33</sup>. Un des meilleurs exemples de cette influence est le *Portrait d'homme* de Bouts daté de 1462 (Londres, National Gallery) (fig.4), dans lequel un homme est assis dans un espace intérieur, avec une fenêtre ouverte vers un paysage verdoyant. Ici, la position des mains sur le bord du cadre de la fenêtre nous rappelle les portraits de Van der Weyden, alors que la composition de ce tableau, la disposition de la figure dans l'angle des murs et précisément la fenêtre ouverte vers le paysage tranquille est une nouvelle composition qui a été introduite par Bouts (Bauman 1986 : 42).

Catheline Périer-D'Ieteren (2006 : 209-210) dans sa monographie, *Dieric Bouts : The Complete Works*, non seulement soutient l'influence des artistes du Nord comme Van Eyck et Van der Weyden sur le travail de Bouts, malgré son caractère distinctif et sa personnalité artistique individuelle; mais elle affirme aussi le rapport structural entre certaines œuvres de Memling et de Bouts, par exemple dans le thème de la Vierge à l'enfant couronnée avec les anges.

Dans un autre essai, « La technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle » (1994 : 67), elle remarque que la technique de Memling est un écho de la manière artistique de Van der Weyden et de Bouts.

Il est fort probable que Memling, avant d'aller à Bruxelles, ait passé quelque temps à Louvain, et qu'il se soit donc familiarisé avec les œuvres de Bouts, l'artiste renommé de cette ville. Cela explique les traits communs que l'on retrouve au niveau de la composition et de la perspective monofocale dans leurs œuvres et que certaines compositions dans le travail de Memling soient étroitement liées avec les types compositionnels des tableaux de Bouts. La représentation de la Vierge couronnée dans une loggia et entourée par les anges, la Vierge en buste à l'intérieur ou dans une loggia avec une vue vers un paysage, le thème de l'homme de douleur et la Vierge en prière, et aussi certains aspects du thème de la passion du Christ sont les thèmes, les plus similaires à ceux de Bouts que nous pouvons trouver chez Memling. (Lane 2009 : 63-74).

Cependant, le rapport entre Memling et Bouts ne se limite pas seulement à certaines formes compositionnelles, mais aussi au traitement de la nature en arrière-plan, précisément dans le genre du portrait, comme nous l'avons déjà vu dans le *Portrait d'homme* de Bouts (1462). Selon Bauman (1986 : 42), ce portrait est considéré comme une œuvre pionnière qui exerce des influences

---

<sup>33</sup> Hulin de Loo (1926 : 257-62) aussi affirme la parenté de style de Bouts par l'influence de Rogier.

considérables sur les portraits de Memling, représentant un rapport harmonieux et proportionné entre la nature prospère et tranquille et la figure calme.

Il ne fait aucun doute que l'influence de Bouts est particulièrement perceptible chez Memling, et nous amène à conclure que Memling était familier avec les œuvres de Bouts, même s'il était impossible pour lui d'aller à Louvain, il a pu les voir à Bruges ou ailleurs. Tandis que les idées des experts à propos de la formation de Memling se concentrent plutôt sur Van der Weyden, Lochner et Bouts, certains chercheurs comme Lane (2009 : 79-83) parlent de l'influence de Van Eyck dans le traitement de la lumière sur les objets, et des détails; et de Petrus Christus dans l'exposition de l'inscription sur le cadrage du tableau. Elle remarque aussi que le portrait en buste de trois quarts sur un fond uni est le caractère de l'art de Van Eyck que Memling a emprunté.

Par ailleurs, Reynolds (1997 : 163-65) propose une idée remarquable, selon laquelle Memling, dans la représentation du paysage, était très influencé par Hugo Van der Goes. Selon elle, la structure de la composition joue un rôle crucial dans la forme du paysage de Memling, mais souvent cet aspect a été négligé dans l'analyse de ses œuvres. Par exemple dans le *Triptyque de Floreins* de Memling (fig.16) le paysage avec les arbres avancés vers le premier plan démontre la manière de Van der Goes pour définir le plan intermédiaire. Elle remarque aussi que le paysage a été considéré comme l'élément principal de certains tableaux de Van der Goes, comme la murale perdue de *David et Abigaïl* dont le paysage inspire le tableau *Avènement et triomphe du Christ* de Memling.

### 1.3. L'emploi du paysage

En considérant toutes les théories proposées dans la section précédente, concernant les artistes qui auraient pu inspirer Memling dans sa carrière artistique, il semble logique de dire que la nature de son art révèle une influence mixte des courants artistiques allemand et flamand.

La manière picturale de Memling représente simultanément le caractère particulier et détaillé de la peinture à l'huile flamande et la structure de l'art allemand. C'est ce qui explique la particularité de son style et également son intérêt pour l'imagerie du paysage, qui est le sujet de notre étude.

Avant Memling le paysage avait été utilisé en arrière-plan par certains artistes. À titre d'exemple, le *Portrait d'une femme* (1445) de Fra Filippo Lippi est un des premiers exemples italiens avec un fond du paysage dans le portrait individuel (Christiansen, Weppelmann et Rubin

(éd.) 2011). Ici, il est intéressant de remarquer que Lippi, lui-même, est un des premiers artistes italiens profondément influencés par les peintres flamands (Christiansen 2005 : 51-52). De même, il existe d'autres exemples similaires, mais chez aucun d'entre eux nous ne voyons le rapport spatial direct entre le modèle et le paysage, comme cela est perceptible dans les portraits de Memling.

L'attention accordée, tant à l'arrière-plan, qu'à la personne représentée dans le portrait se remarque clairement dans l'art de Memling, alors que dans la plupart des portraits individuels de cette époque l'arrière-plan revêt moins d'importance par rapport au modèle portraituré.

Lane (2009 : 53-55) explique le *Simultanbilder* qui était un type de peinture très populaire à Cologne, le centre artistique de l'Allemagne, au début du XV<sup>e</sup> siècle, comme étant la « peinture qui expose simultanément de nombreuses scènes narratives à travers un paysage continu » (trad. libre)<sup>34</sup>. Le tableau de *La passion* de Memling (fig.19), qui aujourd'hui se trouve à la Galerie Sabauda de Turin, est le meilleur exemple de ce type, qui nous permet d'associer l'art de Memling à son pays d'origine. Donc, il semble logique de dire que, pour Memling, la représentation d'un même paysage, qui se déploie dans différentes scènes dans un même tableau, est aussi importante que les récits eux-mêmes, car ce sont les deux facteurs qui se complètent et qui donnent un sens unifié à l'image.

L'innovation de Memling n'était pas d'intégrer le paysage dans des portraits individuels, mais bien de le développer et d'expérimenter un nouveau rapport expressif et direct entre le modèle et l'arrière-plan<sup>35</sup>. Il met en valeur l'expressivité de la nature autant que la personne portraiturée et crée une sorte d'harmonie, à la fois, significative et formelle entre eux.

L'idée de juxtaposition du paysage et du portrait est aussi simple qu'efficace. En cherchant l'origine de cette synthèse, nous trouvons deux exemples importants auxquels les œuvres de Memling pourraient faire référence. Le premier, c'est le *Portrait d'homme* (fig.4) de Bouts mentionné auparavant, et le deuxième, c'est le *Triptyque Braque* de Van der Weyden (vers 1452) (fig.20). Selon Brochent (2005 : 42), ce tableau de Van der Weyden doit être considéré comme l'œuvre la plus influente sur les portraits de Memling qui représentent des paysages. Nuttall (2005 : 74) pense que le résultat de cette influence doit être considéré comme un grand succès pour Memling. Citons Nuttall :

---

<sup>34</sup> « Painting that distributes numerous narrative scenes throughout a continuous landscape ».

<sup>35</sup> Voir aussi Campbell (1990:120).

Que Memling soit considéré ou non comme l'inventeur de ce type de portrait, dont l'origine remonte peut-être à des œuvres de dévotion comme le *Triptyque Braque* de Rogier Van der Weyden et les compositions en étage de Jan Van Eyck, il se l'est en tout cas approprié. C'est un mode de représentation particulièrement adéquat, un contrepoint équilibré entre le haut et le bas, l'avant et l'arrière.

Donc, selon elle, ses portraits sont remplis d'une sorte d'équilibre qui semble particulièrement riche et montre que Memling atteint sa manière propre, même s'il est influencé par le style des maîtres de son époque.

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons examiné la familiarité éventuelle de Memling avec les œuvres de Bouts, ainsi que sa collaboration avec Van der Weyden. Si nous considérons toutes ces possibilités ainsi que les antécédents artistiques de la peinture allemande qui tendaient à réunir la nature et la narration, nous pouvons comprendre, en grande partie, la passion de Memling pour la représentation du paysage.

Les deux types de l'emploi de paysage : le paysage aperçu par une fenêtre; et le paysage s'étendant complètement en arrière-plan sont tous deux fréquents chez Memling. Le *Portrait d'homme au bonnet rouge* (fig.21), le *Portrait d'un jeune homme* dans la collection de Lehman (N.Y.) (fig.22), le *Portrait d'homme* de la collection de Frick (N.Y.) (fig.23) et finalement le *Portrait d'un couple âgé* (Berlin et Paris) (fig.24) sont des œuvres qui sont les plus redevables au *Portrait d'homme* de Bouts. Néanmoins, ce n'est pas seulement la reproduction de la nature en arrière-plan qui associe l'œuvre de Bouts et de Memling, mais aussi la douceur de l'ambiance et la sérénité de la figure qui sont aussi des points communs. Ce sont des aspects que nous ne pouvons pas retrouver chez Rogier, mais qui, comme nous avons déjà mentionné, existaient dans l'art des artistes allemands comme Lochner.

Parmi les portraits individuels de Memling, les tableaux qui présentent un paysage complet en tant qu'arrière-plan sont : le *Portrait d'homme* (Montréal) (fig.5), le *Portrait d'homme avec une pièce de monnaie* (Anvers) (fig.6), le *Portrait d'un homme inconnu avec une lettre* (fig.25), le *Portrait de l'homme au col de fourrure tacheté* (Venise) (fig.26), le *Portrait d'homme devant un paysage* (Bruxelles) (fig.27), le *Portrait de jeune homme* (Zurich) (fig.28) et le *Portrait de jeune homme devant un paysage* (Venise) (fig.29). La seule œuvre qui aurait pu inspirer Memling pour ces tableaux est le *Triptyque Braque* (fig.20), avec les figures en buste devant un arrière-plan de paysage.

Memling est parvenu à unifier les caractères de la nature et de la figure, et à créer une sorte d'intégration, à la fois visuelle et signifiante. Mais sa nouvelle expérimentation nous révèle la raison de cette innovation. Tandis que Bauman (1986 : 42) pense que l'harmonie dans les portraits de Memling, précisément ceux avec le paysage déployé en arrière-plan, était le style de l'artiste, mais que cette manière était aussi très attrayante pour ses patrons. Nuttall (2005 : 75) s'interroge à savoir si l'utilisation du paysage comme arrière-plan est le résultat de la demande des commanditaires, et particulièrement des Italiens. En remarquant le rôle de l'exposition de la réalité dans la représentation de la nature et aussi du portrait, ainsi que son importance et sa popularité chez les Italiens, elle propose que : « c'est la conscience de l'admiration des Italiens pour cet aspect de la peinture flamande qui poussa Memling à développer un nouveau type de portrait incorporant des paysages, afin de satisfaire les goûts de ses principaux clients étrangers ».

Il semble que la demande pour les portraits sur fond du paysage soit un autre encouragement pour Memling de représenter la nature en tant qu'arrière-plan. L'opinion de Borchert (2005a : 23) soutient également cette idée d'un encouragement par les Italiens, où il remarque qu'« il semble que le peintre ait très vite introduit un paysage dans les portraits de ses clients italiens, tandis qu'il peignait ses clients flamands devant un fond neutre pour satisfaire leurs goûts plus conservateurs ». De cette citation et aussi de celle de Nuttall, il ressort visiblement que Memling essayait de répondre aux demandes de tous ses clients, en utilisant différentes manières picturales.

Il est vrai que la prédilection des Italiens pour la représentation de la qualité naturelle de la nature a encouragé Memling à introduire le paysage, en arrière-plan du portrait, de façon très différente de ce qui était fait auparavant, mais il faut aussi considérer que dans le climat artistique de cette époque, la recherche et l'expérimentation sont des facteurs entrelacés avec la pratique de la peinture et la production artistique; les artistes recourent à diverses expériences, d'abord et avant tout, pour satisfaire leur milieu artistique. Ici dans le cas de Memling, l'expérience artistique a abouti à une innovation, dont non seulement les commanditaires, mais aussi les artistes locaux et étrangers étaient friands.

À ce sujet, Borchert (2005b : 151) parle de l'aspect empirique de la production artistique de Memling. Par exemple, au sujet de *Portrait d'homme au bonnet rouge* (fig.21), un de ses premiers portraits avec un fond du paysage, il explique que : « Memling expérimentait différents types de portraits en parallèle, car le portrait de Bruxelles [*Portrait d'un homme devant un paysage*

(vers 1470-75)] – où le portraituré est placé sans transition devant un paysage – n’a été peint qu’un peu plus tard, au début des années 1470 ».

Il importe de rappeler que le paysage exerçait déjà une influence considérable dans les œuvres religieuses des artistes flamands comme Memling, mais durant le XV<sup>e</sup> siècle, il exprime non seulement le sens traditionnel de la nature, par exemple le paradis terrestre, mais aussi, comme Harbison (2009 : 13) le remarque c’est « la fierté et l’identité citadines [qui] se reflètent dans la prolifération des tableaux du XV<sup>e</sup> siècle représentant des vues véritables de villes » comme Bruges, qui durant cette période, connaissait une grande prospérité culturelle et économique. Donc, nous pouvons dire que l’adaptation du paysage à l’image, à cette période, fait généralement référence à l’expansion commerciale et à la prospérité des villes. Ceci donne une grande importance à la représentation du paysage, non seulement pour Memling, mais aussi pour l’art flamand qui manifeste l’identité des villes à travers l’imagerie de leur paysage.

Durant la première moitié du siècle, les villes comme Bruges et Ghent, grâce à leur position géographique et internationale, bénéficiaient d’une grande fortune économique. Plusieurs marchands et banquiers s’y installaient grâce à l’ouverture des banques domestiques et internationales (Kenyon 1996); cela renforce la réputation de Memling et l’introduit à des commanditaires internationaux dès le début de son travail à Bruges. Le changement social de Bruges augmente la valeur de la représentation du panorama de cette ville dans les peintures.

À ce sujet, Harbison (2009 : 15) souligne qu’à cette période, l’image idéale de la ville de Bruges, avec ses bâtiments symboliques religieux et séculiers, était comme un indice qui assurait la qualité de l’œuvre d’art. Ici, il nous semble nécessaire de remarquer que la représentation de la ville de Bruges n’est applicable à aucun portrait de Memling, mais, qu’elle met en lumière l’importance éminente de la représentation du paysage et la qualité de la nature représentée, soit dans les scènes bibliques, soit dans les sujets profanes des œuvres d’art.

La considération pour le paysage dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle est particulièrement perceptible dans presque toutes les œuvres de l’Europe du Nord. L’observation distincte de la nature et l’importance que les artistes du Nord accordent aux détails et aux précisions des éléments du paysage sont des caractéristiques propres à leur art. Comme Bellosi (1999 : 97) le souligne, la priorité du paysage dans l’art flamand qui a été généralement établie pendant le XIV<sup>e</sup> siècle prend sa racine dans les œuvres de Van Eyck. Contrairement à Harbison, il rejette le rôle de Memling dans l’introduction du paysage, tel que nous l’avons déjà mentionné, et son habileté dans la

représentation détaillée de la nature. Selon Harbison (2009 : 134-35), par exemple le tableau des *Scènes de la vie de la Vierge et du Christ* de Hans Memling<sup>36</sup> (fig.30) est un exemple extraordinaire pour observer la compétence de l'artiste flamand à peindre la nature dans laquelle il représente vingt-cinq scènes simultanément dans un paysage uniforme<sup>37</sup>. Ceci met l'accent également sur la passion de Memling pour l'emploi du paysage.

La prospérité de Bruges se constate non seulement dans la représentation du paysage, mais aussi dans la demande croissante de portraits pour usage dévotionnel, autant que non dévotionnel. Selon Harbison (2009), en général, au début du siècle, le portrait devient un des genres les plus populaires de peinture commandée par les membres de la noblesse. Le portrait grâce à ses fonctions et en tant qu'image « commémorative portable », servait les nobles et les riches marchands.

La dimension réduite et la qualité portative du portrait sont les raisons de la demande du marché pour ce genre, précisément celui des étrangers qui voulaient commémorer leur séjour à Bruges ou perpétuer leur image. Memling a connu un immense succès en tant que portraitiste à Bruges. Ses œuvres, comme le *Portrait de Tommaso Portinari* (fig.31), sont remarquables au niveau de l'observation naturaliste, de la virtuosité picturale, de la simplicité discrète et du style magistral. La plupart des patrons étrangers « préféraient la formule plus simple – et moins coûteuse – du portrait indépendant ». En cherchant les « prestations exceptionnelles » et « les modes locales », il semble que les étrangers étaient satisfaits de commander la même chose que les élites brugeoises. (Nuttall 2005 :70-74).

#### **1.4. Son influence en Italie**

Peu après son installation à Bruges, en 1468, Memling reçoit la commande d'un triptyque par sir John Donne de Kidwelly. En 1470, il exécute le célèbre *Jugement dernier* commandé par Jacopo Tani, l'ambassadeur des Médicis à Bruges; ce tableau joue un rôle crucial dans la réputation de Memling et selon Borchert (2016 :53) il attire l'attention de communautés et des visiteurs italiens. La scène de la Passion, et les portraits de Portinari et son épouse sont les prochaines commandes de Memling.

---

<sup>36</sup> Commandé par le tanneur et marchand Pieter Bultnyc pour la chapelle de la Guilde des tanneurs de la ville de Bruges (Harbison 2009 : 135).

<sup>37</sup> Comme nous avons remarqué dans les pages précédentes, la narration qui intéresse Memling, trouve sa racine dans les traditions picturales allemandes.

Il a de plus exécuté plusieurs tableaux à exporter vers d'autres pays pour des clients étrangers; par exemple pour Heinrich Greverade d'origine allemande, et Willem Moreel, banquier italien (Faggin 1968 :1). Nous pouvons donc dire que dès le début de sa carrière artistique, la réputation de Memling se répandait déjà à l'extérieur des Pays-Bas, et qu'il recevait des commandes par des clients étrangers.

Il ne fait aucun doute que grâce à l'exportation d'un grand nombre de ses œuvres, plusieurs tableaux de la main de Memling ont échappé à la destruction du mouvement iconoclaste du XVI<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas. En effet, deux éléments ont empêché les œuvres de Memling d'être anéanties lors des violences iconoclastes<sup>38</sup> : la première était l'existence d'une institution conservatrice comme l'hôpital Saint Jean; et la deuxième, le fait que plusieurs de ses œuvres étaient destinées pour l'exportation<sup>39</sup>. Un grand nombre de ses peintures avait été commandé par des clients étrangers; les patrons italiens comme les Portinari, les Tani, les Sforza; allemands comme Heinrich Greverade; espagnols comme l'église de Najera; et anglais comme John Donne (Faggin 1973 : 5). Lane (2009 : 199), indique qu'environ vingt pour cent des œuvres de Memling étaient destinées à des commanditaires italiens<sup>40</sup>.

La présence des nobles italiens et leur passion à propos de l'art flamand est la raison pour laquelle plusieurs artistes italiens se sont installés aux Pays-Bas afin d'étudier le style flamand, et de maîtriser la peinture à l'huile. Borchert (2016) nous donne l'exemple de Giovanni di Giusto et Friedländer (1969 : 43) nous présente Bugatti qui était l'élève de Van der Weyden. En général, le visage de trois quarts, l'attention accordée aux mains, la diversité des textures et des tonalités et le paysage flamand sont des éléments de la peinture du Nord qui ont été appréciés en Italie.

Au cours des années 1470, les portraits des commanditaires italiens ont été apportés ou envoyés en Italie; grâce à cette présence, ainsi qu'à la popularité du genre du portrait, les œuvres de Memling, et plus précisément ses paysages, ont été vues et admirées abondamment en Italie (Nuttall 2005 : 77).

Les Italiens ont manifesté une fascination intense pour le style flamand de l'emploi du paysage. Cette forme est aussitôt considérée comme l'idéal dans leur peinture. Particulièrement, le

---

<sup>38</sup> Une bonne centaine d'œuvres de l'atelier de Memling nous restent aujourd'hui, ce qui dénote bien l'aspect fécond de sa carrière (Borchert 2016).

<sup>39</sup> Nous pouvons ajouter que l'interprétation de la nature à cette époque et la considération du paysage en tant que la représentation de Dieu—theatre du doigt de Dieu— est une autre possibilité qui pourrait expliquer le sauvetage des portraits de Memling.

<sup>40</sup> Voir aussi Martens (1997: 35-36).

paysage dans le style de Memling, qui est devenu un modèle largement adapté par les artistes italiens (Reynolds 1997 : 163). La représentation de la nature dans son art a été aussitôt considérée comme un stéréotype pour les autres peintres afin de démontrer la qualité de leur art<sup>41</sup>. Selon Baxandall (1988) une autre raison de l'intérêt des Italiens pour la représentation du paysage, particulièrement à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, est le manque des matériaux comme l'or. À cette époque, la représentation du paysage était la solution proposée par les artistes pour remplacer l'or; et c'est juste à ce moment que la compétence de l'artiste a été valorisée beaucoup plus qu'auparavant.

Lane (2009 : 211-212) remarque que parmi les imitateurs des paysages de Memling, comme Filippo Lippi, Fra Bartolomeo et Lorenzo di Credi, Perugino était celui qui était le plus inspiré par les motifs de ses paysages. Cette influence est clairement visible dans le triptyque de la *Crucifixion avec la Vierge, saint Jean, saint Jérôme et sainte Marie-Madeleine* (vers 1480) de Perugino (fig. 32). Également, Nuttall (2005 : 77) explique comment le style de Memling est pratiqué par les autres artistes, pour une commande ou seulement pour maîtriser sa manière picturale; par exemple le *Portrait d'un homme au bonnet noir avec une lettre* (1480 – 1490) (fig. 33) de la collection de Petworth House and Park, copie d'un original du Gallerie degli Uffizi,<sup>42</sup> (1485-1489) (fig.25), est un bon exemple de la modalité d'imitation de ses œuvres par les contemporains de Memling en Italie.

Le *portrait d'un jeune homme avec un médaillon de Cosimo de Medici* (vers 1475) par Botticelli (fig.34) est un autre exemple qui démontre l'influence du *Portrait d'homme avec une pièce de monnaie* de Memling dans la peinture italienne. En dépit de la différence très marquée à propos de sa structure, ainsi que sa qualité d'exécution, le tableau de Botticelli présente des affinités avec le type de portraits de Memling au niveau de la structure et de l'utilisation du paysage.

De même, cette impression est visiblement perceptible dans le double portrait de Piero della Francesca (1416/17-1492), *Le duc et la duchesse d'Urbino Federico da Montefeltro et Battista Sforza* (1473-1475) (fig.1), qui était, selon Lane (2009 : 214), inspiré par le style de Memling. Ici, les rapports entre les manières sont plus étroits que dans le portrait de Botticelli, mais ils sont toujours très loin de ce que nous pouvons voir dans les portraits de Memling, dans lesquels l'homme et le paysage sont tout d'une pièce, en pleine cohésion.

---

<sup>41</sup> Voir aussi Borchert (2005a : 10-11).

<sup>42</sup> Borchert (2005b), pl.12

En général, parmi les œuvres religieuses de Memling, le *Diptyque de l'homme de douleur et la Vierge en prière*, le *Triptyque de Pagagnotti*, le *Triptyque de Benedetto Portinari* et le *Triptyque du repos pendant la fuite en Égypte* sont les œuvres auxquelles les artistes italiens ont le plus souvent fait référence. Pour ce qui est des portraits auxquels les artistes italiens se sont surtout référés, nous retrouvons : le *Portrait de l'homme au col de fourrure tacheté* (vers 1475) (fig. 26), le *Portrait d'un jeune homme devant un paysage à Venise* (fig. 29) et le *Portrait d'un jeune homme à New York* (fig. 22).

## **Chapitre 2**

### **La question d'identité**

Fletcher (2008) souligne que la variété dans le genre du portrait démontre les besoins de la société. Il accorde une importance particulière au contexte social de la production du portrait. Selon cette idée, nous pouvons dire que chaque portrait est le résultat de la fusion entre les exigences imposées par les conditions sociales de l'époque qui sont associées à la vie de l'homme. En général, le portrait dès son origine tente de représenter plus que les caractéristiques physiques de son modèle et pour ainsi dire, cherche à être une métaphore de son identité, soit ce qu'il est, soit ce qu'il souhaite être. De son côté, Memling, a également cherché à cerner l'identité de son modèle, mais non seulement par les détails naturalistes de son visage ou le style d'habillement, mais aussi dans le paysage d'arrière-plan, se présentant tantôt à travers une fenêtre et tantôt couvrant complètement la surface derrière la figure portraiturée.

Comme le portrait<sup>43</sup>, le paysage peut correspondre à plusieurs fonctions liées à la vie sociale et spirituelle du modèle et même de l'artiste. Donc, l'étude plus ciblée du paysage en arrière-plan des portraits individuels de Memling est poursuivie dans ce chapitre par l'étude de la notion d'identité et en examinant deux aspects.

En premier lieu, en considérant le courant artistique des Pays-Bas au XV<sup>e</sup> siècle, nous interrogeons les perspectives relatives à l'identité de l'artiste dans son rapport avec la représentation de la nature en arrière-plan. Par référence aux définitions plus générales, mais non philosophiques, de la notion d'individualisme, il nous semble pertinent de considérer que l'objectif de Memling était, en tout premier lieu, de démontrer sa compétence artistique. En cernant la définition de l'individu à cette époque, nous proposons l'idée que l'artiste en tant qu'individu de cette société, essaie d'exprimer sa personnalité à travers son œuvre idéalisée. C'est la conséquence

---

<sup>43</sup> La fonction de portrait de donateur était plutôt de renforcer la pensée religieuse, tandis que le portrait indépendant possédait une nature plus personnelle et séculière (Bauman 1986 : 16).

de ce processus d'individualisation qui distingue son style personnel et nous permet d'identifier son art selon sa manière particulière d'exécution.

En second lieu, nous tentons d'appliquer la notion de *Period Eye* de Baxandall à notre sujet d'étude. Ce point de vue nous est utile pour comprendre le style de vie et également la façon de penser de l'homme à cette période. L'étude de Baxandall nous donne des pistes de réflexion pertinentes quant au rôle fondamental des facteurs culturels dans l'interprétation de l'œuvre d'art à la Renaissance. Selon lui, les valeurs culturelles, les exigences sociales, l'expérience et la connaissance de l'homme ainsi que l'aspect intellectuel de sa vie constituent les principes de sa perception.

La prise de conscience de son individualité propre et unique pousse l'homme de la Renaissance à l'exprimer par divers moyens; en conséquence, ce fait nous permet de proposer une hypothèse selon laquelle l'espace représenté en arrière-plan du portrait est une reproduction symbolique du milieu dominé par la figure portraiturée. Puis, considérant que par l'image, l'artiste tente d'orienter l'interprétation du spectateur, et que l'importance du regardeur est un critère de l'art du XV<sup>e</sup> siècle, notre étude articule le contexte culturel dans lequel l'image a été créée – ce qui permet de cerner la fonction du portrait et plus précisément celle du paysage – et la pratique artistique générale à l'époque à l'étude.

Les importantes études de l'historienne de l'art, Helen York, au sujet de l'imagerie du paysage dans les œuvres de Memling, nous permettent d'analyser la fonction du paysage dans son rapport avec les aspirations du commanditaire. York (2010) affirme que le paysage fait référence au « style noble » que le commanditaire du tableau possédait ou avait envie d'avoir. Pour lui, en tant que membre de la société d'élite du XV<sup>e</sup> siècle, il était important d'être vu par ses contemporains, ainsi que par ses descendants, comme les vrais aristocrates; en conséquence, les commanditaires sont fiers d'avoir leur portrait durant leur vie et qu'il demeure même après leur mort. (2010 :236-237)

Il est vrai que nous ne pouvons pas déterminer exactement l'objectif de Memling de l'emploi du paysage dans ses portraits individuels, mais par l'étude de son style pictural, il devient possible de présenter des idées vraisemblables.

En plus d'un changement continuels au XV<sup>e</sup> siècle du monde de l'art et de l'influence des artistes sur leur milieu, un autre aspect se révèle dans le monde artistique de cette époque qui transforme la définition du statut de l'artiste : la notion d'identité. Ce concept est particulièrement

présent dans le genre du portrait; contrairement aux thèmes religieux dans lesquels l'identité de chaque personne représentée était déterminée par défaut, dans le genre du portrait il existe une possibilité de modifications, tant par l'artiste que par le commanditaire. Il est essentiel de dire que ces ajustements avaient été utilisés au préalable, mais à la Renaissance, l'identité individuelle, accompagnant une nouvelle définition sociale et culturelle, prend une nouvelle forme.

À cette époque, le développement et la popularité du genre du portrait<sup>44</sup>, l'augmentation du nombre de commanditaires et l'importance de la notion d'identité, influencée par le concept d'individualisme, fait que tous et toutes, dans la société de Bruges, ainsi que dans toute l'Europe, souhaitent se faire peindre. C'est pour cette raison que nous pouvons voir les changements progressifs dans le processus de la production artistique, ainsi que dans la réception de la peinture et particulièrement celle du portrait individuel par rapport au siècle précédent.

Il nous semble nécessaire de remarquer que la notion d'identité, qui est considérée habituellement au cœur du mouvement individualiste, existait avant le XV<sup>e</sup> siècle, mais elle se définissait autrement. En effet, l'individualisme au XV<sup>e</sup> siècle révélait les aspects de l'identité qui étaient jusqu'à ce temps inconnus et peut-être moins importants<sup>45</sup>. Selon Nelson (1933 : 317) l'individualisme existait depuis longtemps, et a été défini dans la pensée médiévale en tant que l'« objectif ultime » de l'esprit humain. La théorie médiévale croit à l'esprit individuel de chaque homme faisant partie d'une totalité parfaite<sup>46</sup>.

Compte tenu de cette définition, nous pouvons constater que le portrait individuel, dans la première période de son existence, exposait l'identité de l'esprit de l'homme, et sa ressemblance au plan divin, qui était considéré comme la totalité entière et idéale; dans la seconde période, le portrait sans représenter les traits physiques de son modèle, exprime les caractéristiques de l'individu par lesquels son statut avait été défini dans une unité plus grande. Nous expliquons plus loin cette transformation de façon plus précise.

Jean-Claude Schmitt dans son article, « La mort, les morts et le portrait » (2009), a appliqué l'idée de la mimésis, l'imitation de la réalité, et « la conception figurative » d'Erich Auerbach, qui avait été posée au sujet de la littérature du Moyen Âge, à la peinture et à la sculpture. Schmitt

---

<sup>44</sup> Nous en avons parlé dans le chapitre précédent.

<sup>45</sup> Burckhardt considère que le développement du portrait individualisé de la Renaissance était en raison de l'apparition d'une sorte de conscience individualisée (Nelson 1993).

<sup>46</sup> « as De Wulfs statement implies, the Middle Ages did sanction diversity if not singularity in men: each man imperfect in himself might be regarded as a part of a perfect whole, the divine scheme of things » De Wulf, cité par Nelson 1933 : 320).

remarque que les portraits du Moyen Âge ne figurent plus l'effigie d'une personne pour « inscrire l'image dans le plan divin », tel qu'ils étaient à l'époque antique, mais exprime « la réalité extérieure » de son visage, pour qu'il soit en quelque sorte, son « substitut » dans le monde matériel; par exemple dans le cas d'un portrait du roi, « Le portrait du roi, c'est le roi » (Schmitt 2009 : 15).

La question d'identité se pose à la fin du Moyen Âge en résultat d'un changement radical dans la pensée médiévale. Avant la Renaissance, l'aspect institutionnel de la figure portraiturée était plus important que l'objectivité de son existence; et l'aspect de la ressemblance physique pouvait être totalement négligé. La ressemblance est devenue importante « seulement au moment où les élites sociales ont adapté le droit romain qu'un concept individuel, qui rompait avec les mœurs et les mentalités, a eu force obligatoire dans la société »<sup>47</sup>. L'identité de la personne représentée dans son portrait se posait en tant que critère esthétique à la fin du Moyen Âge; peu à peu, le portrait a été défini par la « ressemblance » qui rend possible l'identification d'une figure à partir de son image (Schneider 1994 : 13-15).

Ensuite, au XV<sup>e</sup> siècle, cette ressemblance se transforme en une sorte de représentation plus précise des caractéristiques physiques de l'individu, mais il contient en même temps certaines indications qui pourraient exprimer l'identité interne et spirituelle de la figure. En effet, l'artiste de la Renaissance a juxtaposé la physionomie de la figure et le caractère de son esprit individuel; mais ce dernier se manifestait à travers les symboles pouvant démontrer son esprit.

Donc, la notion d'identité, dès le début, soit dans une forme intellectuelle, soit au point de vue physique, était l'objectif le plus important du portrait; et l'artiste par les éléments visuels permet d'identifier son modèle, en fonction de l'époque, des critères culturels et traditionnels. En ce qui concerne Memling, l'importance du paysage dans son art, considérant la multitude de ses portraits avec un arrière-plan de paysage, renforce l'idée de la représentation de la nature en tant qu'un autre élément définitif et expressif pour décrire le modèle.

Les portraits de Memling étaient très demandés à son époque. Lorne Campbell dans un article intitulé « Memling et la tradition du portrait dans les Pays-Bas bourguignons » (2005), mentionne que nous sont parvenus dix-neuf portraits individuels de Memling<sup>48</sup>. En outre, Campbell (2005) considère quatre différents types pour l'arrière-plan des portraits individuels de Memling :

---

<sup>47</sup> Schneider (1994 : 14).

<sup>48</sup> York (2010) remarque que l'artiste inscrivait fréquemment la date et son nom sur le cadre du tableau, mais malheureusement les cadres originaux de ces œuvres n'ont que très rarement été conservés jusqu'à aujourd'hui.

neutre; espace intérieur; intérieur avec une vue vers un paysage; et paysage qui couvre entièrement l'arrière-plan du tableau. Onze portraits indépendants font partie des deux dernières classifications, qui sont aussi les objets de notre étude et qui représentent un paysage.

Dans les portraits de Memling, les aspects physique et moral sont soigneusement reliés les uns aux autres. Le caractère éminent qui distingue l'art de Memling de ses contemporains, est qu'il a employé non seulement tous les potentiels visuels de l'image, notamment la couleur, la forme, la texture et la lumière, afin de souligner l'apparence physique, mais aussi que par l'intermédiaire du paysage il manifeste les aspects de l'identité de la personne représentée, ce qui n'était pas courant dans le genre du portrait. Nous considérons que le paysage est utilisé volontairement pour accentuer non seulement le statut de la figure au sein de la noblesse, mais aussi le sacré dans sa vie quotidienne.

À ce sujet, considérant deux hypothèses extrêmement liées, Helen York (2010 : 233-234), souligne la qualité symbolique du paysage dans les portraits indépendants aussi bien que dans les œuvres religieuses de Memling. Selon elle, il existe un rapport formel entre le modèle portraituré et le paysage qui est un élément plus qu'un simple arrière-plan. York met l'accent aussi sur le fait que Memling connaissait parfaitement le potentiel des caractéristiques du paysage et il en a profité pour définir l'identité et répondre aux aspirations du modèle.

Afin d'accentuer cette idée, nous remarquons que Panofsky (1966), dans son célèbre ouvrage, *Early Netherlandish Painting*, démontre aussi le « disguised symbolism » dans la peinture néerlandaise du XV<sup>e</sup> siècle et l'intérêt des peintres pour l'emploi des codes symboliques; avec le naturalisme et le développement du portrait, il le considère comme le caractère de la peinture de cette époque. Abstraction faite du désintérêt de Panofsky pour l'art de Memling<sup>49</sup>, si nous appliquons seulement son idée de symbolisme au paysage, et non pas le symbolisme déguisé aux œuvres de Memling, nous pouvons très bien constater les aspects délicats de l'expression visuelle qui sont en rapport avec le sens de l'identité de l'individu portraituré.

Le *Portrait d'homme*<sup>50</sup> de Memling est un portrait de petites dimensions représentant le buste d'un homme sur fond de paysage. Même si ce portrait n'est pas issu de la main de Memling, certaines caractéristiques de son style y sont présentes et l'artiste qui l'a peint, a, de toute évidence, bien considéré les aspects notables du langage pictural du maître. L'harmonie entre les couleurs et

---

<sup>49</sup> « Erwin Panofsky referred to Memling “that very model of a major minor master, [who like the composer] Felix Mendelssohn ... occasionally enchants, never offends and never overwhelms” » (Panofsky, cité par Chapuis 1999).

<sup>50</sup> De Vos, catalogue : no.46

les formes dans l'ensemble, que York (2010) énumère pour décrire le caractère particulier de l'imagerie de Memling, se retrouvent délicatement dans cette œuvre. L'équilibre qu'elle note, comme tentative de l'artiste pour accentuer l'expression symbolique des éléments, se trouve également dans ce portrait et il expose le succès de son créateur pour unifier toutes les substances de la composition. Conséquemment, cette peinture a le potentiel d'être considérée comme un bon exemple pour notre étude de cas, car dans la représentation du paysage elle a toutes les caractéristiques visuelles de Memling.

Mais, en utilisant toutes les capacités de l'image dans ce processus d'unification, quel était l'objectif poursuivi par Memling? Cette expérience visuelle a-t-elle une signification particulière pour Memling et/ou pour ses patrons?

Nous abordons ces questions en examinant deux axes : premièrement, en rapport avec l'objectif de Memling en tant que l'artiste et le créateur de l'œuvre, nous examinons le contexte de production; et deuxièmement avec une interrogation des aspirations et des demandes des commanditaires, nous considérons les tendances culturelle et sociale de l'Europe du XV<sup>e</sup> siècle et plus précisément des Pays-Bas.

## **2.1. Dans le contexte artistique**

Contrairement au XIV<sup>e</sup> siècle, où l'architecture était considérée comme l'art dominant dans les pays du nord de l'Europe, au cours du siècle suivant c'est la peinture qui domine les pratiques artistiques, précisément la peinture sur panneau<sup>51</sup>. Ce type de peinture était plus apprécié et de beaucoup, environ entre vingt et trente fois plus, mais plus cher que la peinture sur toile en raison du prix des matériaux et du temps d'exécution (Harbison 2009 :65). Donc, il est clair que les peintres comme Memling, Van der Weyden, Bouts et Van Eyck ont été considérés selon un statut supérieur que les peintres sur toile.

De plus, il semble qu'une sorte d'enthousiasme croissant pour les expérimentations innovatrices existait dans le milieu artistique des pays du Nord : la peinture sur bois; l'utilisation différente de la technique de l'huile; et aussi l'emploi créatif du paysage. Cette dernière se révèle dans la représentation précise de la nature, et existait seulement dans l'art des artistes du Nord. En ce qui concerne le paysage, comme nous l'avons déjà mentionné, le premier modèle de la

---

<sup>51</sup> Selon Harbison (2009 : 25), ce changement est basé sur le manque des innovations dans l'architecture.

représentation innovatrice de la nature en tant qu'arrière-plan a été utilisé par Van der Weyden dans le *Triptyque de Braque*.

Ce tableau religieux avait été exécuté pour l'utilisation privée d'après la commande de Catherine de Brabant pour faire hommage à son mari, Jean Braque de Tournai, mort en 1452. Il représente la Vierge, le Christ et Saint Jean l'évangéliste au centre du Triptyque, et sur les panneaux de droite et de gauche, respectivement Marie-Madeleine et Saint-Jean-Baptiste. Les figures sacrées en buste se trouvent devant un vaste paysage qui unifie la composition des panneaux; il semble que nous avons ouvert trois fenêtres à côté les unes des autres, vers une vue unique et l'ensemble de l'événement se déroule dans un grand paysage<sup>52</sup>. En effet, nous pouvons dire que l'arrière-plan de ce tableau augmente la profondeur de l'espace.

Le *Triptyque de Braque* présente des aspects inspirant pour Memling, aspects que nous retrouvons largement dans ses portraits : le cadrage inhabituel du corps des figures et son rapport avec le paysage en tant qu'arrière-plan. Dans ce triptyque, si nous considérons un cadrage serré sur les côtés de chaque figure, le résultat devient très similaire à la structure des portraits indépendants de Memling : les personnages en buste sur fond de paysage avec une vaste visibilité. Le lien entre cette œuvre et les portraits de Memling devient plus clair considérant cette citation de Lane (1980 : 281, trad. libre) : « Le *Triptyque de Braque*, au Louvre, est l'une des conceptions les plus monumentales de Rogier Van der Weyden. Ses cinq figures solennelles se tiennent majestueusement devant un paysage pastoral et occupent presque toute la hauteur des panneaux sur lesquels elles sont peintes »<sup>53</sup>. Cette interprétation peut aisément convenir à tous les portraits individuels de Memling.

Selon Lane (1980 : 281-2), deux possibilités se posent à propos de la représentation des figures en buste et le thème inhabituel dans le tableau de Van der Weyden. Il est probable qu'il ait été influencé par les artistes italiens; car il exécute cette œuvre peu après son voyage en Italie en 1450<sup>54</sup>; ou peut-être l'idée de « half-length Savior » dans l'art de Rogier trouve sa source dans les

---

<sup>52</sup> Barbara Lane dans son article « Early Italian Sources for The Braque Triptych », remarque que Gottlieb également par référence à la réflexion de la lumière dans le globe que tient le Christ, parle d'une « fenêtre mystique » (1980 : 281-2). En effet, cette fenêtre est l'encadrement de l'image, à travers laquelle le spectateur peut voir les éléments du tableau.

<sup>53</sup> « The Braque Triptych, at the Louvre, is one of Rogier van der Weyden's most monumental conceptions. Its five solemn figures stand majestically before a pastoral landscape and take up nearly the full height of the panels on which they are painted ».

<sup>54</sup> Elle souligne que cette idée a été refusée par plusieurs auteurs comme Panofsky.

*dossals*<sup>55</sup> toscans du XIII<sup>e</sup> siècle. Relativement à la représentation du paysage, l'auteur de la notice du *Triptyque de Braque*, sur le site du Musée du Louvre (2011), propose que « le remplacement du fond d'or traditionnel par un paysage panoramique prend modèle sur les œuvres de Van Eyck; [et c'est] une grande nouveauté dans le cadre de ce type d'iconographie ».

Donc, nous pouvons dire que ce type d'innovation n'est pas totalement l'invention de Rogier ni de Memling; mais il est pertinent de suggérer que les deux artistes ont convergé vers une sorte de découverte picturale. Ils ont cherché à utiliser les éléments picturaux de façon différente de ce qui était auparavant. Cependant, ils ne sont pas les seuls artistes qui cherches des nouvelles manières de représentation visuelle. De même, les œuvres de Dieric Bouts sont aussi remarquables en ce qui concerne la représentation particulière du paysage. Notamment Bouts dans le *portrait d'un homme* (fig. 4), essaye de déborder les cadres conventionnels de la portraiture par l'emploi du paysage.

Pour l'exhibition du paysage en arrière-plan du portrait, il est fort probable que Memling, comme Bouts, ait été influencé par Van der Weyden. Le nom de Dieric Bouts, peintre d'origine haarlémoise actif entre 1457 et 1475, année de sa mort, a été enregistré en tant que le peintre officiel de Louvain en 1468. Il a été apprécié plus tard grâce à ses nouvelles façons de représenter la nature aussi bien que pour la fondation de l'école de peinture de Haarlem (Snyder 2003). Citons James Snyder dans son article, « Bouts family », qui apprécie la compétence artistique de Bouts : « C'est la représentation du paysage qui est toujours reconnue comme sa principale contribution à la peinture des Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle »<sup>56</sup> (Snyder 2003 : 1, trad. libre).

Son triptyque de *La Vie de la Vierge* (1445), aujourd'hui à Madrid (fig.35) manifeste parfaitement son intérêt et sa façon particulière de représenter le paysage. Dans ce tableau, les caractéristiques propres à son style, l'emplacement de la figure devant un arrière-plan détaillé et profond, sont évidentes. Considérée comme le premier tableau de Bouts, cette œuvre présuppose l'influence du style de Van der Weyden au point de vue de la composition et des formes architecturales simulées; ainsi sa fascination pour la manière technique de Van Eyck dans le

---

<sup>55</sup> Dossal: (Latin dorsal: back) a textile hanging placed behind the altar of a Christian church. This was normally suspended from the ceiling or attached to the back wall, and like a retable or reredos acted as a backdrop for the clergy celebrating Mass. Examples dating from around the 12th century onwards were normally woven with figures of saints. Hunter, Timothy (2001). "Dossal", « The Oxford Companion to Western Art »: Oxford University Press. Accessible en ligne au <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198662037.001.0001/acref-9780198662037-e-758>.

<sup>56</sup> « It is his representation of landscape that is still recognized as his principal contribution to 15th-century Netherlandish painting ».

traitement de la lumière et de la matérialité des objets. À titre d'exemple, la composition du panneau de *La Visitation* de ce triptyque est une interprétation directe de *La Visitation* de Van der Weyden (fig.36) au Museum der bildenden Künste, Leipzig<sup>57</sup>.

Un autre exemple est le tableau de la *Lamentation*, exécuté à l'atelier de Bouts (fig.37); qui manifeste l'influence de Rogier, dans son œuvre perdue sur le même thème. Une copie de l'image de Rogier nous révèle le reflet de sa composition dans celle de Bouts. De même, plusieurs exemples affirment cette dérive picturale; et de cette idée, il ressort clairement que l'art de Bouts a généralement été influencé par le langage pictural de Van der Weyden.

Un autre tableau de Bouts que Helen York (2010 : 33) mentionne en tant que le seul exemplaire existant d'un portrait individuel avec arrière-plan de paysage qui précède Memling, est le *Portrait d'un homme* (fig.4). Lane (1980) et également Bauman (1986 : 42) s'accordent à dire que cette œuvre a eu une influence extrême sur les nombreux tableaux de portrait de Memling. Cette image est un modèle qui cadre bien avec les portraits de Memling, car elle représente un thème non religieux. Ceci est important pour notre étude au point de vue thématique.

Influencé par Van der Weyden, Bouts représente souvent l'idée d'une association temporelle entre la nature et la figure représentée (Laclotte 2003). En grande partie, telle est la caractéristique des portraits de Memling qui l'ont mené à la reconnaissance par l'harmonie entre les formes, les couleurs et les textures, dans ses œuvres. Conséquemment, ce que nous pouvons dire, c'est que fort probablement Memling connaît bien les œuvres de Bouts et qu'il suit son style dans la représentation des détails et de la profondeur de l'espace. En dépit du fait qu'ils ont travaillé dans différentes villes des Pays-Bas<sup>58</sup>, il demeure possible que Memling ait été familier avec l'art de Bouts, comme Bouts par son rapport avec Louvain et Brabant connaissait les tableaux de Van der Weyden. Par exemple au milieu du XV<sup>e</sup> siècle, comme Snyder (2003) le remarque, une œuvre de Van der Weyden, *La Déposition* (Madrid, Prado), était à Louvain.

Considérant tous ces rapports entre Memling, Van der Weyden et Bouts, il est pertinent de considérer que Memling et Bouts, étaient tous deux influencés par le style émouvant de Van der Weyden.

---

<sup>57</sup> Silva, p. 100 *Obras Maestras de Museo del Prado*, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 20. accessible en ligne au : <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde>.

<sup>58</sup> Hans Memling : actif à Bruges (1465-1494); Dieric Bouts : actif à Louvain (1457-1475); Rogier Van der Weyden : actif à Bruxelles (né en 1399 ou 1400-1464).

### 2.1.1. Démontrer la compétence de l'artiste

Baudrillard (1975 : 97) explique qu'au cours de la production artistique, l'importance est la relation réciproque entre les agents de création : l'artiste et le spectateur. Ces agents se mettent d'accord dans un acte collectif qui se définit par la corrélation du groupe. Le premier facteur de cet accord est la compétence du créateur de l'œuvre.

L'importance de la compétence de l'artiste est discutée simultanément sous différents angles dans le premier chapitre du célèbre livre de Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteen century Italy* (1988)<sup>59</sup>. Selon un point de vue historique, Baxandall examine la peinture du XV<sup>e</sup> siècle en Italie suivant une approche purement culturelle. Alors que l'étude de Baxandall est faite au sujet d'un contexte social italien, nous pouvons cependant l'appliquer à d'autres sociétés de l'époque, particulièrement aux Pays-Bas, car l'Italie et les Pays-Bas sont très influencés les uns par les autres, et spécialement dans les domaines artistiques. De plus, l'art de la Flandre, et plus précisément le portrait ressemblant, a beaucoup été apprécié par les Italiens; les patrons italiens commandaient des œuvres aux artistes du Nord, tels que Hans Memling, Petrus Christus et Jan Van Eyck. À titre d'exemple, Giovanni Arnolfini, marchand italien, a été représenté par Van Eyck dans deux tableaux.<sup>60</sup>

La production artistique, comme les autres fabrications commerciales du XV<sup>e</sup> siècle, était contrôlée par des guildes pour assurer la qualité et le prix, qui sont nettement spécifiés dans les contrats. Baxandall nous révèle la précision du contenu des contrats signés entre les peintres et les commanditaires. Dans un contrat, ils s'accordent sur le sujet principal, la modalité et la date de paiement et de remise, aussi bien que sur l'utilisation et la qualité des couleurs, précisément l'or, l'argent et l'outremer qui étaient très précieux. En plus, il précise clairement que le commanditaire insiste sur la quantité des couleurs et même sur le fait que, dans certains cas, leur préparation par l'artiste lui-même et non par ses assistants, est exigée (Baxandall 1988).

D'un côté, nous pouvons dire que, dans le jeu des concurrences des contrats, la qualité des couleurs témoignait de la qualité de la peinture et parallèlement, de la compétence de l'artiste. D'un autre côté, Baxandall (1988 : 16) souligne que l'habileté du peintre, en quelque sorte, assurait la valeur de la peinture, précisément dans les périodes de pénurie des matériaux précieux, mais selon lui, il distingue la valeur propre de la qualité de la compétence et de la qualité du matériel.

---

<sup>59</sup> Le premier chapitre de ce livre s'intitule « Conditions of Trade ».

<sup>60</sup> Le *Portrait d'Arnolfini* (1434), National Gallery; et le *Portrait d'homme* (Arnolfini?), (1438) Staatlichen Museen.

Autrement dit il y a toujours une sorte de dichotomie entre l'effet produit par la qualité et la compétence dans la peinture.

Tout bien considéré, nous pouvons dire que le matériel, sans considération de compétence, ne garantissait pas la valeur d'une peinture, alors que la compétence exclusivement, pouvait créer un tableau de valeur par l'intermédiaire de la connaissance et du savoir-faire; comme Baxandall (1988 :17) mentionne qu'au XV<sup>e</sup> siècle, l'emploi de l'or et de l'outremer remplaçait le paysage dans la peinture italienne pour attirer l'attention des commanditaires. En conséquence, le paysage a dû se faire valoir par rapport aux matériaux précieux comme l'or. Donc, la compétence de l'artiste, en quelque sorte, remplace ces matières précieuses et onéreuses<sup>61</sup>.

Il en va de même chez Memling; il apprécie la vertu de la compétence comme ses contemporains italiens. Tandis que dans la majorité de leurs œuvres, les artistes néerlandais comme Van Eyck et Van der Weyden peignent sur des arrière-plans neutres, il prend avantage du potentiel offert par le paysage afin d'exposer ses capacités artistiques. Il est possible que pour promouvoir le paysage, selon Baxandall, il en a profité pour vanter ses talents, exactement comme ses patrons le faisaient à travers leurs commandes.

Filedt Kok (2005) affirme que la représentation du paysage derrière la personne portraiturée est l'invention de Memling pour augmenter la ressemblance et l'illusionnisme de l'image<sup>62</sup>. C'est pour cette raison que ses portraits deviennent très répandus à son époque, et très rapidement, attirent l'attention des artistes et des commanditaires étrangers<sup>63</sup>, plus particulièrement les Italiens, qui étaient extrêmement impressionnés par son style. À ce sujet, il est pertinent aussi de citer Nuttall (2005 : 77) : « [...] son talent suscitait le même engouement chez des Italiens qui n'étaient jamais venus aux Pays-Bas ». À titre d'exemple, pour démontrer la réputation de Memling parmi les Italiens, Nuttall fait référence à trois portraits, selon Marcantonio Michiel, attribués à Memling, dans la collection du collectionneur vénitien, Domenico Grimani en 1521. Elle remarque que la popularité des portraits de Memling auprès des nobles bourgeois du XV<sup>e</sup> siècle était due au

---

<sup>61</sup> Évidemment, comme Baxandall (1988) et McGrath (2000) ont bien mentionné, à la Renaissance, la couleur et la richesse coloristique étaient les sujets, les plus argumentés dans les contrats; et ce n'était pas facile de satisfaire les clients avec l'imagerie du paysage au lieu de l'emploi des couleurs précieuses.

<sup>62</sup> Kok (2005) et Nuttall (2005), tous deux tentent de démontrer que c'est Memling qui a introduit le paysage dans le portrait.

<sup>63</sup> Tantôt des marchands de la communauté italienne qui venaient à Bruges pour le commerce et tantôt les nobles de l'Italie qui ne quittaient jamais leur pays.

« sharing rythme » entre la figure et le paysage. De plus, elle met l'accent sur l'harmonie dans ses compositions en tant que « qualité significative » de son art.

Memling a introduit ce type d'équilibre non seulement dans ses portraits, mais aussi dans ses œuvres religieuses. Pareillement, Bauman (1986) apprécie l'harmonie de la composition, qu'il observe surtout par référence au retable du *Mariage mystique de sainte Catherine*<sup>64</sup> (fig.38) à Bruges. Selon lui, la figure du donateur a été représentée discrètement en arrière des personnages sacrés et dans une sorte d'harmonie avec la tour, qui est l'attribut de Sainte Barbara.

Dans l'entrée du catalogue du Musée Metropolitan de New York aussi, Sophie Scully (2017) démontre que cette peinture remonte fort probablement à la période de la maturité de Memling et représente ses types féminins idéalisés dans une composition harmonieuse.

Il ne faut pas oublier l'importance de la technique de la peinture à l'huile, employée par les artistes du nord dans la création du portrait naturaliste, réaliste et harmonieux. Ce médium, qui distingue la peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas de l'art des siècles précédents et même de la peinture des autres pays de la même époque, a été développé par Hubert et Jan Van Eyck (Bauman 1986). Cette technique était déjà utilisée depuis longtemps par les Italiens, mais l'emploi adroit des frères Van Eyck dans l'application des glacis à l'huile a créé un résultat très différent. (Crawford Luber 1998 : 7)

Par rapport à la tempera, cette technique offre à l'artiste la possibilité de simuler les caractéristiques réelles de l'apparence de l'objet. Citons Bauman (1986: 4, trad. libre): « Ces artistes ont observé et enregistré les propriétés visuelles du monde physique avec plus d'attention et de manière plus rapprochée que ce qui avait été fait auparavant. Leur pouvoir était de créer l'illusion d'une réalité dans laquelle des êtres mortels et divins se rencontraient »<sup>65</sup>. Selon lui la sophistication picturale créée par la perfection de la technique des artistes de Bruges, de Ghent, de Tournai et de Bruxelles, manifeste symboliquement la présence physique de l'homme. Donc, l'effet de présence et de ressemblance permet au spectateur non seulement d'identifier le modèle représenté, mais aussi de ressentir le poids de sa présence dans l'image.

---

<sup>64</sup> La composition de ce tableau est une répétition directe du panneau central d'un retable qu'il avait exécuté pour l'Hôpital Saint Jean de Bruges en 1479 (Bauman 1986).

<sup>65</sup> « These artists observed and recorded the visual properties of the physical world more closely and carefully than had ever been done before. Theirs was the power to create the illusion of a reality in which mortal and divine beings met ».

Selon Pope-Hennessy, contrairement à la tempera, le médium à l'huile permettait à l'artiste flamand d'imiter fidèlement l'apparence de la figure<sup>66</sup>. Il souligne que le médium de la tempera, utilisé par les Italiens, ne permettait pas à l'artiste de manifester l'essence de la réalité dans son imagerie (Pope-Hennessy 1979: 54). C'est la raison pour laquelle, certains artistes étrangers s'intéressaient à apprendre la technique de l'huile chez les artistes du Nord. Par exemple, Luis Dalmau était un peintre espagnol, qui avait été envoyé par Alfonso V d'Aragon en Flandre pour maîtriser la technique flamande (Bauman 1986 : 18).

Cependant, la particularité de la peinture du Nord ne se limite pas à la technique de l'huile et à la représentation détaillée de la réalité externe; en rejetant le portrait de profil, les artistes du Nord ont débordé des cadres traditionnels du genre du portrait. Il nous reste plusieurs exemples de portraits individuels réalisés par les artistes du Nord, originaux ou copies par leurs imitateurs dans les siècles suivants. Selon Bauman (1986) le portrait de trois-quarts, en tant que modèle standard existait grâce aux pratiques empiriques des artistes du Nord et à leurs tentatives pour manifester leur compétence artistique dans la représentation du corps humain. Citons Bauman (1986: 35) :

L'illusionnisme accru de leur style a amené les artistes flamands à s'interroger sur le champ de vision restreinte qu'exige un portrait à la tête et aux épaules. Les dispositifs d'encadrement ont été incorporés de manière illusionniste [...] Comme dans les portraits d'Alatrue et de sa femme, le cadre est devenu une fenêtre sur l'espace occupé par les modèles, qui posent souvent leurs mains sur le bord inférieur (trad. libre)<sup>67</sup>.

D'après lui, cette forme de représentation est délibérément structurée par les artistes pour renforcer leurs créativité. De plus en plus, vers la fin du XVe siècle cette manière prend un caractère plus permanent dans l'art des pays du Nord.

Selon ce qui précède, il ressort clairement que la technique de l'huile renforçait à la fois l'illusion et la ressemblance de l'espace, aussi bien que celle de la figure représentée qui n'est plus présentée de profil. En ce qui concerne Memling, son art possédait les moyens essentiels de l'exposition de sa compétence, soit dans la représentation ressemblante des objets, soit dans la

---

<sup>66</sup> Pope-Hennessy (1979 : 54) remarque également qu'à cela près de la technique, la différence de la perception du monde et de la réalité, au nord et au sud était ce qui explique la différence du genre du portrait dans ces régions.

<sup>67</sup> « The heightened illusionism of their style prompted Flemish artists to question the restricted field of vision required by a head-and-shoulders portrait. Framing devices came to be incorporated in an illusionistic manner [...] as in the portraits of Alatrue and his wife, the frame became a window onto the space occupied by the sitters, who often rest their hands upon the lower ledge ».

symbolisation de la psyché de l'homme de la Renaissance. Il en découle que le commanditaire du XV<sup>e</sup> siècle dépensait son argent pour l'habileté de l'artiste; et plutôt que de se faire valoir pour les qualités matérielles de l'œuvre exécutée avec des matériaux précieux comme l'or, c'est par la compétence artistique d'un peintre renommé à son service, qu'il se glorifiait dans la société.

En effet, cette compétence manifeste la valeur que la production artistique possède, qui n'est pas la valeur matérielle. Il est nécessaire de mentionner l'idée de Baudrillard (1975 : 99-100) à propos de la production artistique, selon laquelle l'objectif de la création artistique n'est pas seulement la transformation des matériaux en une valeur de consommation, mais en une valeur symbolique. Selon lui, le produit final<sup>68</sup> trouve sa valeur dans un rapport avec son créateur, ainsi qu'avec son sujet. C'est la différence entre la production industrielle et la création artistique. Baudrillard considère l'artiste en tant que l'artisan qui se définit différemment de l'ouvrier; et l'œuvre finale en tant qu'une valeur de qualité composée de son sujet et de son objet.

En ce qui concerne la valeur de la compétence de l'artiste, elle n'est pas entièrement dérivée de l'inconscient de l'artiste, mais parfois de sa connaissance à propos du monde et de la société. Dans la prochaine section, nous expliquons plus à fond, cet aspect de la production de l'œuvre d'art, et plus précisément la peinture.

### **2.1.2. Individualisation**

Le tableau de portrait n'est pas seulement basé sur les désirs de son commanditaire, mais aussi sur les objectifs de l'artiste. Outre leur but commun, ils suivent également leurs propres objectifs dans ce genre de peinture. C'est la raison pour laquelle pour analyser le portrait, sont extrêmement importants, non seulement le contexte culturel de l'époque de sa création dans lequel l'artiste et le commanditaire ont vécu, mais aussi le climat artistique. En général, par la majorité de chercheurs, la notion d'individualisme a été étudiée en rapport avec la figure portraiturée, mais dans cette section nous désirons l'aborder dans le processus de création artistique de la peinture. Il nous semble pertinent de considérer que Memling, en tant qu'un artiste qui a vécu à la Renaissance au moment où la définition de l'individu prend forme comme un sujet saillant, a introduit un type individualisé de la représentation de son sujet.

---

<sup>68</sup> Selon lui, l'utilisation du mot « produit » artistique est une indication lexicale et n'a pas le même sens que les produits industriels.

Dans notre étude nous n'aborderons pas tous les aspects de la notion d'individualisme, car c'est un sujet plus complexe que nous ne pouvons insérer dans notre analyse. Il sera suffisant pour nous de considérer la définition générale de l'individu dans son rapport avec la société et ainsi de comprendre cette relation en ce qui concerne l'identité de l'artiste.

La personnalité d'un individu, qui est basée sur les différences personnelles, fait la distinction entre son corps et son esprit avec les autres êtres vivants (Nelson 1933). Selon Rabi (2017), à l'époque moderne, dont le point culminant est considéré comme étant à la Renaissance, la façon de penser de l'homme en regard de lui-même est transformée. Il explique ceci ainsi:

Dans les sociétés traditionnelles, les relations entre les membres du groupe étaient plus personnelles et moins individuelles. La plupart des sociétés étaient patriarcales, hiérarchiques et statiques et la plupart des gens se comprenaient eux-mêmes en fonction de leur position sociale. Seulement une petite minorité de membres a essayé de se différencier du collectif afin de suivre son potentiel d'individualité. À l'époque moderne, les relations sociales devenaient moins personnelles et plus individuelles et l'idéal était de permettre à chaque citoyen de s'efforcer d'accomplir sa vocation particulière <sup>69</sup> (Rabi 2017: 351, trad. libre).

Cette citation remarque qu'en général, à la Renaissance, la définition du statut de l'homme au sein de la société est fondée sur ses caractéristiques en tant qu'un individu, qui a envie de se présenter comme il souhaite.

En appliquant cette définition à Memling, nous proposons que lui, en tant qu'artiste a privilégié la représentation du paysage afin de rehausser les idéaux de la peinture, ainsi que pour imposer sa caractéristique artistique particulière, laquelle, n'avait pas auparavant été abordée. À une époque où l'homme vit les changements culturels et conséquemment la transformation de la définition de l'homme, de ses responsabilités et de ses désirs, lui aussi en tant qu'individu, cherche à démontrer son authenticité. Nous suggérons que la représentation du paysage par l'artiste est le résultat de sa tentative pour répondre aux questions d'identité et d'individualité.

Par le fait même, cette tentative s'enracine profondément dans l'intérêt de se glorifier. Chastel et Klein dans *l'Humanisme : L'Europe de la Renaissance* (1995), soulignent l'importance de « la passion de gloire » et du « prestige culturel » et le fait que les nouveaux cadres culturels

---

<sup>69</sup> « In traditional societies the relationship between the group members was more personal and less individual. Most societies were patriarchal, hierarchical and static and most people understood themselves according to their social position. Only a small minority of the members tried to differentiate themselves from the collective in order to follow their potential of individuality. In modern times the social relations became less personal and more individual and the ideal was to allow every citizen to strive for accomplishing his special vocation ».

créés par les humanistes de la Renaissance ont conduit l'homme vers la compréhension d'une nouvelle culture, dans laquelle sa connaissance et sa manière étaient valorisées.

Greenblatt (1980), explique que le *Self-fashioning* est un phénomène qui n'apparaît pas exclusivement à la Renaissance et qu'elle existait déjà dans les sociétés. Ainsi il remarque que le terme *fashion* au XV<sup>e</sup> siècle, s'utilisait non seulement pour exprimer la personnalité d'un individu, mais aussi pour parler de son apparence physique, par exemple le *fashioning* des enfants, signifiait de mouler les crânes du nouveau-né pour avoir une forme pertinente. Selon lui, « *fashioning* peut suggérer la réalisation de la forme moins tangible : une personnalité distinctive, une caractéristique qui les présente au monde, un mode cohérent de perception et de comportement <sup>70</sup>» (Greenblatt 1980 : 2, trad. libre).

Nous constatons que le désir de gloire existe non seulement pour les commanditaires du portrait, mais aussi pour le peintre qui a récemment trouvé son identité indépendamment de la société artistique. La confiance en soi a encouragé l'artiste pour chercher une manière propre à lui pour s'exposer et pour s'honorer.

Dans un chapitre dans *Les Portraits de Memling* (2005), en référence aux altérations visuelles que Memling a utilisées, consciemment, dans ses peintures, Campbell met l'accent sur le fait que, sans doute, l'objectif de l'artiste était de distinguer sa façon de présenter son sujet. En effet, selon lui, à travers la déformation des détails du visage, et leur asymétrie, Memling tente d'idéaliser le sujet, de même que d'individualiser sa manière artistique.

Par exemple d'après Campbell, dans ses portraits à mi-corps, les visages sont exagérément grands et les nez sont allongés. Ainsi, afin de faire valoir le réalisme, il semble qu'il utilisait une sorte de dissymétrie. Dans douze portraits individuels et six portraits de donateurs, l'artiste privilégie la distorsion des yeux, peut-être pour démontrer une sorte de beauté. Citons Campbell :

Les pupilles sont souvent très petites et les iris de grande taille, ce qui peut indiquer que Memling plaçait ses modèles sous une lumière intense, ou tout simplement qu'il aimait élargir l'iris afin de s'attarder sur les beautés de leurs nuances et de leurs changements de couleur. [...] L'iris flottant, parfois considéré comme un signe de beauté, crée une expression d'exaltation mystique, comme si le regard était constamment tourné vers le haut (Campbell 2005 : 60).

De cette citation, il ressort clairement que dans la déformation des éléments, Memling a suivi simultanément différents objectifs. Par exemple, dans le cas de la manipulation des iris, en sus de

---

<sup>70</sup> « Fashioning may suggest the achievement of the less tangible shape: a distinctive personality, a characteristic address them to world, a consistent mode of perceiving and behaving ».

mettre en valeur sa propre manière d'intervenir dans la réalité, il semble qu'il fait référence aussi à la beauté de la figure représentée.

Dans notre analyse, nous généralisons l'idée de l'individualisation du style, posé par Campbell, à la représentation du paysage. Abstraction faite de sa signification symbolique dans le portrait, le paysage possède des parties et des détails dont la représentation précise importe autant que le dessin étroitement exécuté du visage; et non seulement il souligne l'habileté de l'artiste, mais il caractérise aussi son propre style de peinture.

Il nous semble nécessaire ici de relever l'idée de Campbell selon laquelle, « tout artiste aura des idéaux de beauté qui peuvent être absolus, à la mode ou purement personnels » (1990, trad. libre)<sup>71</sup>. Il met l'accent sur le fait que l'artiste dans la représentation de la beauté est influencé, à la fois par son conscient et son inconscient, aussi bien que par sa propre apparence physique comme une formule idéale; c'est pour cette raison que les personnes représentées par un même artiste présentent une certaine ressemblance entre elles. Se référant à deux exemples, exécutés par Hans Memling et Hugo Van der Goes, de Maria Portinari (fig.31 et 39), Campbell (1990) explique comment la perception des artistes d'un même sujet est différente; il démontre aussi comment les deux artistes ont essayé de transformer les caractéristiques du sujet en une beauté idéale dans leur imagerie respective.

Compte tenu de cette hypothèse, nous suggérons que, de même, dans ses portraits, à l'aide de l'emploi de la nature en arrière-plan de l'image, Memling a cherché à idéaliser et à individualiser son style artistique. Il a ajouté un élément au portrait individuel qui a le potentiel de contenir divers sens et plusieurs définitions, et à travers lequel il a introduit un style propre à lui. De telle façon, la nature et plus précisément le paysage sont devenus un élément constructif, avec lequel l'artiste distingue son identité artistique de celle de ses contemporains.

Évidemment, il faut être prudent quand il s'agit de la déformation; nous revenons vers le *Portrait d'homme*, présenté au Musée des beaux-arts de Montréal. Dans cette image, la tête de l'individu et son nez sont allongés excessivement et c'est la raison pour laquelle les yeux sont trop éloignés du nez, ainsi que de la bouche et du menton. Cependant, ce que Campbell mentionne à propos de la petite pupille et du grand iris ne s'applique pas à ce portrait. Toutefois, le traitement du paysage et la répétition des nuances des formes et des couleurs que nous pouvons voir dans ses autres portraits témoignent de la fidélité de l'artiste aux principes de son style.

---

<sup>71</sup> « Any artist will have ideals of beauty which may be absolute, fashionable or purely personal ».

## 2.2. Dans le contexte culturel

Au XV<sup>e</sup> siècle, en plus des membres du haut clergé, les nobles, les marchands, les banquiers et les humanistes ont été représentés dans les portraits, mais dans différents types : par exemple le portrait en pied a été souvent utilisé pour commémorer les membres de la haute noblesse; le portrait collectif été représenté en tant qu'une institution symbolique des guildes tandis que le but du portrait individuel était de « rendre hommage à l'individu socialement en vue ». Il existait aussi le portrait en buste, inspiré de l'antiquité comprenant plusieurs types : de profil<sup>72</sup>; de face; de trois quarts; et le demi-portrait. Cette variété dans ce genre fait référence à la diversité des commanditaires et leurs désirs pour certains gestes ou attributs symboliques (Schneider 1994).

À l'époque de notre étude, le portrait individuel est utilisé pour faire hommage à l'individu; et au début du siècle, chez les peintres néerlandais comme Van Eyck, manifeste plutôt l'apparence extérieure du modèle alors qu'il lui manque la révélation du côté psychologique de son caractère. De plus, le genre du portrait sert exclusivement les vrais nobles non-bourgeois qui connaissaient parfaitement le potentiel symbolique et expressif du portrait pour transmettre leur autorité. Au milieu du siècle, la commande de portrait s'est étendue parmi les nobles et chez les riches bourgeois. Cette demande croissante s'explique par un grand changement à divers niveaux, social, culturel, économique et politique, lié à la définition de l'individu.

Généralement, l'étude de la transformation culturelle d'une époque comprend un vaste examen dans tous les aspects de la société. En ce qui concerne notre étude, ce présent travail inclut non seulement la façon de penser de l'artiste du XV<sup>e</sup> siècle et celle de son commanditaire, mais aussi le jugement du spectateur et de la société; ils ont tous un point commun qui les unit, et c'est l'importance de la perception. Que ce soit pendant le processus de la production, au moment de la commande et quand le spectateur regarde l'œuvre, c'est la perception qui détermine l'objectif du portrait.

La présente section se concentre sur la perception de la nature. Notre étude se rapproche des perspectives de Michael Baxandall qui a largement examiné l'art du XV<sup>e</sup> siècle dans les contextes plutôt culturel et historique d'Italie. Nous adaptons également la définition de la production artistique et de l'artiste dans le célèbre livre de Baudrillard, *Le miroir de production*, afin de comprendre la fonction et l'objectif de l'œuvre d'art.

---

<sup>72</sup> Selon Pope-Hennessy (1979) le profil était considéré « comme la réalité susceptible d'une mise en relief réaliste comme tout autre type de portrait ».

Le lien entre le genre du portrait et le contexte culturel de la production de l'œuvre d'art devient plus clair à l'aide de l'étude de Helen York dans sa thèse, *The origins and meanings of Hans Memling's landscapes* (2010). De plus, le travail de recherche de Marie-Philip Landry dans sa thèse, *Nature et paysage dans la littérature artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme* (2014), nous aide à comprendre la dimension morale et spirituelle de la nature dans la peinture. Même si elle se concentre plutôt sur l'art du XVI<sup>e</sup> siècle, l'approche religieuse de sa perspective nous donne des pistes de réflexion utiles et pertinentes à propos de notre sujet. Dans les pages suivantes, nous nous efforçons d'éclairer leurs idées plus circonstanciées.

Dans cette section, nous tentons de dévoiler le rôle du paysage dans les portraits individuels de Memling selon deux aspects majeurs : premièrement, comme étant la sphère dominée par la figure représentée et dans un rapport avec la notion de *vivre noblement*, et comme exprimant la noblesse à laquelle la personne portraiturée avait accès ou à laquelle elle aspirait; deuxièmement, en tant qu'un symbole de présence de spiritualité dans la vie du modèle, en tant que l'homme de la Renaissance.

Donc notre hypothèse repose sur la dualité de la fonction de l'emploi du paysage dans les portraits individuels de Memling : d'un côté représentant l'aspect matériel du monde; de l'autre côté, symbolisant la présence du Dieu.

### **2.2.1. Le paysage dans son rapport avec la notion de *vivre noblement***

Selon Baxandall (1988 : 29-31), la compréhension d'une œuvre d'art, ou en général de toute sorte de formes visuelles est liée, d'abord et avant tout, aux facteurs culturels dans une société. Les définitions, les méthodes et différentes catégories qui sont établies dans la société sont directement en rapport avec l'interprétation de l'œuvre. Considérant cette perception relative, posée par Baxandall, comme le principe de la compréhension, nous pouvons dire que chaque personne en tant que spectateur est influencée par les définitions générales que la société lui a données à propos des éléments représentés dans une image. C'est pour cette raison qu'il faut chercher la signification du paysage dans la pensée de la société du XV<sup>e</sup> siècle.

Le paysage est un élément qui existait déjà dans la tradition picturale des époques précédentes et son rôle était plutôt d'augmenter le sens narratif de la peinture : le jardin fleuri dans les scènes d'Annonciations; le paysage détaillé dans les récits de l'Ancien Testament comme celui d'Adam

et Ève; le panorama, avec les détails précis de la ville de Jérusalem, lieu où se situe le récit de l'Ancien Testament, et dans les scènes de la Passion ou de la vie de Vierge. Cependant, la signification des éléments de la nature, selon les transformations des sociétés pendant les siècles, peut varier.

La représentation de la nature dans les œuvres non religieuses, comme le portrait, est souvent conçue comme une nouvelle utilisation suite au changement du regard de l'homme de la Renaissance. Comme l'a remarqué York (2010 : 273), la définition de la société renaissante à propos de la nature est basée sur l'importance de la terre et sa possession par les nobles. Peu à peu les bourgeois, influencés par le prestige et la gloire des positions des nobles, essaient de mettre en valeur certains aspects de leur vie, en désirant être vus comme les nobles aristocrates. Ici nous pouvons voir le point d'articulation de la demande croissante pour le portrait par les bourgeois, comme nous l'avons remarqué auparavant, et de la représentation de la nature en arrière-plan, comme déclaration de propriété.

York (2010) met aussi l'accent sur l'importance de la terre et de sa possession à la Renaissance, ainsi que sur son rapport avec le rang social de l'individu. Selon elle, c'était la propriété foncière qui déterminait le statut des membres de la société des nobles. Elle souligne que:

La propriété foncière était importante pour l'élite bourgeoise, car elle pouvait non seulement impliquer un statut digne de crédit, mais pouvait aussi, dans certains cas, donner le pouvoir par le biais de titres nobles et de droits juridiques. Cependant, cette aspiration ne devait pas nuire à la primauté des loyautés urbaines<sup>73</sup> (York 2010: 56, trad. libre).

Selon York, la propriété foncière était importante, particulièrement pour les bourgeois qui cherchaient à se présenter comme les vrais nobles: « La richesse était cruciale - et elle pouvait acheter des brevets de noblesse - mais le pouvoir le plus puissant de la société de ce jour venait avec son rang noble; ceci à son tour a été défini principalement par la propriété foncière, car il est venu avec des pouvoirs juridiques, des titres et des revenus » (trad. libre)<sup>74</sup>. Cette remarque a valeur d'exemple et insiste sur l'emploi délibéré du paysage pour renforcer la signification de la propriété et la richesse.

---

<sup>73</sup> « Land ownership was important to the burgher elite because it could not only imply a credit-worthy status, but it could also, in some cases, offer power by way of noble titles and juridical rights. However, this aspiration did not have to detract from the primacy of urban loyalties».

<sup>74</sup> « Wealth was crucial - and it could buy patents of nobility - but the greatest power in society of the day came with noble rank; this in turn was given definition primarily through land ownership for with it came juridical powers, titles and income ».

Le paysage au fond du double portrait de la famille Sforza (1473-1475) par Piero della Francesca (fig. 1) est un excellent exemple pour comprendre la relation entre l'image et la réalité; car ce paysage est une indication directe de la propriété du duc et de la duchesse<sup>75</sup>.

En effet, cette observation, liée à la définition de Bourdieu, est associée au capital symbolique, un des types de capitaux de l'homme du XV<sup>e</sup> siècle, qui démontre, en quelque sorte, la perception de la société envers les propriétés économique, culturelle et sociale d'un individu. Généralement, le capital symbolique comprend deux catégories générales : le premier en rapport avec le noble style de vie; et la deuxième en rapport avec la terre (De Clercq, Dumolyn et Haemers 2007 : 4).

Selon l'idée de Bourdieu, la possession de la terre signifie la propriété économique d'une personne noble. Mais comment l'homme pourrait-il manifester son capital culturel ou social? La première façon était de se comporter comme les personnes qui étaient connues comme les vrais nobles et de poursuivre les codes symboliques à travers lesquels ils s'étaient définis dans la société. Cette remarque renforce l'idée de symbolisme de Panofsky, mais non pas l'aspect de déguisement de ce concept, car dans ce cas, la complication de cet aspect ne permet pas au spectateur de comprendre la signification de l'image.

L'hypothèse de James Marrow, un des critiques du concept de *disguised symbolism* de Panofsky, dans « symbol and meaning in Netherlandish European art of the late Middle Ages and early Renaissance » met aussi l'accent sur la domination de l'interprétation et la réponse du spectateur par rapport à l'autre objectif de l'artiste. Citons Marrow : « Mon hypothèse est que l'invention et la conscience artistiques sont concentrées avant tout sur des problèmes de fonctionnement de l'art; c'est-à-dire, [...], comment cela structure l'expérience et l'interprétation »<sup>76</sup> (Marrow 1986 : 152, trad. libre).

Considérant la valeur de l'interprétation pour l'artiste, il est impossible de dire qu'il essaie d'envoyer son message à travers certains indices ambigus ou déguisés. C'est la même chose pour le commanditaire. Les deux voulaient transmettre leur message de façon très claire et compréhensible.

Baudrillard (1975 : 7 et 121 et 166) se penche sur l'importance des études socioculturelles de la production. Selon lui, chaque produit en plus de la valeur d'échange, possède une valeur de

---

<sup>75</sup>Voir <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-duke-and-duchess-of-urbino-federico-da-montefeltro-and-battista-sforza>

<sup>76</sup> « My hypothesis is that artistic invention and consciousness were focused above all upon problems of how art works; [...] how it structures experience and interpretation ».

signe; cela signifie que la fonction d'un produit est étroitement liée aux agents culturels et sociaux; et c'est le produit artistique qui donne la signification au sujet. Autrement dit, l'utilisation d'un produit est un signe à travers lequel une personne distingue son identité dans la société. Dans le portrait, souvent, le sujet est le commanditaire; il est aussi le premier spectateur de son portrait, cela veut dire aussi, le premier consommateur de ce produit. Cette définition de l'identité se rapporte à ce que nous avons mentionné à propos de l'artiste. Cette forme de représentation d'uniformité personnelle trouve sa racine dans une sorte d'exagération d'un aspect plus important qui forme le statut social de l'homme.

En ce qui concerne le paysage, il semble que sa fonction dans le genre du portrait est plutôt comme une sorte de *self-fashioning*, dérivé de l'établissement de la conscience de soi, et selon Greenblatt (1980 :2), au XV<sup>e</sup> siècle, son objectif était le « *fashioning* de l'identité humaine en tant qu'un processus manipulable et astucieux »<sup>77</sup> (Greenblatt 1980 : 2, trad. libre). Conséquemment, il devient possible d'affirmer l'idée de manipulation de certains éléments du paysage par le patron et même par l'artiste lui-même afin de former l'identité de la personne représentée. Dans cette optique, York (2010 : 237) explique comment Memling, à travers l'organisation du paysage, telle que la représentation des cadres architecturaux ou les personnages miniaturisés dans la nature, a cherché à diriger la signification de l'arrière-plan de ses portraits. Par exemple elle remarque que par l'intermédiaire d'une nature qui ne représente aucune activité humaine, Memling mettait l'accent sur l'intériorité de la figure et sa grande âme.

Dans cette perspective, il est logique de suggérer que la nature à travers laquelle la richesse de l'homme a été représentée a été utilisée également comme une sorte d'alternative pour les gens qui n'avaient pas de blason. Comme York (2010), nous soulignons la probabilité du remplacement par le paysage de l'absence de blason de la figure portraiturée. Elle (2010 : 200) met l'accent, encore une fois, sur la probabilité du rapport entre le paysage et la notion de *vivre noblement*, ainsi que sur la fonction du paysage en tant que substitut pour le titre ou la terre que la personne représentée n'a jamais eue dans la vie réelle. Puisque le genre de portrait à cette époque ne servait plus exclusivement les gens d'une classe particulière et que la majorité des bourgeois, qui n'avaient pas de blason y avaient accès, nous considérons qu'à travers cette forme de représentation, l'artiste tentait de valoriser l'identité de son modèle.

---

<sup>77</sup> « Fashioning of human identity as a manipulable, artful process ».

Cette hypothèse est aisément applicable au *Portrait d'homme* de Memling, car la personne portraiturée, comme nous avons mentionné dans le premier chapitre, est fort probablement un marchand italien, qui ne faisait pas partie de la noblesse. À propos de ce portrait, selon le style vestimentaire du personnage, la plupart des experts remarquent que le modèle était un marchand italien. Selon cette idée, il est plausible que sa famille n'avait aucun blason et même qu'il n'était pas d'une origine noble. Ici, le paysage peut être considéré comme une sorte de divertissement intellectuel et d'imitation du mode de vie des nobles bourgeois et montrer le désir d'un marchand italien d'être vu comme eux.

Cette hypothèse nous amène à reconsidérer le rôle du commanditaire du portrait et son intervention dans le choix des éléments du tableau. Baxandall (1988 : 29-31) porte aussi une attention particulière au rôle de l'éducation et de l'expérience du spectateur qui est le public cible de l'artiste et du commanditaire. Cette réflexion démontre l'importance des contenus de contrats passés entre les peintres et les commanditaires que Baxandall avait posée à propos de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle en Italie, sujet que nous avons abordé plus tôt. Donc nous pouvons admettre qu'un contrat est le résultat de la fusion de diverses idées pour orienter la pensée du spectateur selon sa connaissance. Ce fait s'explique à travers les notions de « transformation » et de « gesticulation » que Baxandall (1988 : 45-70) a relevées. Selon ces notions, dans les œuvres non religieuses, le peintre représente une image plus générale, selon son goût personnel et/ou celui du commanditaire, qui peut prendre sa forme finale selon le goût du spectateur<sup>78</sup> :

Les peintres, particulièrement ceux qui étaient populaires dans les milieux profanes, comme Perugino, ont peint des personnages généraux, ordinaires et interchangeables. Ils ont fourni une base—fermement concrète et très évocatrice dans ses modèles de personnages—sur laquelle le spectateur séculier pouvait imposer ses détails personnels, plus particuliers, mais moins structurés que ceux proposés par le peintre. (Baxandall 1988 : 46-47)<sup>79</sup>.

Ici, Baxandall met l'accent sur l'importance des considérations artistique et psychologique dans la peinture du XV<sup>e</sup> siècle. Il suffit de penser à cette citation pour comprendre l'entrelacement d'enjeux artistique et culturel, aussi l'importance de diriger le jugement de spectateur. La transformation et

---

<sup>78</sup> Il note que dans les œuvres avec des thèmes religieux presque tous les caractères visuels sont peints selon certaines normes et conventions.

<sup>79</sup> Traduction libre : « Painters specially popular in pious circles, like Perugino, painted people who are general, unparticularized, interchangeable types. They provided a base—firmly concrete and very evocative in its patters of people—on which the pious beholder could impose his personal detail, more particular but less structured than what the painter offered ».

la gesticulation posées dans le concept de *Period Eye* sont applicables non seulement à la figure, mais aussi aux éléments non figuratifs comme le paysage.

En général, la vie de l'homme de la Renaissance est souvent attachée à deux aspects majeurs et absolument différents : la dimension matérielle et l'aspect spirituel. Pour l'homme du XV<sup>e</sup> siècle, le développement intellectuel est aussi important que le progrès économique. En effet, les gens étaient préoccupés par leur statut social, car ils voulaient être vus comme des personnes importantes, influentes et cultivées. Jusqu'ici nous avons discuté de la volonté des personnes pour rendre visibles leurs facultés économiques à travers le paysage. Mais cela devient plus compliqué quand il s'agit de la qualité culturelle, ou du pouvoir social, car il faut que l'artiste les extraie à travers les différentes couches de significations que possède un élément visuel, pour dévoiler l'identité culturelle ou sociale de la personne portraiturée. Dans ce cas, l'image est un médium visuel, qui résume les caractéristiques choisies par l'artiste et le commanditaire.

Avant de se consacrer à cet aspect, il est important de mentionner la fonction de l'image et l'objectif de la peinture à la Renaissance. Plusieurs experts comme Baxandall (1988), Harbison (1985) et Belting (2009), soulignent la fonction de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle en tant qu'objet de dévotion. Chapuis (1998 : 12) explique qu'alors que l'idéal monastique était basé sur la forme écrite des récits bibliques et des sermons, et donc sur une sorte de médiation purement littéraire et sans image, la peinture a servi pour augmenter la qualité de la pratique religieuse.

La peinture en tant qu'aide visuelle des récits bibliques renforçait la compréhension des événements, car la vision des récits bibliques jouait un rôle crucial dans la pratique de la dévotion. Par exemple la peinture de la vie du Christ ou l'image des saints avaient une influence directe sur la médiation dévotionnelle de l'homme (Harbison 1985 : 95). L'art, et particulièrement la forme visuelle de l'art, a été considéré comme un objet fonctionnel pour la dévotion, tant dans les espaces publics que privé (Ames-Lewis 2000 :3). Cette fonction de l'image prend sa racine au XIV<sup>e</sup> siècle, où l'image a été utilisée en tant que médiation emphatique (Harbison 1985 : 113). Dans le siècle suivant, le rôle de l'image restait, plus ou moins, le même.

Se référant à la description du dictionnaire de John of Genoa, daté du XIII<sup>e</sup> siècle, Baxandall (1988 : 42) explique le rôle de l'image dans les églises : l'instruction des personnes ordinaires; la visualisation des sujets dans la mémoire de l'homme par la présence permanente de l'image dans les églises; et finalement l'animation du désir de dévotion chez le spectateur. De cette remarque il

ressort l'importance absolue du culte dans le contexte social à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance.

D'un autre côté, cette même société exige que les gens montrent leur degré de spiritualité et manifestent leur intellectualité. Cette valorisation est perceptible dans les tableaux religieux qui comprennent le portrait de donateur en prière ou en accompagnement des figures sacrées. De telles images ont été commandées pour les dévotions privées ou pour la commémoration de personnes, ainsi que pour le salut de son âme après sa mort. Mais dans les œuvres profanes comme les portraits individuels, la représentation du concept de spiritualité requiert plus d'élégance.

Considérant le rôle du culte et de la dévotion dans la société, nous pouvons admettre que la spiritualité était le caractère le plus important d'une personne noble. Revenons en arrière vers la notion de noblesse. Nous avons vu plus haut le rapport entre la noblesse et la terre dans le monde réel, la figure et le paysage dans le portrait. York (2010 : 294-95), pense que l'intérêt des gens envers la notion de noblesse était plutôt en rapport avec l'état de son âme, que de sa fortune héréditaire; cette relation est aisément visible dans certains œuvres de Memling. Elle souligne aussi que « l'imagerie de ses portraits avec un paysage intact résume mieux le souci de projeter la possession de la noblesse intérieure » (trad. libre)<sup>80</sup>. Selon elle, à cette époque, il existe un « lien conceptuel » entre la « beauté physique », la « noblesse interne » et la « noblesse actuelle » d'une personne.

Cette réflexion affirme l'idée de Baxandall (1988) selon laquelle les caractéristiques visuelles ne sont jamais exclusivement profanes, même si elles nous semblent neutres. Ce caractère de l'image souligne l'importance de l'interprétation qu'il a appelée *moral and spiritual eye*. De ce point de vue, la dimension éternelle du paysage devient plus compréhensible.

Selon Landry (2014), la représentation du paysage dans la peinture du XV<sup>e</sup> et son apparition en tant que genre indépendant au XVI<sup>e</sup> siècle est étroitement liée au contexte religieux en Italie. Dans la pensée religieuse de cette époque, la nature était considérée comme la « création divine ». Grâce à son analyse, le lien entre la nature, Dieu et l'esprit de l'homme devient plus clair.

Malgré que son étude se concentre sur la période de la Contre-Réforme et sur le genre du paysage, son argument sur le rôle de la nature dans l'intellect renaissant est applicable à la représentation du paysage dans les images profanes du XV<sup>e</sup> siècle, même si elles ne semblent pas

---

<sup>80</sup> « The imagery of his portraits with undisturbed landscape best encapsulates a concern with projecting the possession of inner nobility ».

religieuses à première vue. Elle met l'emphase sur la fonction didactique de l'art et de la nature, précisément pour les jésuites. La nature, en tant que création de Dieu, jouait le rôle de médiateur spirituel pour les jésuites. Citons Landry (2014 :13) : « Cette proximité avec Dieu, créée par l'observation de ses créations, serait donc profitable à la fois aux fidèles ainsi qu'aux dirigeants de l'Église. La nature accessible à tous, instruite ou non, inciterait à la piété et à la méditation et permettrait d'admirer la bonté de Dieu ».

Cette remarque nous donne des outils pertinents quant au rôle fondamental de la pensée religieuse, dans les peintures qui ont été conçues comme non religieuses. Cette perspective est totalement applicable au genre du portrait, et la représentation du paysage dans ce genre. Car, selon nous, le paysage en arrière-plan du portrait est la première tentative des artistes pour utiliser la nature en tant que médiateur spirituel.

Landry (2014), se référant aux différents théologiens, note que selon la pensée religieuse, la nature et sa beauté que Dieu nous a offertes, est pour rendre sa présence plus tangible dans notre vie quotidienne; ainsi que pour véhiculer des valeurs spirituelle et morale de notre existence. Donc, il est acceptable de dire que la nature dans la vie réelle, en quelque sorte, joue le même rôle que l'image dans l'église. Les deux partagent la même fonction : encourager l'homme pour lui rappeler Dieu, ainsi que pour raviver sa dévotion. À ce sujet, Ribouillault (2011 : 233), plus précisément vise à souligner l'importance et le rôle de la nature et son rapport avec le Dieu créateur : « La nature est devenue, par le miracle de la peinture, le lieu privilégié du dialogue avec Dieu ».

Assurément, le meilleur exemple qui résume la beauté, la proportion et l'équilibre est la nature, à travers laquelle l'homme peut voir la beauté, la vertu et la perfection de son créateur. Cette théorie est attestée par le *Moral and spiritual eye*, posée par Baxandall dont nous avons parlé préalablement. Il explique comment la façon de regarder et la présence de la beauté peuvent influencer l'interprétation du spectateur : « Amélioration de notre expérience visuelle morale : plus de beauté dans les choses vues, plus de finesse dans le sens de la vue et variété infinie d'objets pour voir. La plus grande beauté réside dans trois particularités : la lumière plus intense, la couleur plus claire et les meilleures proportions »<sup>81</sup> (Baxandall 1988 : 104, trad. libre); selon nous, toutes ces caractéristiques sont présentes aussi dans la nature.

---

<sup>81</sup> « Improvement on our moral visual experience: a greater beauty in the things seen, a greater keenness in the sense of sight, and an infinite variety of objects for vision. The greater beauty lies in three particulars: more intense light, clearer colour, and better proportion ». Selon lui, si nous cherchons ces caractéristiques dans les figures, c'est la figure du Christ qui présente la perfection de tous ces aspects.

Le lecteur sait déjà qu'à la Renaissance, un des caractères d'un vrai noble portait sur le degré de sa foi. De l'autre côté, la manifestation de cet aspect de son esprit était une sorte d'exigence qui lui a été imposée par la société. C'est la raison qui explique la dualité de la conception visuelle de la nature. Le paysage dans la peinture montre non seulement le succès matériel de l'homme, mais aussi la dimension spirituelle de sa vie. Certes, il est imprudent de croire que le paysage, avant le développement du genre du portrait et du paysage, dans les œuvres religieuses est une indication directe de l'aspect terrestre de la vie. Nous pensons que la nature possède toujours un sens de spiritualité dans son intériorité et sa présence dans la peinture n'est pas quelque chose qui relève du hasard.

## Conclusion

Le présent travail nous a aidé à comprendre, en premier lieu, la fonction du portrait, et en second lieu la fonction du paysage dans le portrait individuel de Hans Memling au XV<sup>e</sup> siècle, à une période où le paysage n'existait pas encore comme un genre indépendant. Cette étude a examiné particulièrement l'emploi du paysage en arrière-plan des portraits de Memling, en considérant le point de vue de l'artiste, la position du commanditaire, ainsi que le point de vue du spectateur. À cette fin, il fallait sortir la définition du paysage d'une pensée purement traditionnelle et lui donner une place plus complexe, en le situant dans le contexte socio-culturel de cette époque.

Nous avons étudié le paysage dans son rapport étroit avec la notion d'identité. En effet, l'étude du paysage met en lumière la conception de la notion d'identité et sa relation avec les caractéristiques personnelles, ainsi que les définitions sociales. Puisque la théorie artistique de la Renaissance ne peut, à elle seule, expliquer la présence du paysage dans le portrait, il a fallu que nous l'examinions non seulement dans le contexte artistique, mais aussi dans l'atmosphère sociale et culturelle.

La différence de la définition de l'individu à la Renaissance, par rapport à celle du Moyen Âge, est étroitement liée avec la redéfinition de la notion d'identité de la personne et de sa position dans la société et, en conséquence, de l'intérêt des gens pour mettre en relief leurs caractéristiques individualisées.

Memling était connu par son style pictural et sa manière particulière dans la société artistique de Bruges au XV<sup>e</sup> siècle. Il lui a donc fallu définir son identité à travers sa position artistique. À cette fin, par l'utilisation du paysage dans le portrait individuel, il représente non seulement une nouveauté, mais il fait aussi valoir sa place dans la société. Cette forme de représentation du paysage existait rarement dans les portraits traditionnels et elle est devenue très populaire grâce à sa peinture novatrice. De plus, le médium de la peinture à l'huile, grâce à sa délicatesse et sa richesse, lui a permis de démontrer toute sa capacité artistique.

Dans une autre perspective, nous voulions analyser comment Memling, par l'intermédiaire du paysage, informe le spectateur à propos de la personnalité de la figure portraiturée. Nous avons démontré que dans ses œuvres religieuses, il utilisait l'aspect matériel du paysage pour représenter la sainteté. Cependant, il a employé une autre dimension du potentiel de la nature dans ses portraits. À ce propos, notre hypothèse s'appuie sur la dualité de la fonction du paysage dans le genre du portrait.

Essentiellement le portraitiste est un interprète et non pas un copieur; d'un autre côté, le portrait, comme toute forme d'art, est cerné par le temps, le style, et les conventions sociales (Saisselin 1963 : 8). Donc, pour une compréhension approfondie des conceptions visuelles, il est nécessaire de chercher les transformations sociales et les valeurs culturelles de la société dans laquelle l'œuvre a été créée.

La représentation du paysage dans le portrait, selon nous, est étroitement liée au noble style de vie au XV<sup>e</sup> siècle. Les pressions sociales sur l'homme de la Renaissance l'encourageaient à se comporter comme une personne noble. Mais d'être considéré comme un vrai noble n'était pas seulement donné par les fortunes économiques, mais par un esprit noble. En prenant en considération l'importance de cette pensée à la Renaissance, nous avons examiné la notion de « vivre noblement », considérant les points de vue matériel et intellectuel.

Le paysage peut indiquer carrément la propriété foncière et le prestige social conséquemment à l'importance de la terre dans la pensée de la société renaissante. La nature en arrière-plan du portrait, un genre généralement conçu comme une sorte de biographie visuelle, montre, en premier lieu, l'information sur le capital économique du modèle.

À l'époque de Memling, la propriété foncière était considérée comme un succès matériel, prouvant la supériorité de l'individu qui lui amenait titre et richesse (York 2010 : 273). Cette relation entre la noblesse et la possession de la terre, est d'abord le reflet d'une réalité et servait exclusivement les vrais nobles, mais peu à peu, avec l'essor des commandes des portraits par la riche élite bourgeoise, cette indication de la réalité dans le portrait peut être mise en doute et renforcer l'idée de la présence symbolique de la nature. D'un côté, les riches bourgeois étaient capables de payer pour un portrait qui était, comme nous l'avons mentionné, un art coûteux, tout comme les nobles. D'un autre côté, ils voulaient stabiliser leur position dans la société et préserver leur statut au sein de la noblesse.

D'un autre point de vue, Memling, par l'intermédiaire du paysage souhaitait mettre en valeur l'aspect abstrait et immatériel de la vie de son modèle. En général, à la Renaissance, la fonction de l'image était d'améliorer les dévotions religieuses et de véhiculer des valeurs spirituelles. De ce point de vue, la considération du portrait sans aucune indication immatérielle dans ses éléments visuels semble irrationnelle. En adaptant cette interprétation, nous avons tenté de proposer des pistes alternatives, issues de la théorie de la divinité de la nature dans la pensée religieuse. Cette idée, comme nous l'avons vu, explique absolument la dimension spirituelle qui semble absente, au premier abord, dans le portrait individuel.

Tout bien considéré, le commanditaire, en plus de chercher à transmettre son message identitaire basé sur sa position sociale ou spirituelle, veut aussi bénéficier de ce nouveau type de portrait qui était typique du peintre populaire de Bruges. Les patrons flamands, ainsi que les Italiens aimaient bien l'idée novatrice de l'utilisation du paysage dans leur portrait. Dans les œuvres de Memling, l'ensemble des formes et de leur organisation dans une composition inhabituelle servent à répondre aux attentes habituelles par rapport au genre du portrait, et aussi aux attentes distinguées de l'artiste et de son patron.

Pour tout dire, il serait possible de considérer que le paysage en général est une réflexion sur la noblesse qui existait ou qui était souhaitée; c'est toujours la combinaison entre l'exposition et le désir pour démontrer : noble vie, noble esprit et noble intellect. La passion de la gloire de l'homme de la Renaissance et son désir d'avoir et de simultanément exposer sa vertu, sa beauté, son prestige culturel et ses aptitudes intellectuelle et morale s'explique par la représentation de la nature dans le genre du portrait.

Memling, par l'intermédiaire du paysage, a poursuivi simultanément deux objectifs : d'une part, il employait la valeur du paysage pour exprimer l'identité de la figure, son statut dans la société et la noblesse de son esprit; d'autre part il créait son style représentatif visuel personnel à travers l'application du paysage dans ses portraits individuels.

## Bibliographie

### Ouvrages

AMES-LEWIS, Francis (2000). *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven and London: Yale University Press.

BAUDRILLARD, Jean (1975). *The Mirror of Production*, St. Louis : Telos Press.

BAXANDALL, Michael (1988). *Painting and experience in fifteenth century Italy : a primer in the social history of pictorial style*, Oxford [Oxfordshire] ; Toronto : Oxford University Press.

BELLOSI, Luciano (1999). « The Paysage ‘alla fiamminga’ », Victor M. Schmidt (éd.), *Italy and the Low Countries : artistic relations : the fifteenth century*, Firenze : Centro Di : Istituto universitario olandese di storia dell'arte, p. 97-108.

BELTING, Hans (2009). « Le portrait médiéval et le portrait autonome, une question », Dominic Olariu (éd. ou dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Bern : P. Lang, p.123-136.

BORCHERT, Till-Holger (2005a). « La vie et l'œuvre de Memling », Till-Holger Borchert, *Les Portrait de Memling*, Amsterdam : Ludion, p. 10-47.

BORCHERT, Till-Holger (2005b). « Catalogue », Till-Holger Borchert, *Les Portrait de Memling*, Amsterdam : Ludion, p. 150-179.

BORCHERT, Till-Holger (2016). « Hans Memling (ca. 1440-1494) : An introductory sketch », John Marciari (éd.), *Hans Memling : portraiture, piety and the reunited altarpiece*, London : Flemish Research Centre for the Arts in the Burgundian Netherlands, Musea Brugge, et la Morgan Library & Museum, New York in association with Paul Holberton Publishing, p. 44-61.

CAMPBELL, Lorne (1980). *Van der Weyden*, New York : Harper & Row.

CAMPBELL, Lorne (1990). *Renaissance Portraits: European Portrait Painting in the 14th and 15th and 16th centuries*, Yale University press : New Haven and London.

CAMPBELL, Lorne (2005). « Memling et la tradition du portrait dans les Pays-Bas bourguignons », Till-Holger Borchert, *Les Portraits de Memling*, Amsterdam : Ludion, p. 49-67.

CHAPUIS, Julien (1998). « Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives », Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel : Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, [En ligne],

[https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From\\_Van\\_Eyck\\_to\\_Bruegel\\_Early\\_Netherlandish\\_Painting\\_in\\_The\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From_Van_Eyck_to_Bruegel_Early_Netherlandish_Painting_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art). Consulté le 13 septembre 2018.

CHRISTIANSEN, Keith (2005). *From Filippo Lippi to Piero della Francesca: Fra Carnevale and the making of a Renaissance master*. New York : Metropolitan Museum of Art, [En ligne], [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From\\_Filippo\\_Lippi\\_to\\_Piero\\_della\\_Francesca\\_Fra\\_Carnevale\\_and\\_the\\_Making\\_of\\_a\\_Renaissance\\_Master?Tag=&title=Piero%20della%20francesca&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From_Filippo_Lippi_to_Piero_della_Francesca_Fra_Carnevale_and_the_Making_of_a_Renaissance_Master?Tag=&title=Piero%20della%20francesca&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0). consulté le 6 juin 2019.

CHRISTIANSEN, Keith, Stefan, WEPPELMANN, Patricia Lee, RUBIN (éd.) (2011). *The Renaissance portrait: from Donatello to Bellini*. [En ligne], [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The\\_Renaissance\\_Portrait\\_From\\_Donatello\\_to\\_Bellini](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Renaissance_Portrait_From_Donatello_to_Bellini), consulté le 2 juin 2019.

CONWAY, William Martin (1921). *The Van Eycks and their followers*, London, J. Murray.

DETROIT INSTITUTE OF ARTS AND THE CITY OF BRUGES, (1960). *Masterpieces of Flemish art: Van Eyck to Bosch*, [Catalogue d'exposition], Detroit, Detroit Institute of Arts.

DE VOS, Dirk (1994). *Hans Memling: The Complete Works*, London: Thames and Hudson.

DE VOS, Dirk (1994 b). « Questions concernant Memling, découvertes récentes, hypothèses et reconstitutions », Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute, Maurits Smeyers (éd.), *Memling studies*, Louvain : Peeters, p. 3-16.

DE VOS, Dirk (2002). *The Flemish primitives : the masterpieces*, Amsterdam : Amsterdam University Press.

FAGGIN, Giorgio T, Father, GROUVEL (1968). *Memling*, Paris: Hachette.

FAGGIN, Giorgio T (1973). *Tout l'œuvre peint de Memling*, Paris : Flammarion.

FLETCHER, Jenifer (2008-2009). *The Renaissance Portrait: Functions, uses and display, Renaissance Faces: Van Eyck to Titian*, National Gallery company: London.

FRIEDLÄNDER, Max J. (1969). *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting*, London : Phaidon.

GELFAND, Laura Deborah (1994). *Fifteenth-century netherlandish devotional portrait diptychs: origins and function*, [En ligne], Thèse de doctorat, Ohio : Case western reserve university, adresse [https://etd.ohiolink.edu/!etd.send\\_file?accession=case1057681054&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=case1057681054&disposition=inline). Consulté le 2 février 2018.

GREENBLATT, Stephen (2005), *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

HARBISON, Craig (2009). *La Renaissance dans les pays du Nord*, Paris : Flammarion.

HULIN DE LOO, Georges (1902). *Bruges 1902, exposition de tableaux flamands des XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles : catalogue critique, précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gand : Siffer.

HULIN DE LOO, George (1926). « Sur la biographie de Dieric Bouts avant 1457 », Olivier-Martin François, *Mélanges d'histoire offerte à Henri Pirenne par ses anciens élèves et ses amis à l'occasion de sa quarantième année d'enseignement à l'Université de Gand, 1886-1926*, Bruxelles: Vromant, p.257-262.

KENYON, Kathleen Louise (1996). *portrait painting in the time of Philip the good, duke of Burgundy: 1419-1467*, [En ligne], mémoire de maîtrise, San Jose State University, [http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2379&context=etd\\_theses](http://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2379&context=etd_theses). Consulté le 18 avril 2018.

KLEIN, Robert (1995). *L'Humanisme : L'Europe de la Renaissance*, Albert Skira S.A. : Genève.

LANDRY, Marie-Philip (2014). *Nature et paysage dans la littérature artistique et dévotionnelle à l'époque de la Contre-Réforme*, [En ligne], mémoire de maîtrise, Montréal : Université de Montréal, <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/11495>. Consulté le 21 décembre 2018.

LANE, Barbara Jane (2009), *Hans Memling : Master Painter in Fifteenth Century Bruges : Belgium*: Turnhout.

MARTENS, Maximilian Pieter Jan (1992). *Artistic Patronage in Bruges Institutions, ca. 1440-1482s*, [En ligne], thèse de doctorat, Université de California, <https://search.proquest.com/docview/303986461?accountid=12543>, consulté le 21 décembre 2018.

MARTENS, Maximilian Pieter Jan (1997). « Hans Memling and his patrons : a cliometrical approach », Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute, Maurits Smeyers (ed.), *Memling studies*, Louvain : Peeters, p. 35-41.

MCFARLANE, K.B. (1971). *Hans Memling*, Oxford : Clarendon Press.

NUTTALL, Paula (2002). « Lacking only breath : Italian responses to Netherlandish portraiture », Till-Holger Borchert (ed.), *The age of Van Eyck : the Mediterranean world and Early Netherlandish painting 1430-1530*, Belgique : Thames & Hudson, p. 198-211.

NUTTALL, Paula (2004). *From Flanders to Florence : The impact of Netherlandish painting 1400-1500*, New Haven : Yale University Press.

NUTTALL, Paula (2005). « Memling et le portrait de la Renaissance européenne », Till-Holger Borchert, *Les Portraits de Memling*, Amsterdam : Ludion, p. 69-91.

OLARIU, Dominic (2009). « Réflexion sur l'avènement du portrait avant le XV<sup>e</sup> siècle », Dominic Olariu (ed. ou dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Bern : P. Lang, p.83-101.

PANOFSKY, Erwin (1966). *Early Netherlandish Painting: Its Origins And Character*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, [En ligne], [https://0-www-fulcrum-org.mercury.concordia.ca/heb?q=heb30519\\*](https://0-www-fulcrum-org.mercury.concordia.ca/heb?q=heb30519*). Consulté le 2 novembre 2018.

PÉRIER-D'IETEREN, Catheline, (1994). « La technique de Memling et sa place dans l'évolution de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle », Dirk De Vos (éd.), *Hans Memling*, Ghent : Ludion, p. 67-77.

PÉRIER-D'IETEREN, Catheline, (2006). *Dieric Bouts : The Complete Works*, Brussels: Mercatorfonds.

PONGE, Geneviève (2011). « Le plus ancien portrait connu », *Jean II le Bon, roi de France (1319-1364)*, [En ligne], <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/jean-ii-le-bon-roi-de-france-1319-1364>. Consulté le 18 mai 2018.

POPE-HENNESSY, John (1979). *The portrait in the Renaissance*, Princeton N.J.: Princeton University Press.

REYNOLDS, Catherine (1997). « Memling's landscapes and the influence of Hugo van der Goes », Hélène Verougstraete, Roger Van Schoute, Maurits Smeyers (éd.), *Memling studies*, Louvain : Peeters, p. 163-170.

RIBOUILLAULT, Denis (2011). « Labeur et Rédemption : paysage, jardins et agriculture sacrés à Rome, de la Renaissance à l'âge baroque », Denis Ribouillault et Michel Weemans (éd.), *Le paysage sacré : le paysage comme exégèse dans l'Europe de la première modernité*, Firenze : L.S. Olschki, p. 233-282.

ROHLMANN, Michael (1999). « Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on florentine art : an overview », Victor M. Schmidt (ed.), *Italy and the Low Countries : artistic relations : the fifteenth century*, Firenze : Centro Di : Istituto universitario olandese di storia dell'arte, p. 39-68.

SAISSELIN, Rémy Gilbert (1963). *Style, truth and the portrait*, Cleveland, Ohio Cleveland Museum of Art.

SCHLEGEL, Friedrich von (1849). *The aesthetic and miscellaneous works of Frederick von Schlegel*, Traduit de l'allemand par Ellen J. Millington, London : H. G. Bohn, [En ligne], <https://archive.org/details/aestheticandmis00schlgoog/page/n4>. Consulté le 27 novembre 2018.

SCHMIDT, Victor Michael (1999). *Italy and the Low Countries : artistic relations : the fifteenth century : proceedings of the Symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 14 March 1994*, Firenze : Centro Di : Istituto universitario olandese di storia dell'arte.

SCHMITT, Jean- Claude (2009). « La mort, les morts et le portrait », Dominic Olariu (éd. ou dir.), *Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Bern : P. Lang, p.15-34.

SCHNEIDER, Norbert (1994). *L'art du portrait : les plus grandes œuvres européennes, 1420-1670*. Traduit de l'allemand par Marie-Anne Trémeau-Böhm, Köln : Benedikt Taschen.

SELLINK, Manfred (2002). « A new look on the world : the invention of landscape », Till-Holger Borchert (éd.), *The age of Van Eyck : the Mediterranean world and Early Netherlandish painting 1430-1530*, Belgique : Thames & Hudson, p. 212-219.

W. AINSWORTH, Maryan (1998). « The business of Art : Patrons, clients, and Art Markets », Maryan W. Ainsworth, Keith Christiansen, *From Van Eyck to Bruegel : Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, [En ligne], [https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From\\_Van\\_Eyck\\_to\\_Bruegel\\_Early\\_Netherlandish\\_Painting\\_in\\_The\\_Metropolitan\\_Museum\\_of\\_Art](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/From_Van_Eyck_to_Bruegel_Early_Netherlandish_Painting_in_The_Metropolitan_Museum_of_Art). Consulté le 13 septembre 2018.

WEALE, W.H James, J. Cyril WEALE (1909?). *Memlinc : Masterpieces in colour*, London : T. C. & E. C. Jack; New York, F. A. Stokes co. [En ligne], <https://archive.org/details/memlincweale00wealiala/page/n9>. Consulté le 19 octobre 2018.

WEALE, W.H James (1902). [En ligne], *Exposition Des Primitifs Flamands Et D'art Ancien*. [catalogue d'exposition], Bruges, provincial Hof, Bruges : Desclée, De Brouwer et cie. <https://archive.org/details/expositiondesprimi00expo>. Consulté le 15 février 2019.

WEED, Stanley Edward (2002). *The Virgo inter virgines: Art and the devotion to virgin saints in the Low Countries and Germany, 1400-1530*, thèse de doctorat, Université de Pennsylvania.

WILSON, Jean C. (1998), *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages : studies in society and visual culture*, Pennsylvania : The Pennsylvania State University Press.

YORK, Helen (2010). *The origins and meaning of Hans Memling's landscape*, [En ligne], thèse de doctorat, The University of York, <http://etheses.whiterose.ac.uk/21064/>, consulté le 5 août 2018.

## **Articles**

BAUMAN, Guy (1986). « Early Flemish Portraits 1425-1525 », [En ligne], *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 43, n<sup>o</sup>.4, Printemps, p. 1+4-64. Dans *Jstor*, <http://www.jstor.org/stable/3269088>. Consulté le 10 mars 2018.

BURKE, Peter (1995). « The Renaissance, individualism and the portrait », [En ligne], *History of European Ideas*, vol. 21, n<sup>o</sup>. 3, mai, p. 393-400. Dans Informa, [https://doi.org/10.1016/0191-6599\(94\)00263-F](https://doi.org/10.1016/0191-6599(94)00263-F). Consulté le 03 Décembre 2017.

CRAWFORD LUBER, Katherine (1998). « Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting », [En ligne], *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, Vol. 91, No. 386/387, Printemps, p. 6-23. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/3795460>. Consulté le 24 février.

DE CLERCQ, Wim, Jan, Dumolyn et Jelle Haemers (2007). « "Vivre Noblement": Material Culture and Elite Identity in Late Medieval Flanders », [En ligne], *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 38, n°. 1, été, p. 1-31. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/4139668>. Consulté le 19 octobre 2018.

FILEDT KOK, Jan Piet (2005). « Memling's Portraits. Madrid, Bruges and New York », [En ligne], *The Burlington Magazine*, Vol. 147, n°. 1229, août, p. 573-575. Dans *Jstor*, <http://www.jstor.org/stable/20074105>. Consulté le 17 avril 2018.

FLINT, R (1925). « John N. Willys Collection », *International studio*, vol. 80, n. 235, p. 363-67.

FRIEDLÄNDER, Max.J (1920). « About some of Hans Memling's pictures in the United States », [En ligne], *Art in America*, vol.8, no.3, avril, P. 107-116. Dans *Hathi Trust digital library*, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101082376391;view=2up;seq=126;skin=mobile>. Consulté le 9 janvier 2019.

FRIEDLÄNDER, Max J. (1939). « The Memling Exhibition at Bruges », [En ligne], *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 75, no. 438, septembre, p. 123-125. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/867895>. Consulté le 11 janvier 2019.

HARBISON, Craig (1985). « Visions and mediations in early Flemish painting », [En ligne], *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 15, no. 2, p. 87-118. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/3780659>. Consulté le 6 avril 2019.

HULIN DE LOO, George (1928). « Hans Memling in Rogier Van der Weyden's Studio », [En ligne], *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 52, No. 301, Avril, p.160-177. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/863597>. Consulté le 27 Février 2019.

LACLOTTE, Michel, Jean-Pierre, CUZIN (2003). [En ligne], *Dictionnaire de la peinture*, Paris : Gallica Bibliothèque numérique. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12005093/f2.item.zoom#>. Consulté le 10 mai 2018.

MARROW, James H. (1986). « Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance », [En ligne], *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 16, No. 2/3, p. 150-169. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/3780635>. Consulté le 27 mars 2019.

MCGRATH, Thomas (2000). « Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy », [En ligne], *The Art Bulletin*, Vol. 82, No. 2, Juin, p. 298-308. Dans *Jstor*, <https://www.jstor.org/stable/3051378>, Consulté le 15 juillet 2019.

NELSON, Norman (1933), « Individualism as a Criterion of the Renaissance », [En ligne], *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 32, n°. 3, juillet, p. 316-334. Dans *Jstor*, <http://www.jstor.org/stable/27703795>. Consulté le 24 avril 2018.

RABI, Lior (2017). « The Imperative of Individuality, Vocation of Man and the End of Metaphysics in Modern Times », [En ligne], *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol. 73, p. 351-378. Dans *Jstor*, <http://www.jstor.org/stable/26196979>. Consulté le 14 mai 2018.

SNYDER, James (2003). *Bouts family*, [En ligne], <http://0-www.oxfordartonline.com.mercury.concordia.ca/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000010645#oao-9781884446054-e-7000010645>. Consulté le 11 Février 2019.

### **Sites internet**

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL (...). Art international ancien et moderne : Hans Memling, [En ligne], <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-international-ancien-et-moderne/?t=Memling#detail-14511>, consulté le 8 juin 2018.

MUSÉE DU LOUVRE (2011). *Triptyque de la famille Braque*, [En ligne], <https://www.louvre.fr/œuvre-notices/triptyque-de-la-famille-braque>. Consulté le 2 septembre 2018.

MUSÉE DU LOUVRE (2011). *Le chancelier Nicolas Rolin en prière devant la Vierge*, dit *La Vierge du chancelier Rolin*, [En ligne], <https://www.louvre.fr/œuvre-notices/la-vierge-du-chancelier-rolin>. Consulté le 14 septembre 2018.

FLEMISH PRIMITIVES (2018). *Hans Memling: biography*, Par Anne Van Oosterwijk, [En ligne], <http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/research/webpublications/hans-memling-biography>. Consulté le 8 décembre 2018.

ST. ANNEN-MUSEUM, *Die Passion und Kreuzigung Christi, Die Festtagsseiten*, [En ligne], <https://st-annen-museum.de/die-festtagsseite>. Consulté le 12 mars 2019.

THE MET (2017). *Virgin and Child with Saints Catherine of Alexandria and Barbara*, par Maryan W. Ainsworth, [En ligne], <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437054>. Consulté le 26 avril 2018.

## Figures

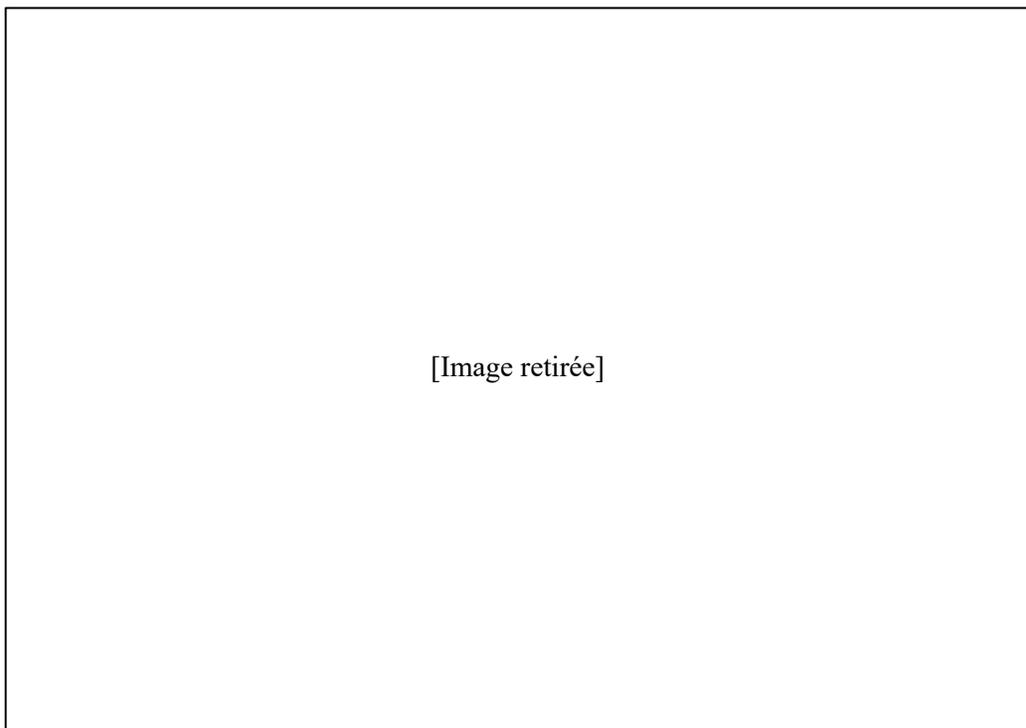


Figure 1

Piero della Francesca, *Portraits du Duc et de la Duchesse d'Urbino Federico da Montefeltro et Battista Sforza*, 1473-1475, huile sur bois, chaque portrait : 47×33 cm, le Galleria degli Uffizi, Florence.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/The\\_Duke\\_and\\_Duchess\\_of\\_Urbino#/media/File:Piero\\_della\\_Francesca\\_044.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Duke_and_Duchess_of_Urbino#/media/File:Piero_della_Francesca_044.jpg), consulté le 16 juin 2019.

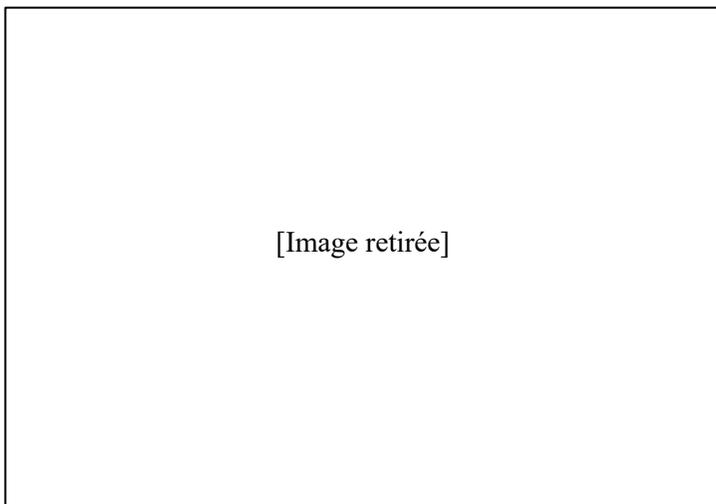


Figure 1 (revers)

En arrière de diptyque d'Urbino :  
*Triumphs de Battista Sforza et  
Federigo de Montefeltro*

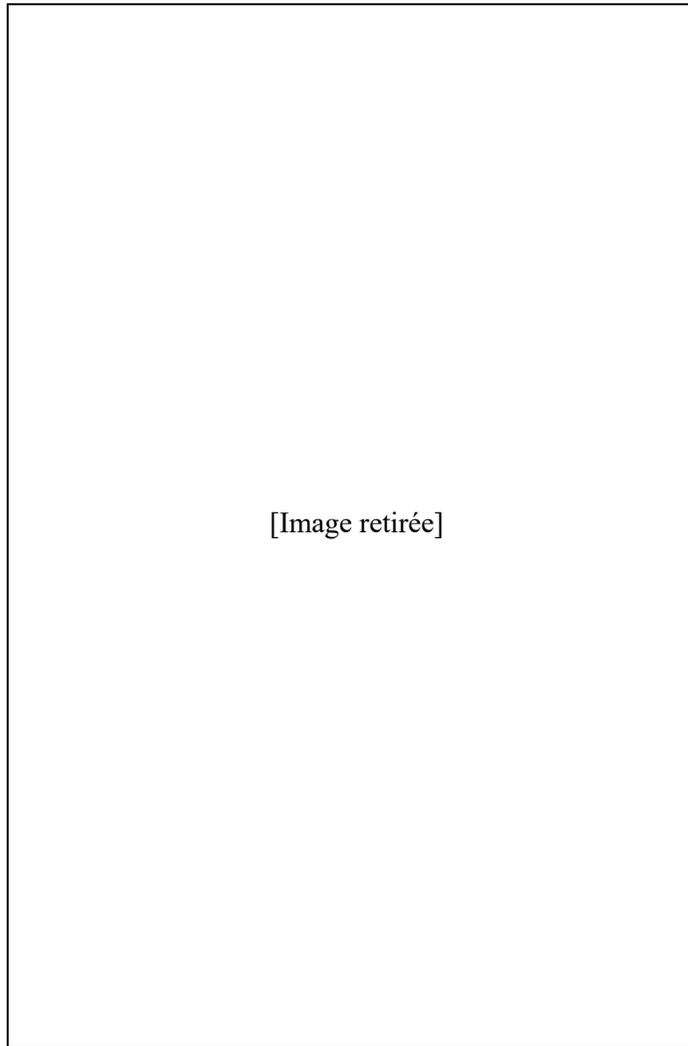
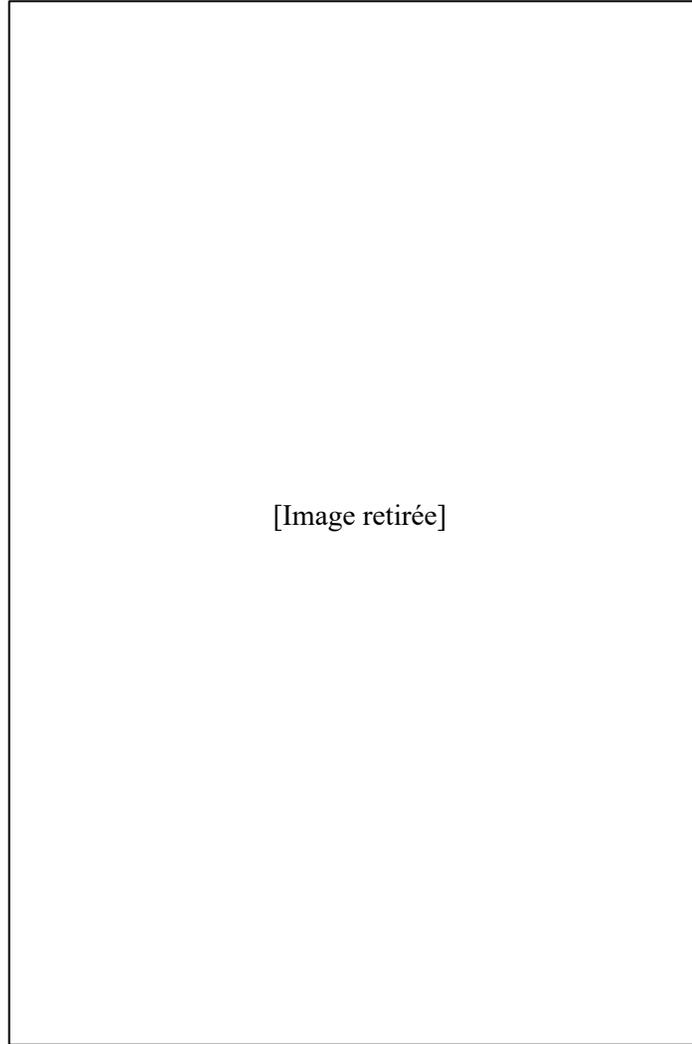


Figure 2

Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une jeune femme*, vers 1445, peuplier, 49,5×32,9 cm,  
Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin.

Source : Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, [En ligne]. <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=863993&viewType=detailView>, consulté le 16 juin 2019.



[Image retirée]

Figure 3

Fra Filippo Lippi, *Portrait d'une femme et d'un homme devant une fenêtre*, vers 1440, tempera sur bois, 64,1×41,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, [En ligne].  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436896>, consulté le 16 juin 2019.

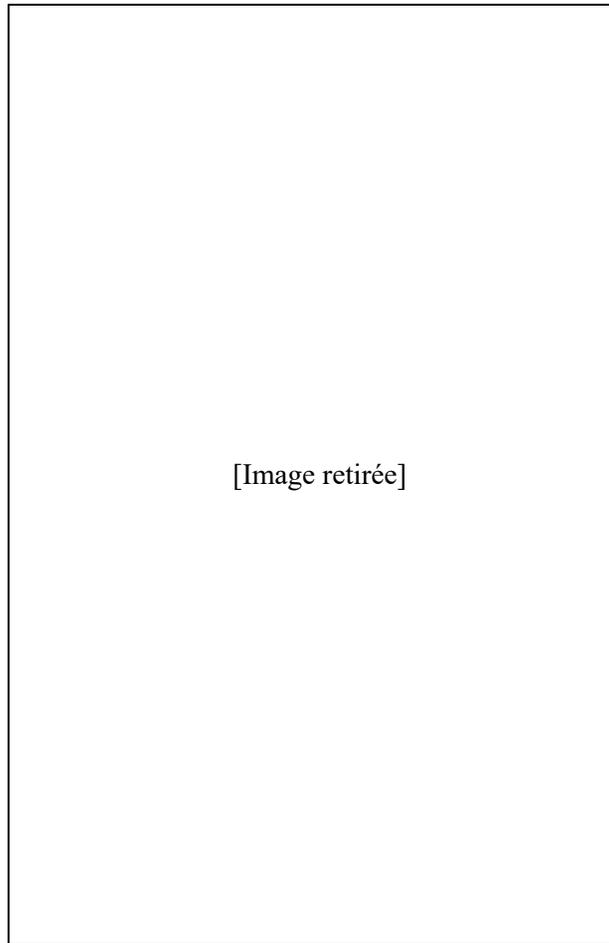


Figure 4

Dieric Bouts, *Portrait d'un homme*, 1462, huile avec tempera sur chêne, 31,6×20,5 cm, National Gallery, Londres.

Source : National Gallery, Londre, [En ligne]. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/dieric-bouts-portrait-of-a-man-jan-van-winckele>, consulté le 2 novembre 2018.

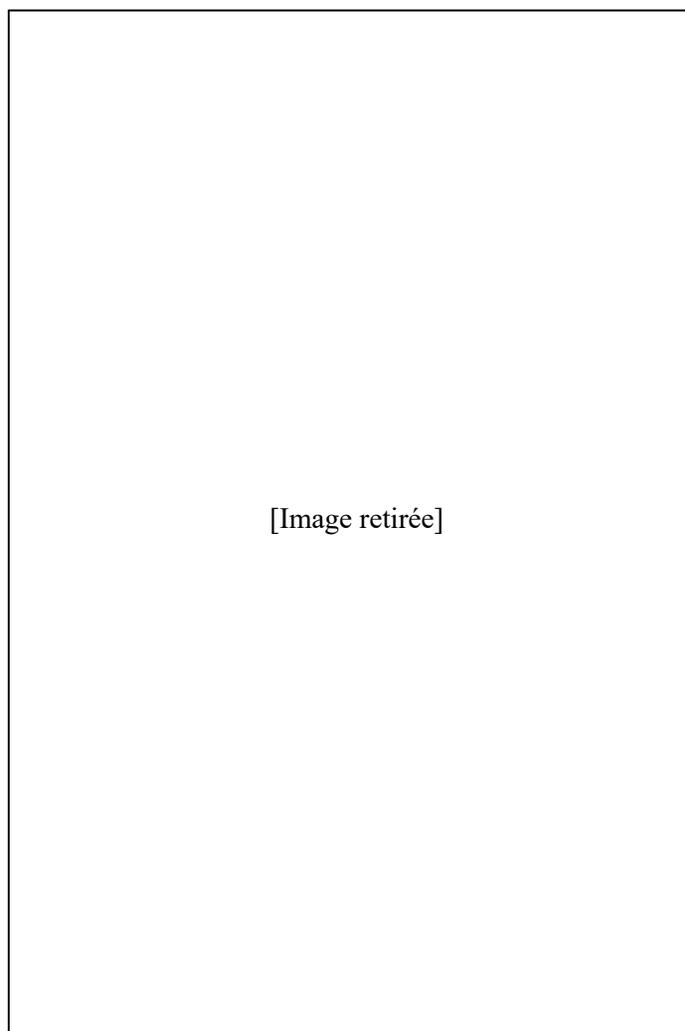


Figure 5

Hans Memling, *Portrait d'homme*, vers 1480, huile sur bois, 33,4×22,8 cm, Musée des beaux-arts, Montréal.

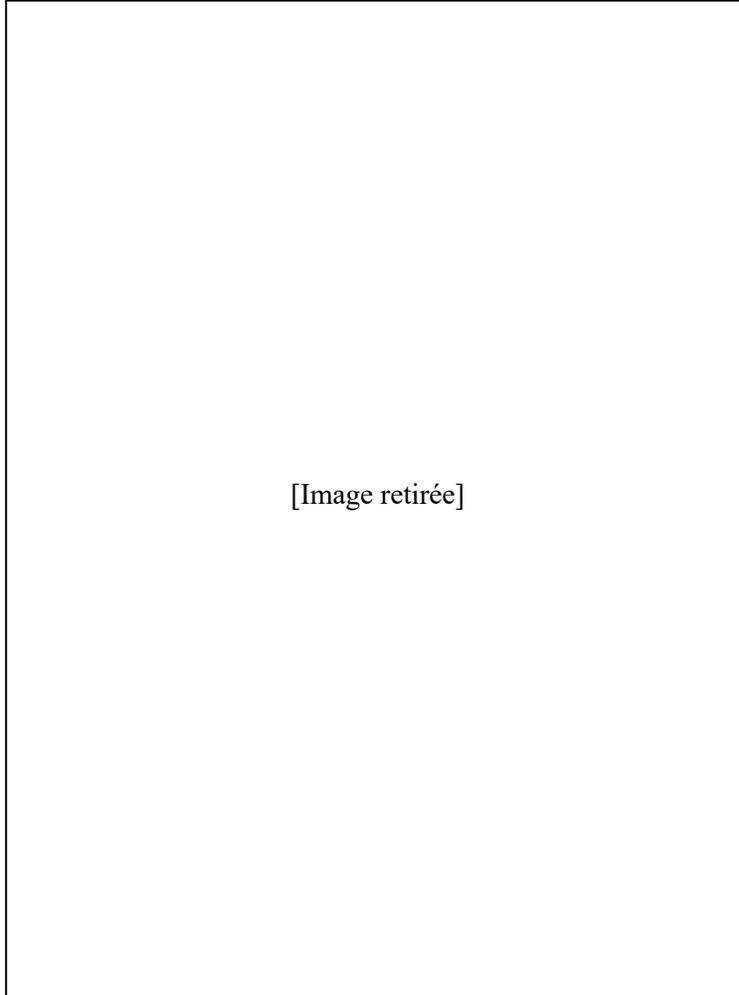
Source : Musée des beaux-arts de Montréal, [En ligne]. <https://www.mbam.qc.ca/collections/art-international-ancien-et-moderne/?t=Memling#detail-14511>. Consulté le 23 avril 2018.

**Provenance** : collection de John Edward Taylor, Londres, 1912; Julius Bohler, Munich; collection de John N Willys, Toledo, Ohio, 1914; collection de madame Van Wie Willys, New York, avant 1939; vendu en 1945 à A. et R. Ball; vendu au Musée des beaux-arts de Montréal en 1956.<sup>82</sup>

**Expositions** : New York 1929, n° 20; Chicago 1933, n° 51; New York 1939, n° 255; Bruges 1960, n° 44; Detroit 1960, n° 36, Madrid/ Bruges/ New York 2005, n° 19.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Lane (2009 : 327)

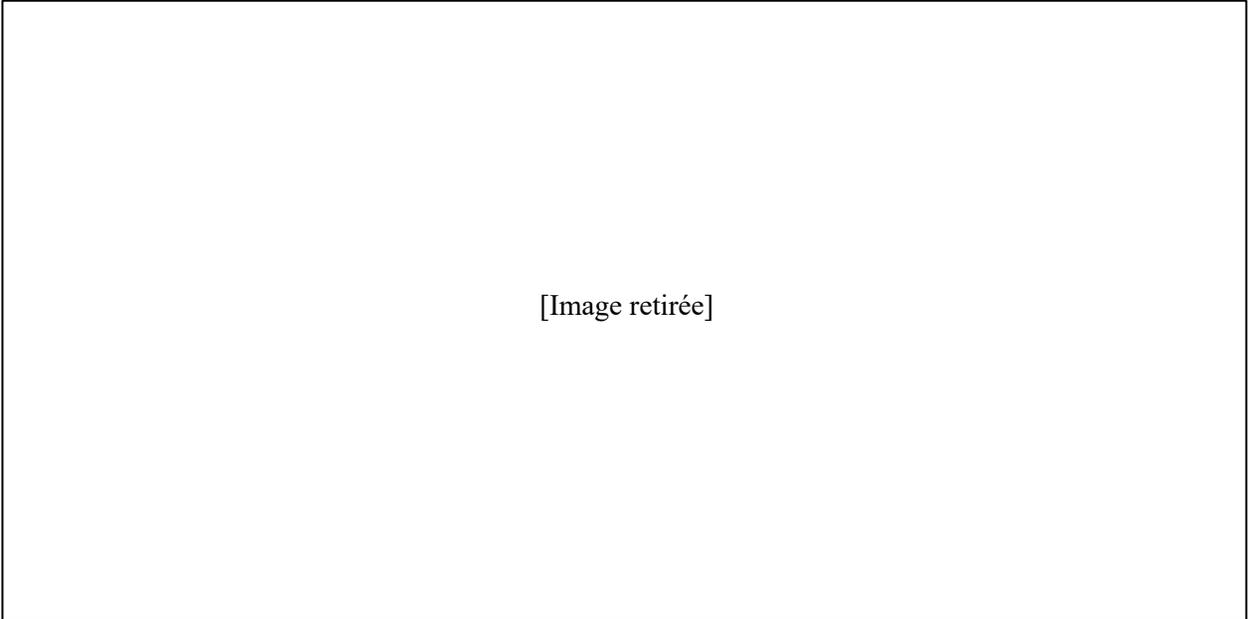


[Image retirée]

Figure 6

Hans Memling, *Portrait d'homme avec une pièce de monnaie*, 1473-1474, huile sur panneau, 30,7×23,2×0,6 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Anvers.

Source : Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, [En ligne].  
[https://www.kmska.be/en/collectie/highlights/Man\\_munt.html?\\_language=en](https://www.kmska.be/en/collectie/highlights/Man_munt.html?_language=en), consulté le 28 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 7

Hans Memling, *Triptyque Donne*, vers 1478, huile sur panneau, 71×69 cm (panneau central) et 70,5×30,5 (chaque volet), National Gallery, Londres.

Source : National Gallery, [En ligne]. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-memling-the-donne-triptych>, consulté le 29 novembre 2018.

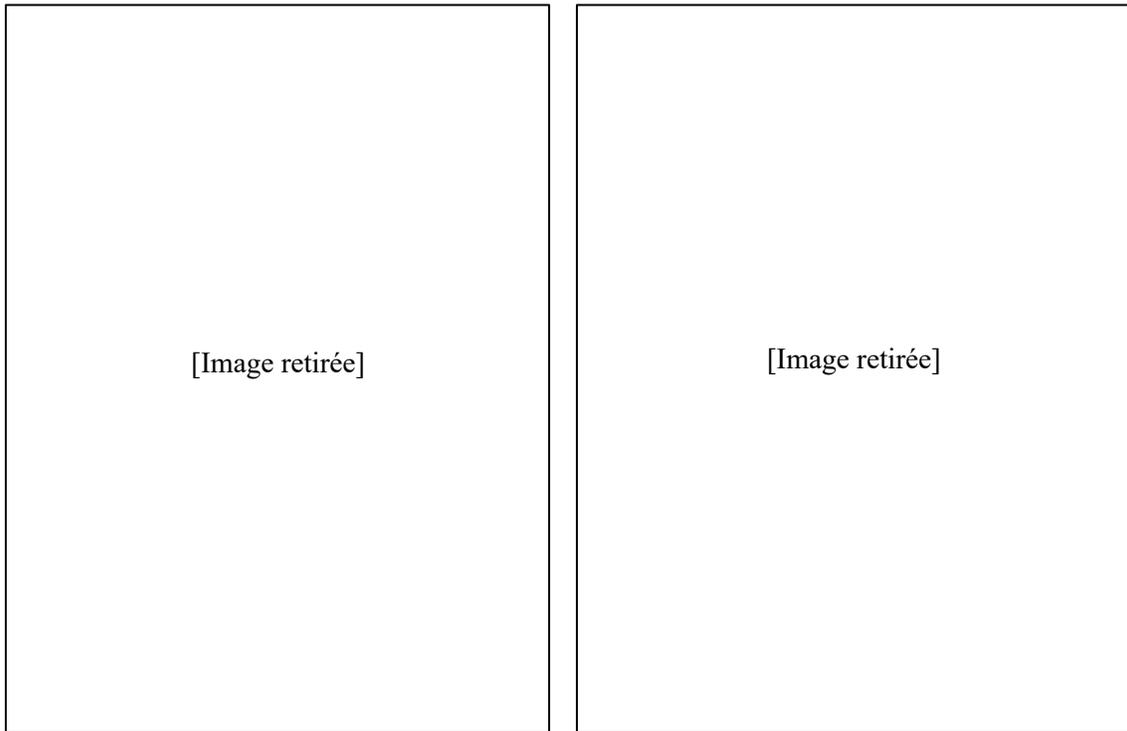
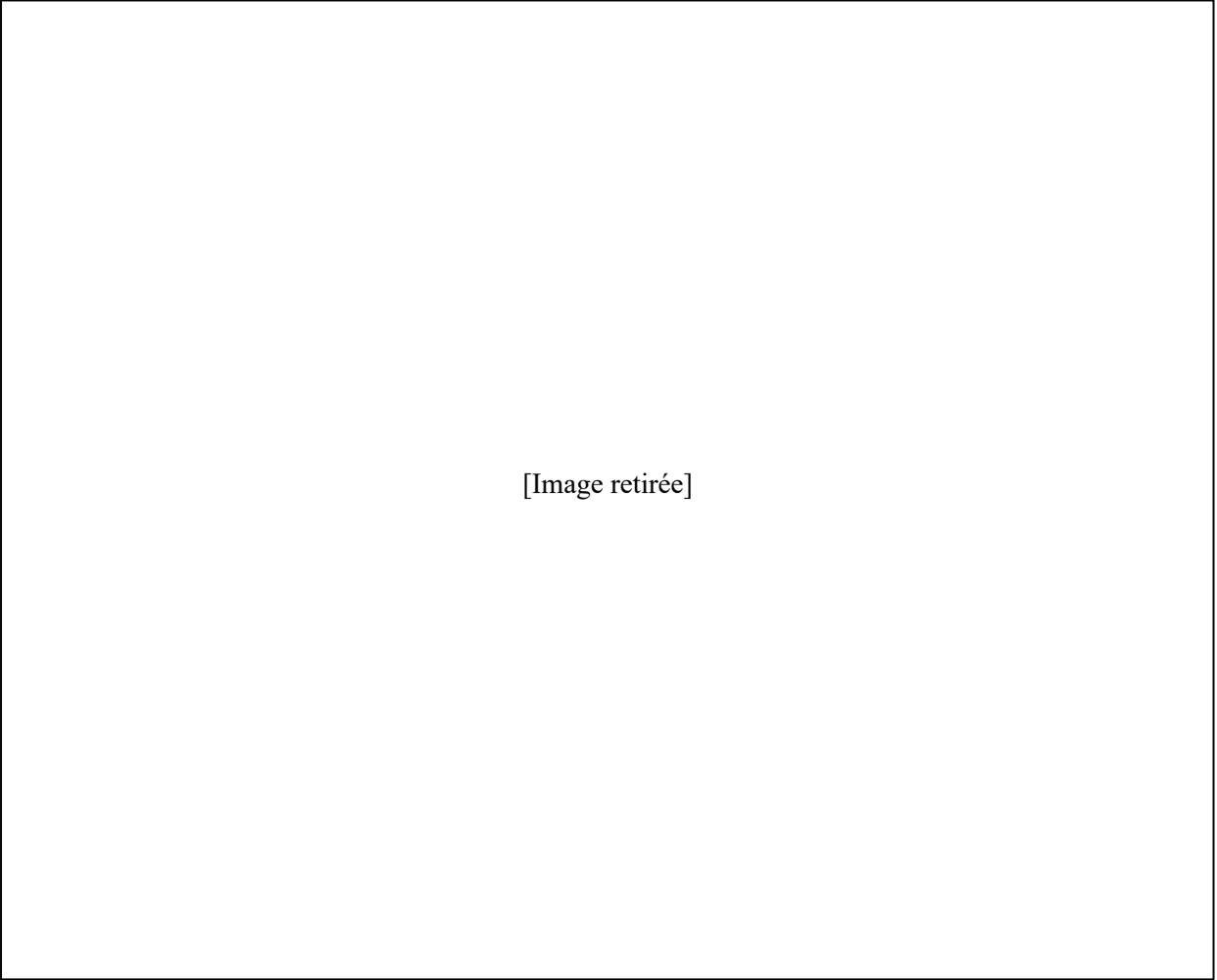


Figure 8

Hans Memling, Volet gauche d'un triptyque : *Portrait de Willem Moreel*, Volet droit d'un triptyque : *Portrait de Barbara van Vlaenderberch*, 1482, panneau de chêne, 39×29×0,9 et 39×29,7×0,7 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles.

Source : Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, [En ligne]. <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/hans-memling-volet-gauche-d-un-triptyque-avers-portrait-de-willem-moreel-bourgmestre-de-bruges-de-1478-a-1483-revers-armoires-de-barbara-van-vlaenderberch?artist=memling-hans-1>, consulté le 28 novembre 2018.

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/hans-memling-volet-droit-d-un-triptyque-avers-portrait-de-barbara-van-vlaenderberch-femme-de-willem-moreel-bourgmestre-revers-armoires-de-willem-moreel?artist=memling-hans-1>, consulté le 28 novembre 2018.



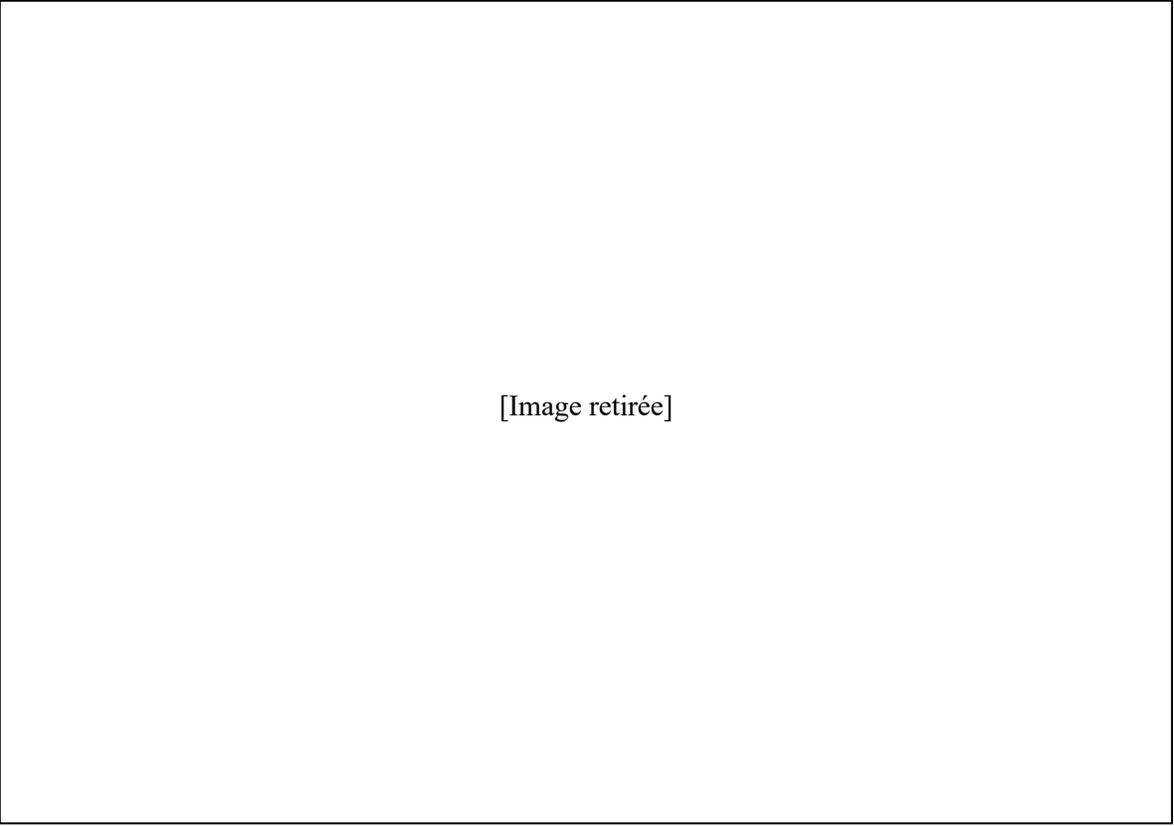
[Image retirée]

Figure 9

Hans Memling, *Triptyque de la Passion (Greverade)*, 1491, 205×300 cm, Kunsthalle St. Annen, Lübeck.

Source : Kunsthalle St. Annen, [En ligne].

<https://st-annen-museum.de/index.php?seid=1277>, consulté le 28 novembre 2018.



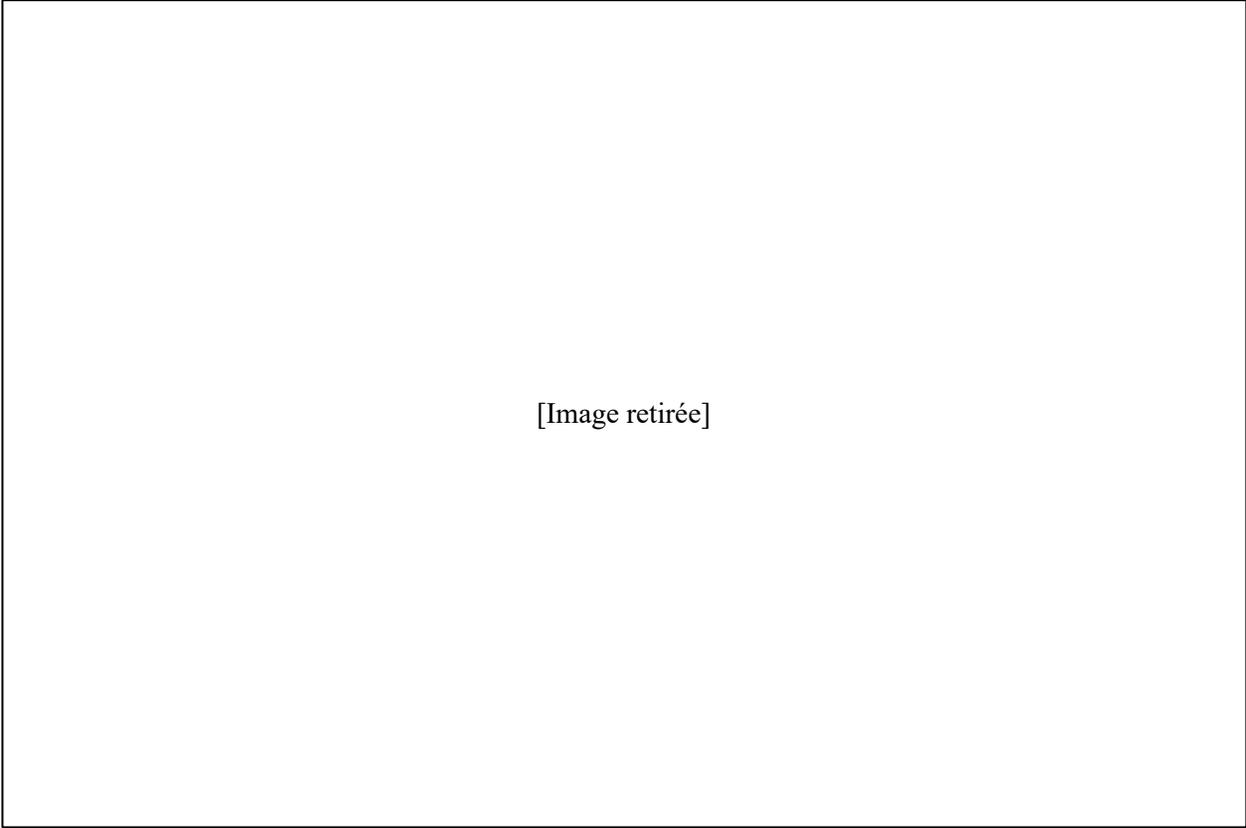
[Image retirée]

Figure 10

Hans Memling, *Triptyque de Jan Crabbe*, 1467-1470, huile sur panneau, 83×116 cm, Museo Civico, Vicence.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Triptyque\\_de\\_Jan\\_Crabbe#/media/Fichier%3AHans\\_Memling\\_-\\_Triptych\\_of\\_Jan\\_Crabbe\\_-\\_WGA14810.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Triptyque_de_Jan_Crabbe#/media/Fichier%3AHans_Memling_-_Triptych_of_Jan_Crabbe_-_WGA14810.jpg), consulté le 28 novembre 2018.



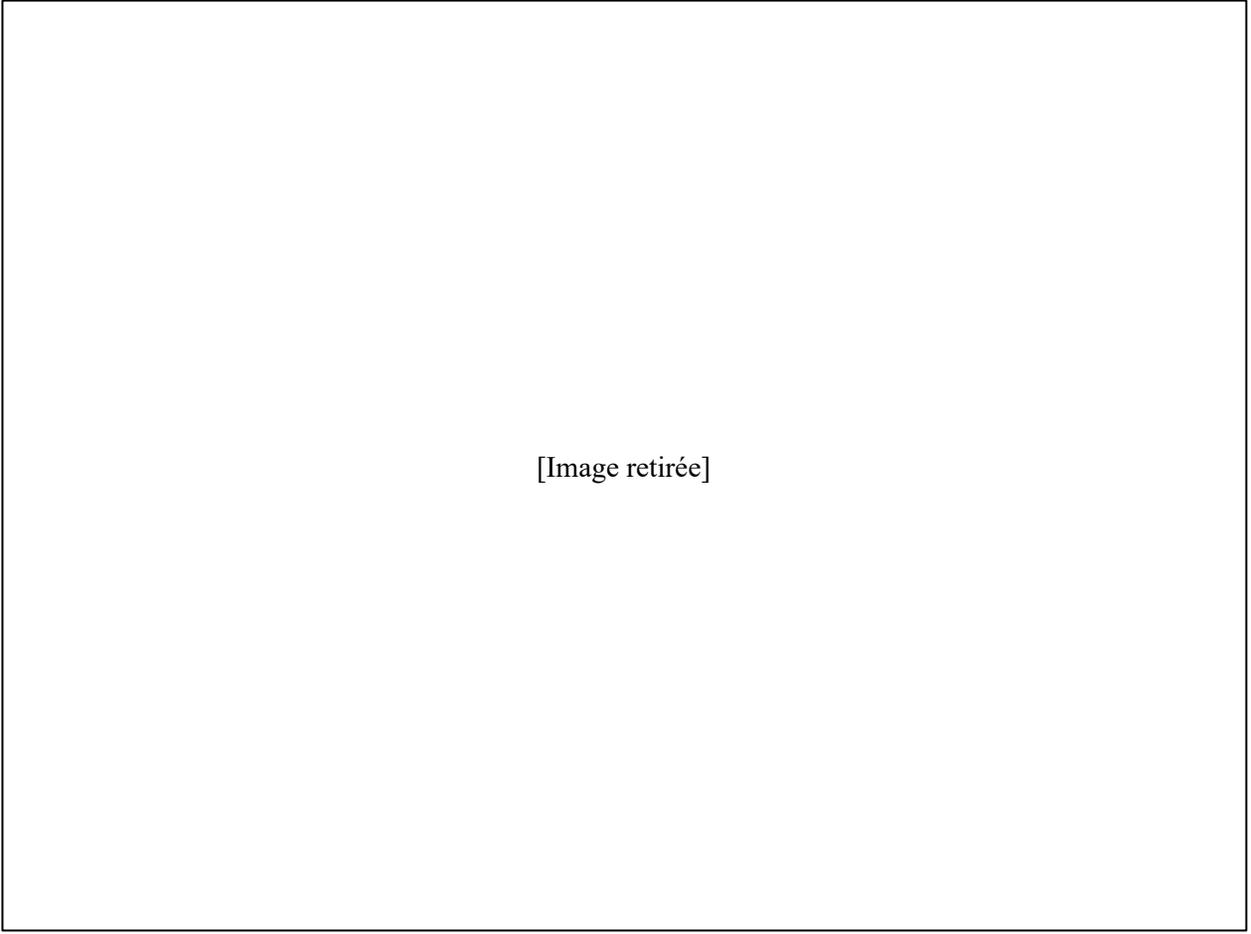
[Image retirée]

Figure 11

Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion*, 1443-1445, huile sur panneau, panneau central: 101×70 cm, chaque volet : 101×35 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

Source : Kunsthistorisches Museum, [En ligne].

[https://www.khm.at/objektdb/detail/download/?detailID=2123&file=GG\\_901\\_HP&cHash=38fba ce700e9018c55fbdfbfd93670](https://www.khm.at/objektdb/detail/download/?detailID=2123&file=GG_901_HP&cHash=38fba ce700e9018c55fbdfbfd93670), consulté le 7 décembre 2018.



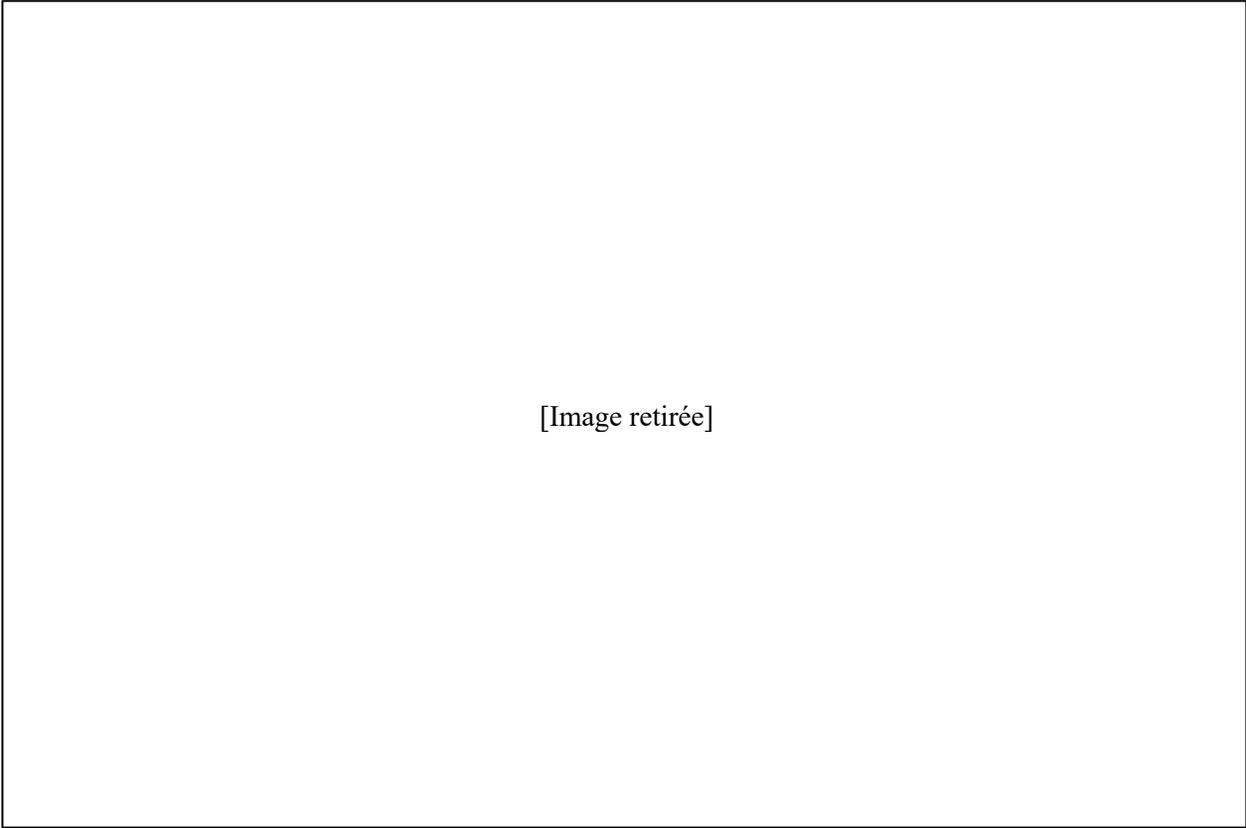
[Image retirée]

Figure 12

Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la Crucifixion*, 1440-1445, huile sur panneau, panneau central: 102×70,5 cm, chaque volet : 103×31 cm, Abegg-Stiftung, Berlin.

Source : Abegg-Stiftung, [En ligne].

<https://abegg-stiftung.ch/en/collection/late-middle-ages/> , Consulté le 7 décembre 2018.



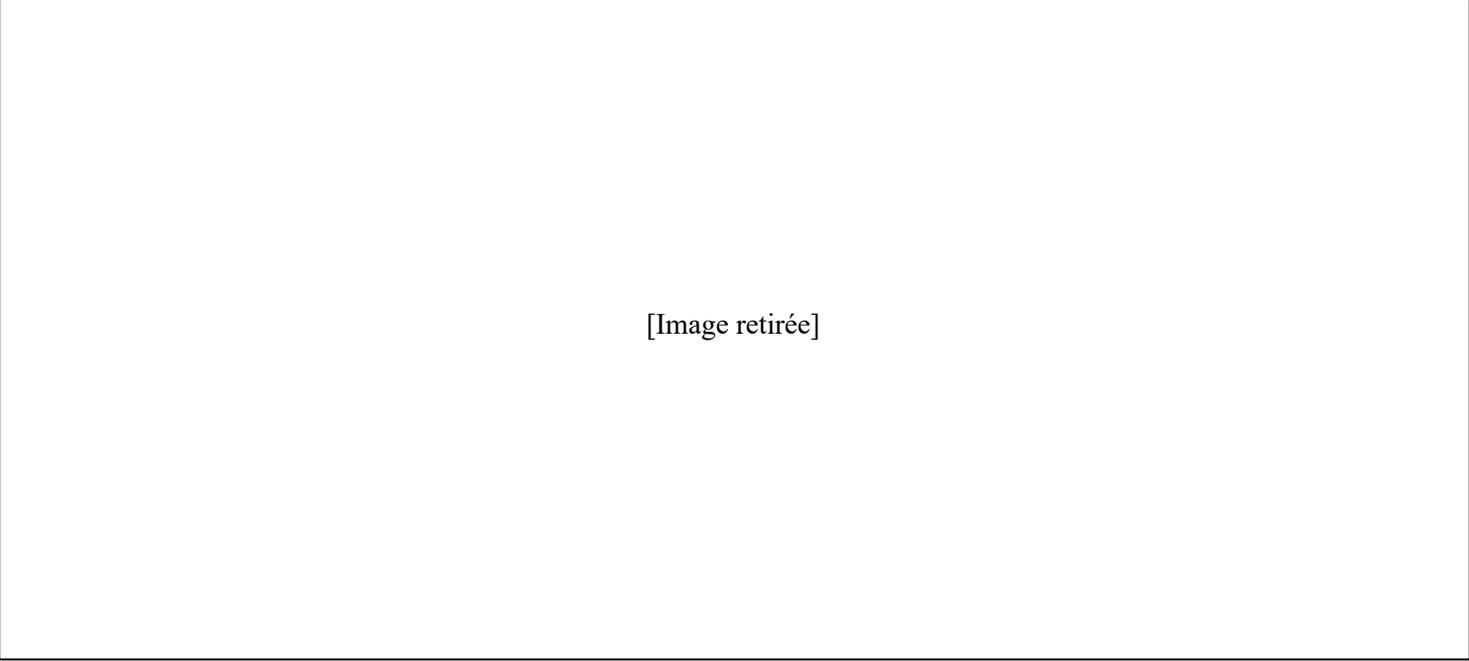
[Image retirée]

Figure 13

Hans Memling, *Triptyque du jugement dernier*, 1467-1471, huile sur panneau de chêne, 242×280,8 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/The\\_Last\\_Judgment\\_\(Memling\)#/media/File%3ADas\\_Jüngste\\_Gericht\\_\(Memling\).jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/The_Last_Judgment_(Memling)#/media/File%3ADas_Jüngste_Gericht_(Memling).jpg), consulté le 7 décembre 2018.



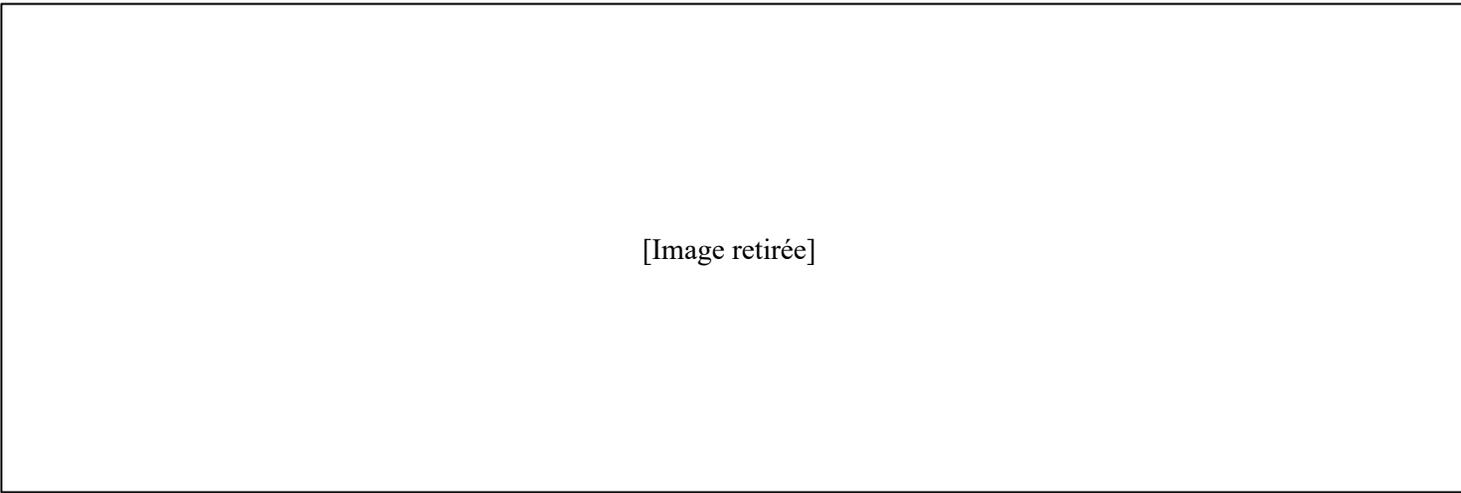
[Image retirée]

Figure 14

Rogier Van der Weyden, *Triptyque de Beaune*, 1445–1450, huile sur panneau, 220×548 cm,  
L'Hôtel-Dieu, Beaune.

Source : Wikidata, [En ligne].

[https://m.wikidata.org/wiki/Q1169199#/media/File%3APolyptyc\\_last\\_judgment-r.jpg](https://m.wikidata.org/wiki/Q1169199#/media/File%3APolyptyc_last_judgment-r.jpg), consulté  
le 28 novembre 2018.



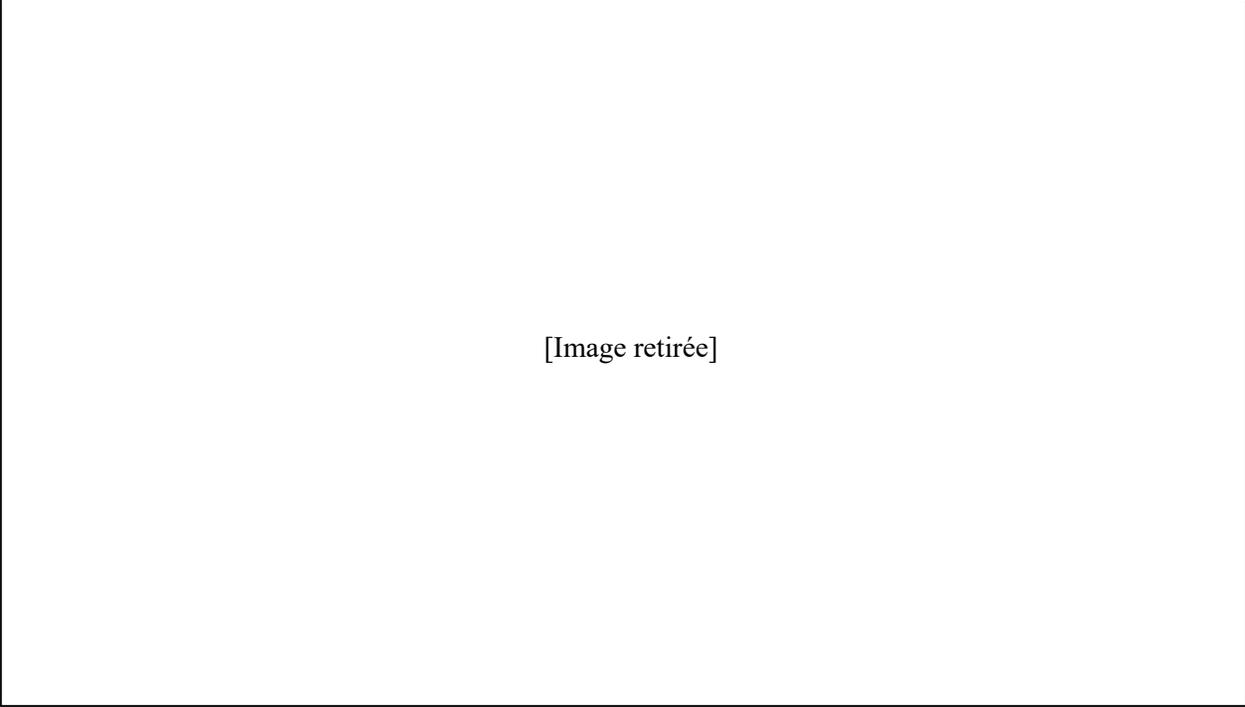
[Image retirée]

Figure 15

Hans Memling, *L'Adoration des mages*, vers 1470, huile sur bois, 95×271 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Source : Museo Nacional del Prado, [En ligne].

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-adoration-of-the-magi/0efd3706-0f54-4a23-87e3-dc8cd930e85a>, consulté le 28 novembre 2018.



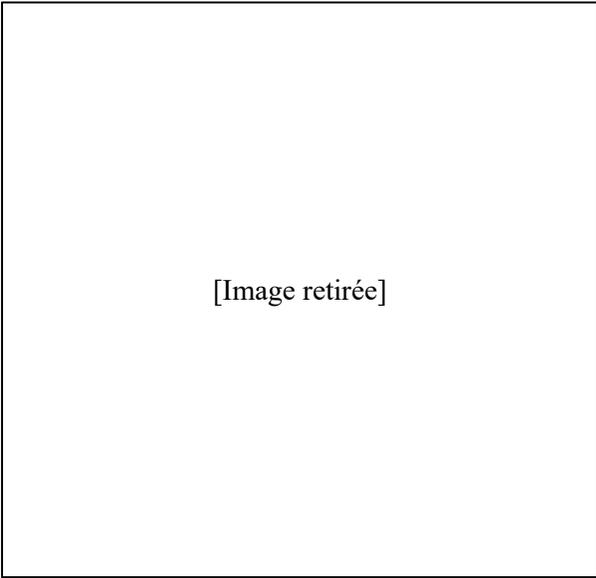
[Image retirée]

Figure 16

Hans Memling, *Triptyque de Jan Floreins*, vers 1479, huile sur bois, panneau central : 46,3×57,4 cm, chaque volet : 48×25 cm, Musea Brugge, Bruges.

Source : Wikipédia, [En ligne].

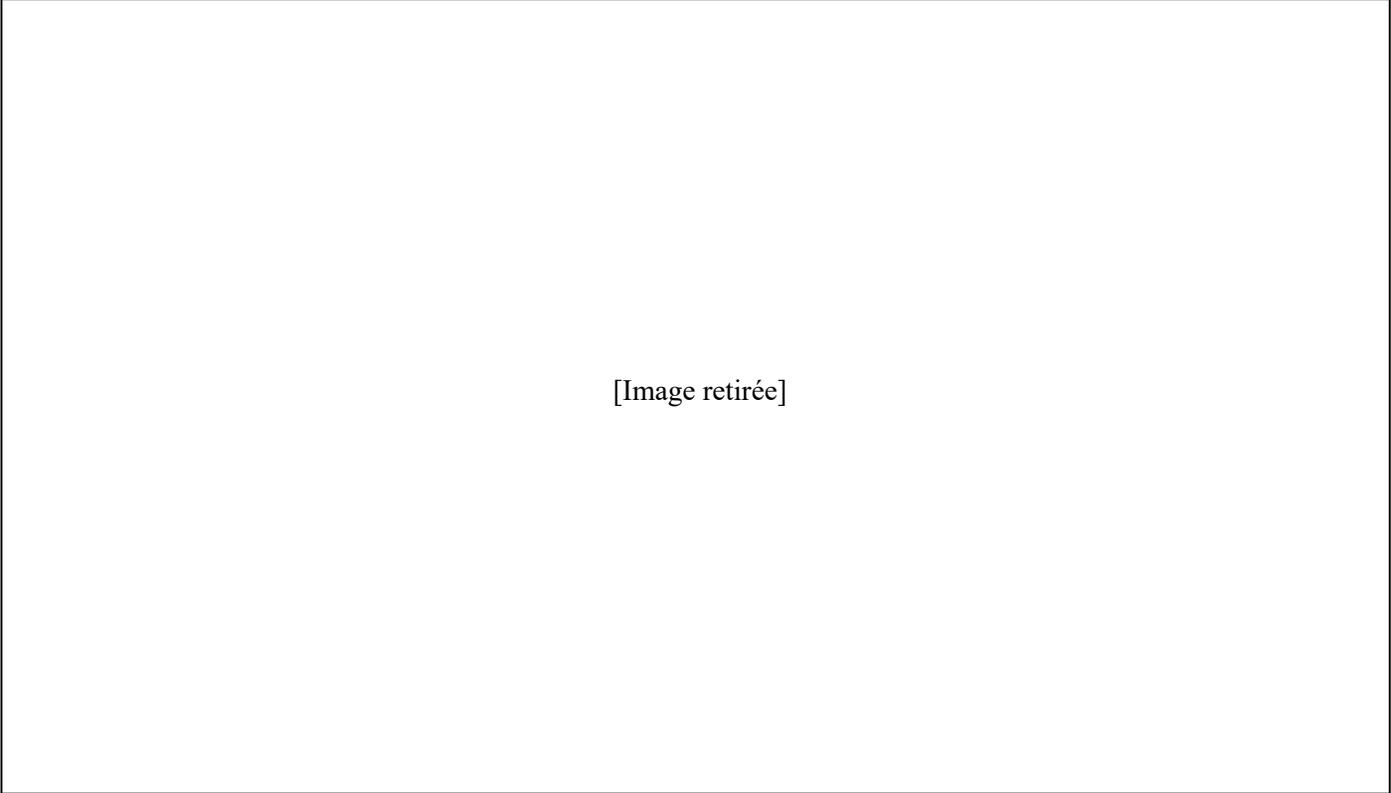
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Floreins\\_Altarpiece#/media/File%3ATriptych\\_of\\_Jan\\_Floreins\\_1479.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jan_Floreins_Altarpiece#/media/File%3ATriptych_of_Jan_Floreins_1479.jpg), consulté le 28 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 16 (revers)

Hans Memling, les panneaux extérieurs du *triptyque Jan Floreins*, vers 1479, huile sur bois, chaque volet : 48×25 cm, Musea Brugge, Bruges.



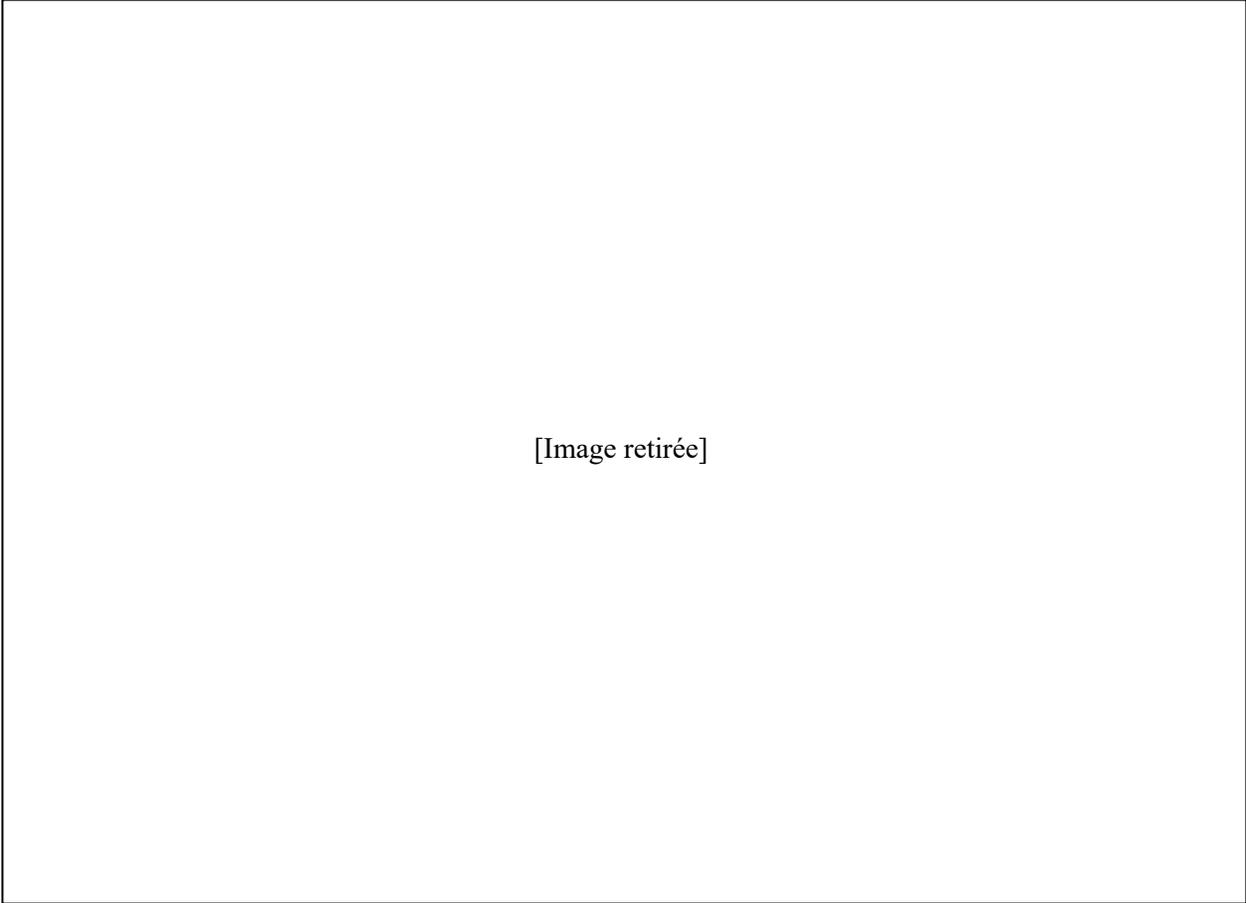
[Image retirée]

Figure 17

Hans Memling, *La chasse de sainte Ursule*, 1489, huile sur bois, 87×91×33 cm, Musea Brugge, Bruges.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Châsse\\_de\\_sainte\\_Ursule#/media/Fichier%3ASaint-ursula-shrine-2037.jpg](https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Ch%C3%AAsse_de_sainte_Ursule#/media/Fichier%3ASaint-ursula-shrine-2037.jpg), consulté le 30 novembre 2018.



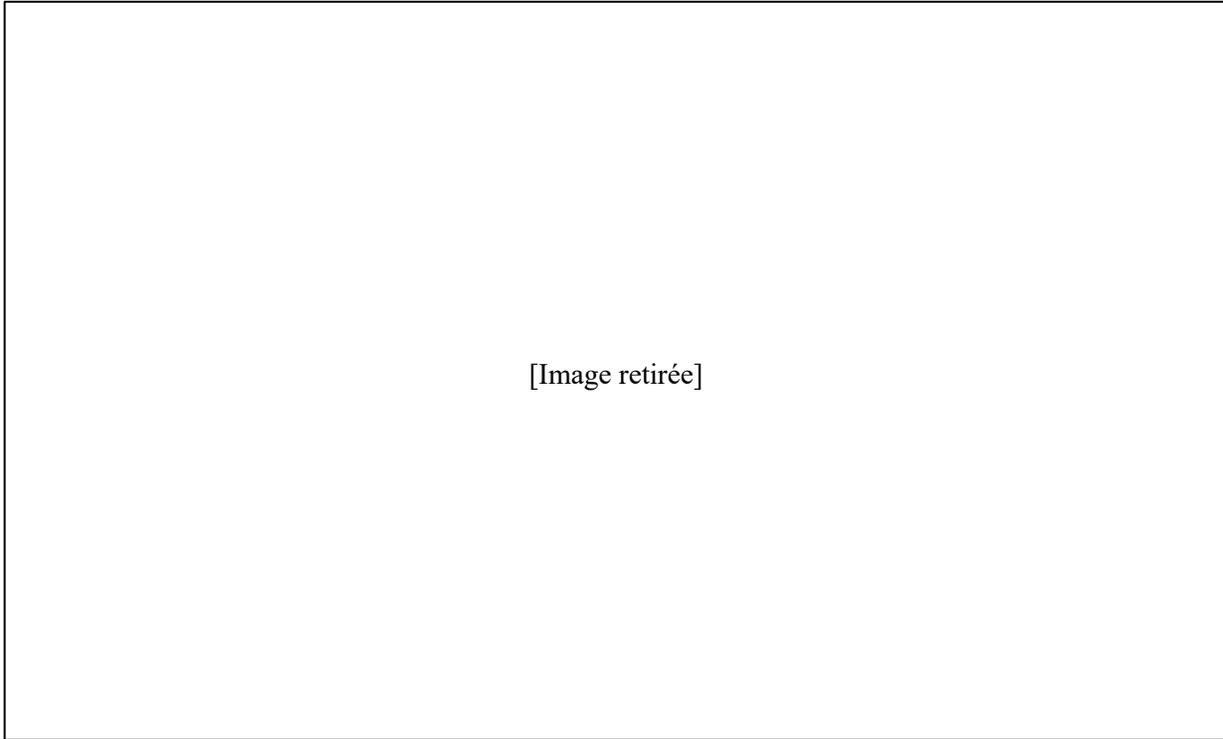
[Image retirée]

Figure 18

Stefan Lochner, *Triptyque du jugement dernier* (panneau central), 1435, 124,2×172 cm, Wallraf-Richartz Museum, Cologne.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Stefan\\_Lochner#/media/File%3AStefan\\_Lochner\\_-\\_Last\\_Judgement\\_-\\_circa\\_1435.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Stefan_Lochner#/media/File%3AStefan_Lochner_-_Last_Judgement_-_circa_1435.jpg), consulté le 30 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 19

Hans Memling, *Scène de la Passion du Christ*, 1470, huile sur panneau, 92,2×56,7 cm, Galleria Sabauda, Turin.

Source : Galleria Sabauda, [En ligne]. <https://www.museireali.beniculturali.it/opere/scene-della-passione-cristo/>, consulté le 28 novembre 2018.

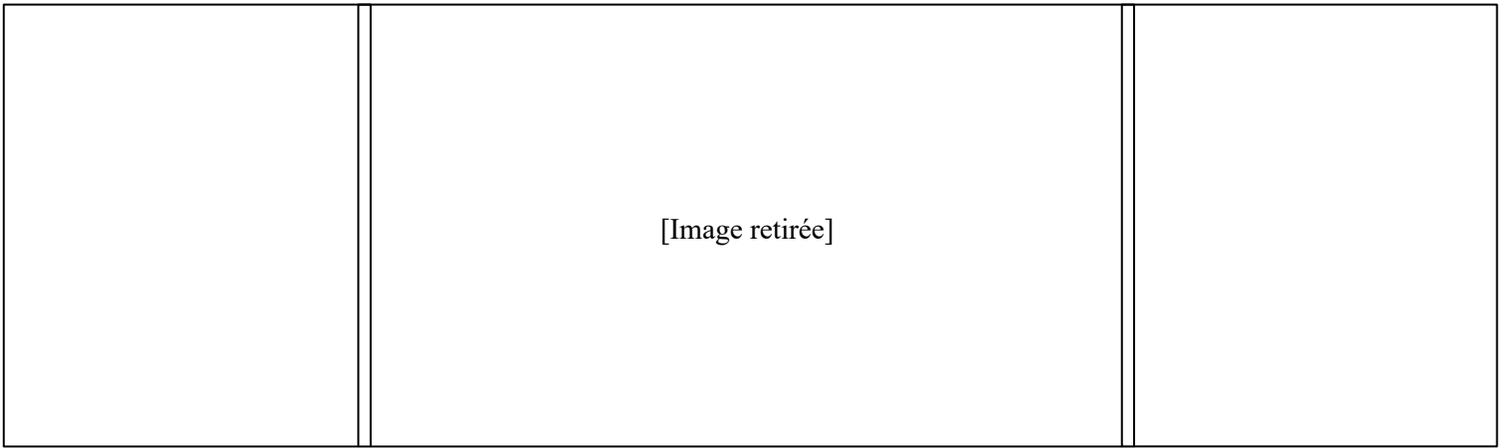


Figure 20

Rogier Van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, vers 1452, huile sur chêne 0,40×0,60 m, Musée du Louvre, Paris.

Source : wikimedia, [En ligne].

[https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Braque\\_Family\\_Triptych#/media/File%3AThe\\_Braque\\_Triptych\\_interior.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/Category:Braque_Family_Triptych#/media/File%3AThe_Braque_Triptych_interior.jpg), Consulté le 14 novembre 2018.

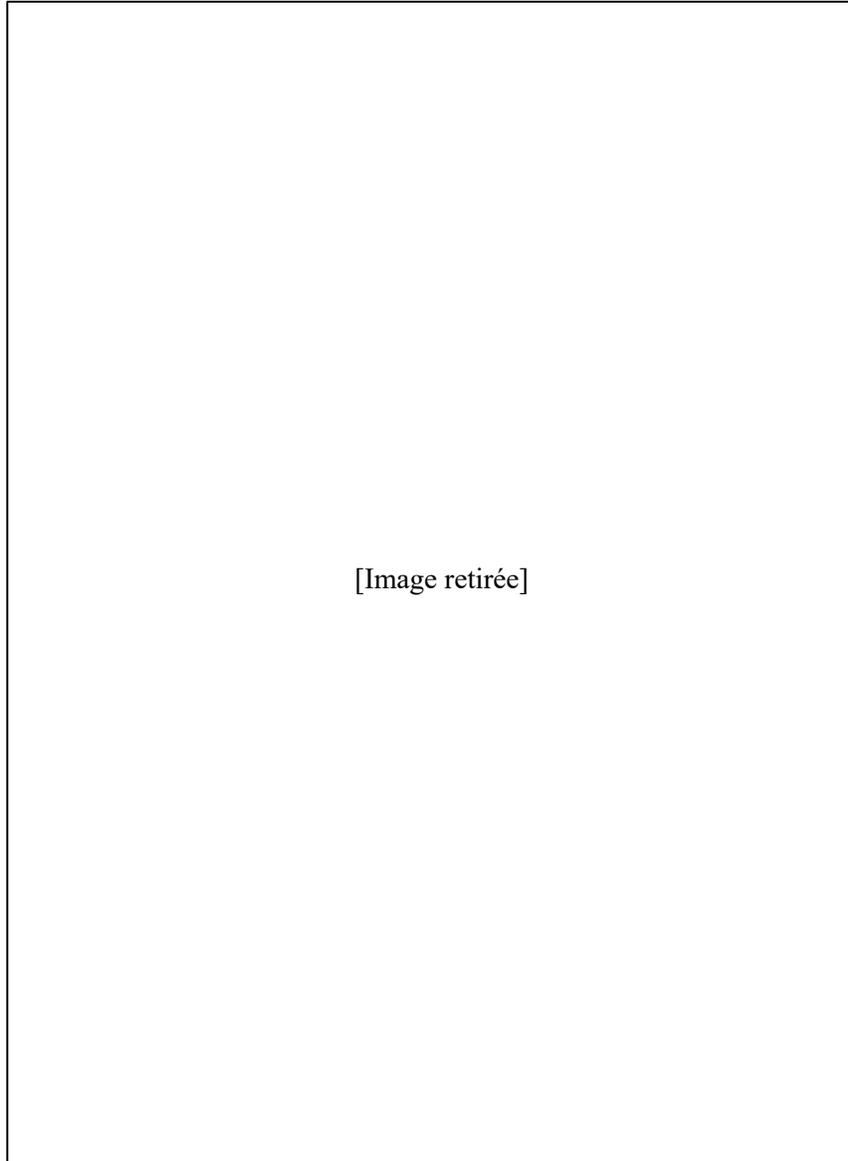
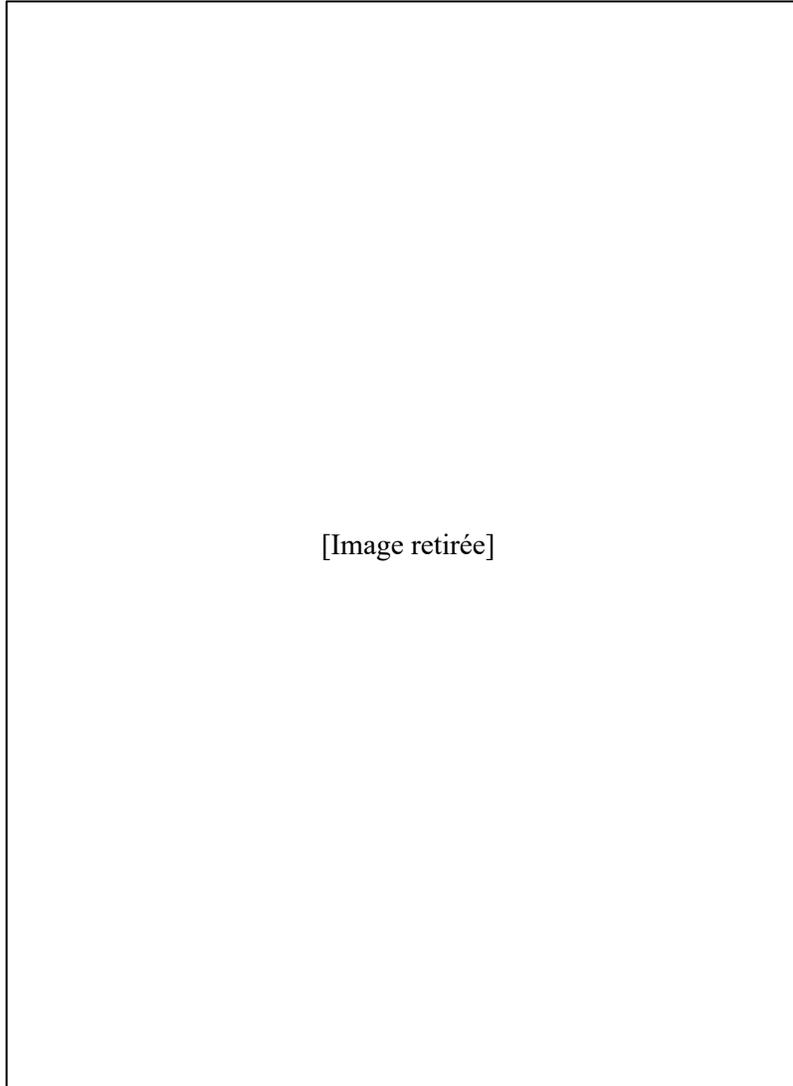


Figure 21

Hans Memling, *Portrait de l'homme au bonnet rouge*, 1465-1470, huile sur toile, 41,8×30,6 cm, Städelches Kunstinstitut und Städelche galerie, Frankfurt.

Source : Städelche galerie, [En ligne].

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/portrait-of-a-man-wearing-a-high-red-cap>, consulté le 14 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 22

Hans Memling, *Portrait d'un jeune homme*, 1472-1475, huile sur bois, 40×29 cm, Robert Lehman Collection, New York.

Source : The Metropolitan Museum of Art, [En ligne].  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459054>, consulté le 7 décembre 2018.

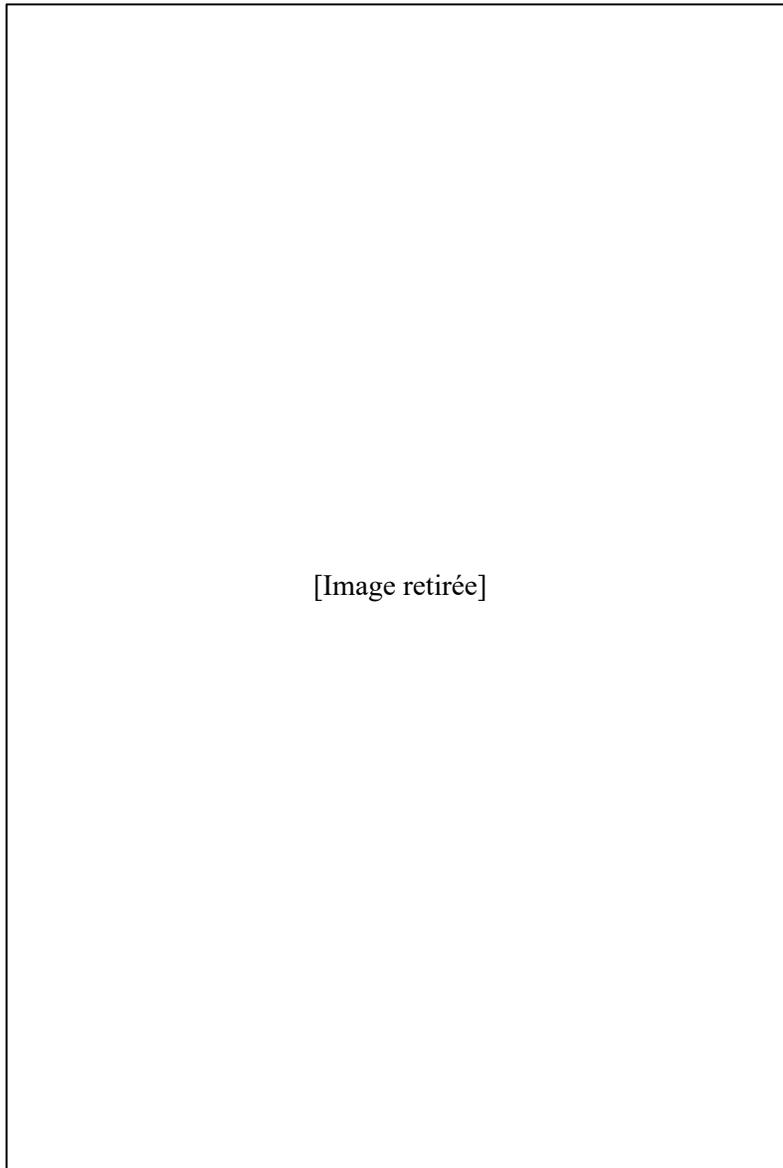


Figure 23

Hans Memling, *Portrait d'homme*, 1470, huile sur bois, 33,3×23,2 cm, Frick Collection, New York.

Source : Frick Collection, [En ligne].

<https://collections.frick.org/objects/223/portrait-of-a-man>, consulté le 7 décembre 2018.

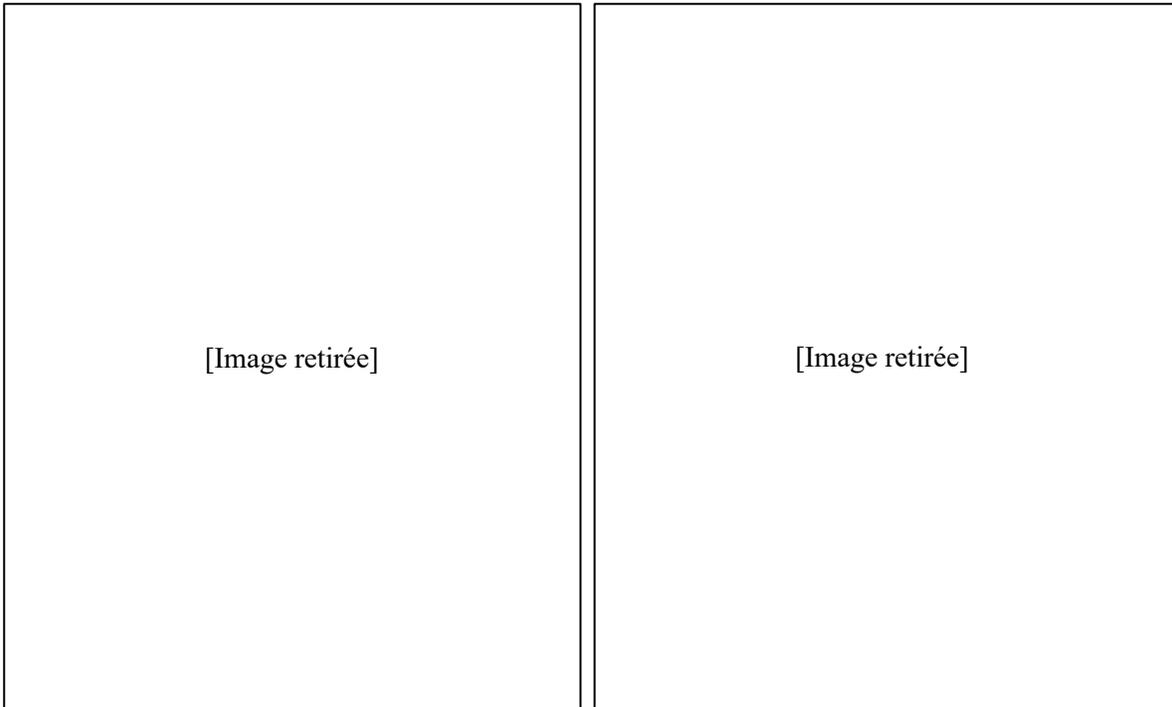


Figure 24

Hans Memling, *Portrait d'un couple âgé*, 1470-1472, huile sur panneau de chêne, 35×29 cm,  
Homme : Gemäldegalerie, Berlin, Femme : Musée du Louvre, Paris.

Homme : Gemäldegalerie, Berlin.

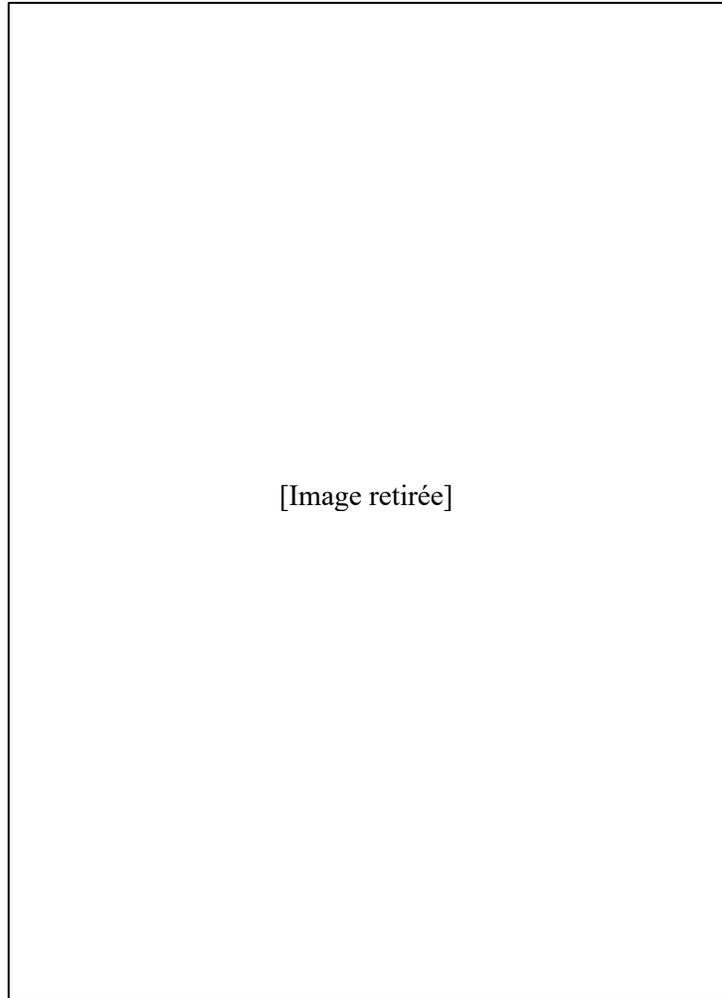
Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Diptych\\_of\\_an\\_elderly\\_couple#/media/File%3AHans\\_Memling\\_-\\_Portrait\\_of\\_an\\_Old\\_Man\\_-\\_WGA14851.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Diptych_of_an_elderly_couple#/media/File%3AHans_Memling_-_Portrait_of_an_Old_Man_-_WGA14851.jpg) , consulté le 9 décembre 2018.

Femme : Musée du Louvre, Paris

Source : Musée du Louvre, [En ligne].

<https://www.louvre.fr/work/portrait-dune-femme-agee/> , Consulté le 9 décembre 2018.



[Image retirée]

Figure 25

Hans Memling, *Portrait d'un homme inconnu avec une lettre*, vers 1485-1489, huile sur panneau, 25×35 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

Source : le Gallerie degli Uffizi, [En ligne]. <https://www.virtualuffizi.com/portrait-of-a-man.html>, consulté le 28 novembre 2018.

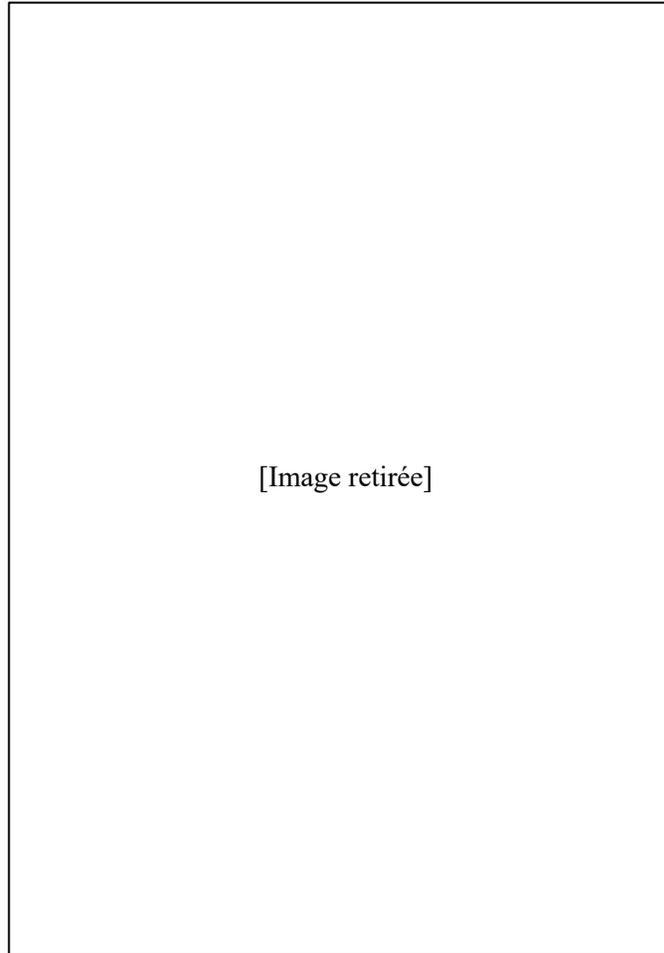
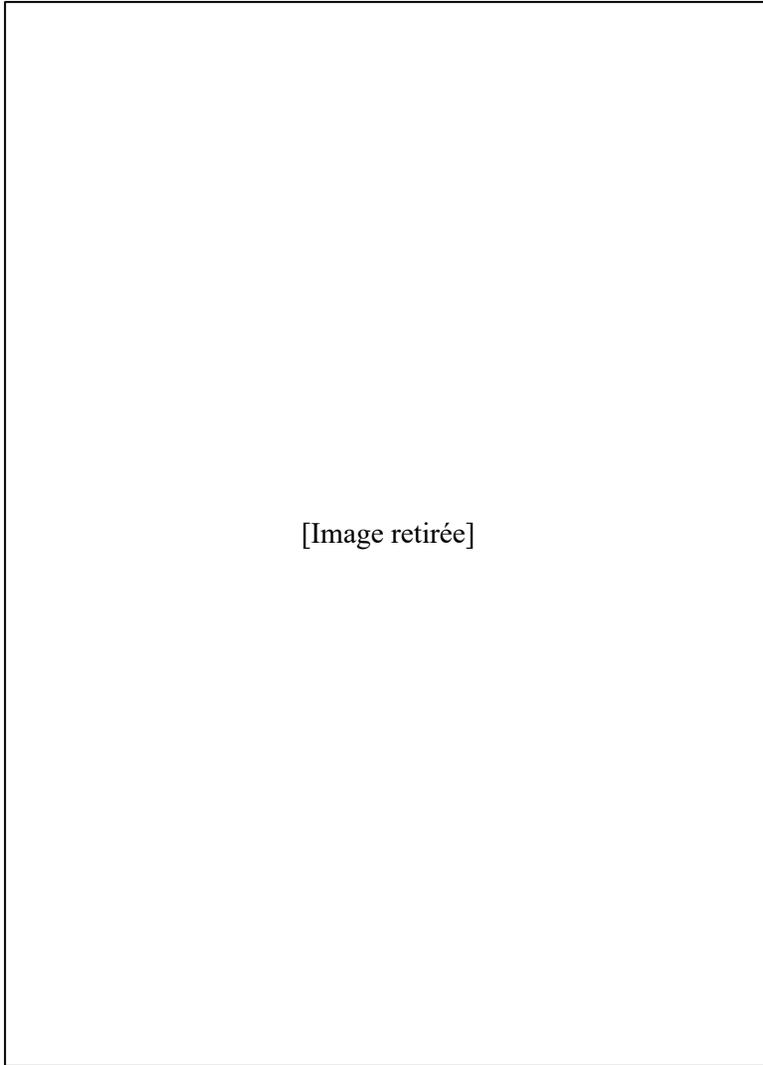


Figure 26

Hans Memling, *Portrait de l'homme au col de fourrure tacheté*, vers 1475, huile sur panneau, 38×27 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

Source : le Gallerie degli Uffizi, [En ligne]. [https://www.virtualuffizi.com/portrait-of-a-man\\_1.html](https://www.virtualuffizi.com/portrait-of-a-man_1.html), consulté le 29 novembre 2018.

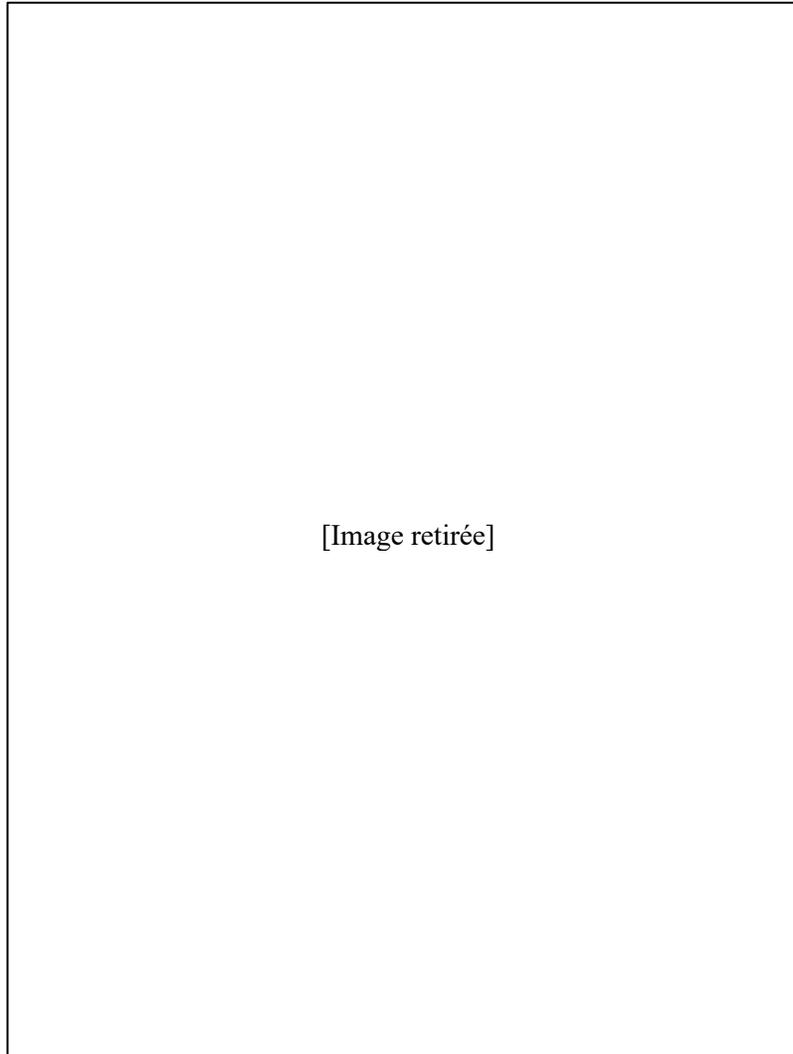


[Image retirée]

Figure 27

Hans Memling, *Portrait d'homme devant un paysage*, peu après 1472, panneau, 35,3×25,7×0,8 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Bruxelles.

Source : Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, [En ligne]. <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/hans-memling-portrait-d-homme?string=Memling>, consulté le 28 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 28

Hans Memling, *Portrait de jeune homme*, vers 1475, huile sur panneau, 26,7×19,8 cm, Galerie Koetser, Zurich.

Source : Galerie Koetser, [En ligne]. <http://www.koetsergallery.com/Hans-Memling-1430-1494PortraitYoungManDesktopDefault.aspx?tabid=6&tabindex=5&objectid=453526&categoryid=11996>, consulté le 10 décembre 2018.

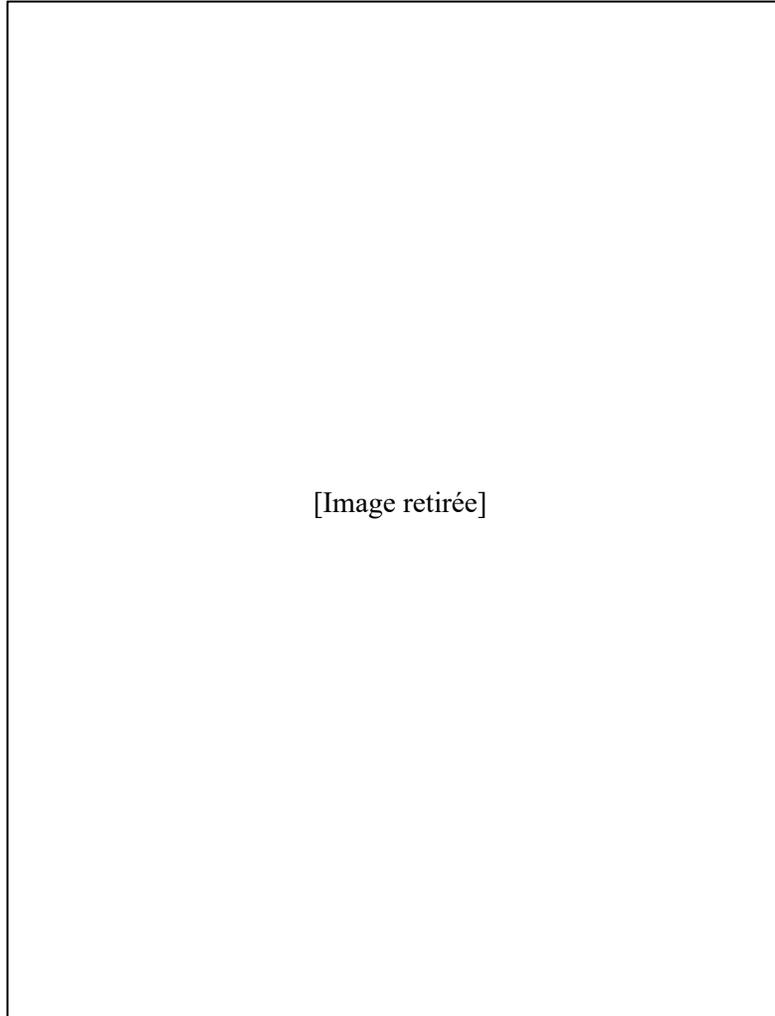
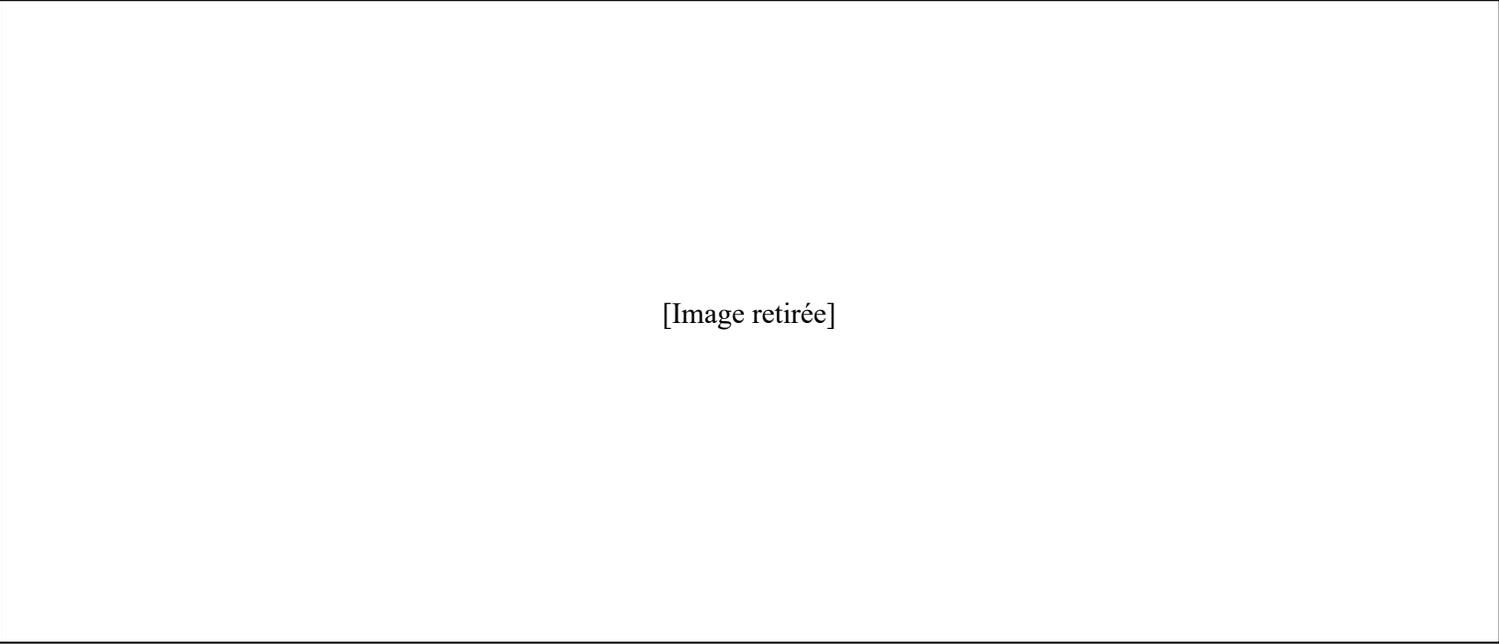


Figure 29

Hans Memling, *Portrait de jeune homme devant un paysage*, panneau, 26×20 cm, Galeria Dell'accademia Di Venezia, Venise.

Source : Gallerie Dell'accademia Di Venezia, [En ligne].  
<http://www.gallerieaccademia.it/ritratto-di-giovane-uomo>, consulté le 10 décembre 2018.



[Image retirée]

Figure 30

Hans Memling, *La scène de la vie de la Vierge et du Christ*, 1480, huile sur panneau, 81×189,  
Alte Pinakothek, Munich.

Source : Gallerie Dell'accademia Di Venezia, [En ligne].

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artist/hans-memling/die-sieben-freuden-mariens>,  
consulté le 28 novembre 2018.

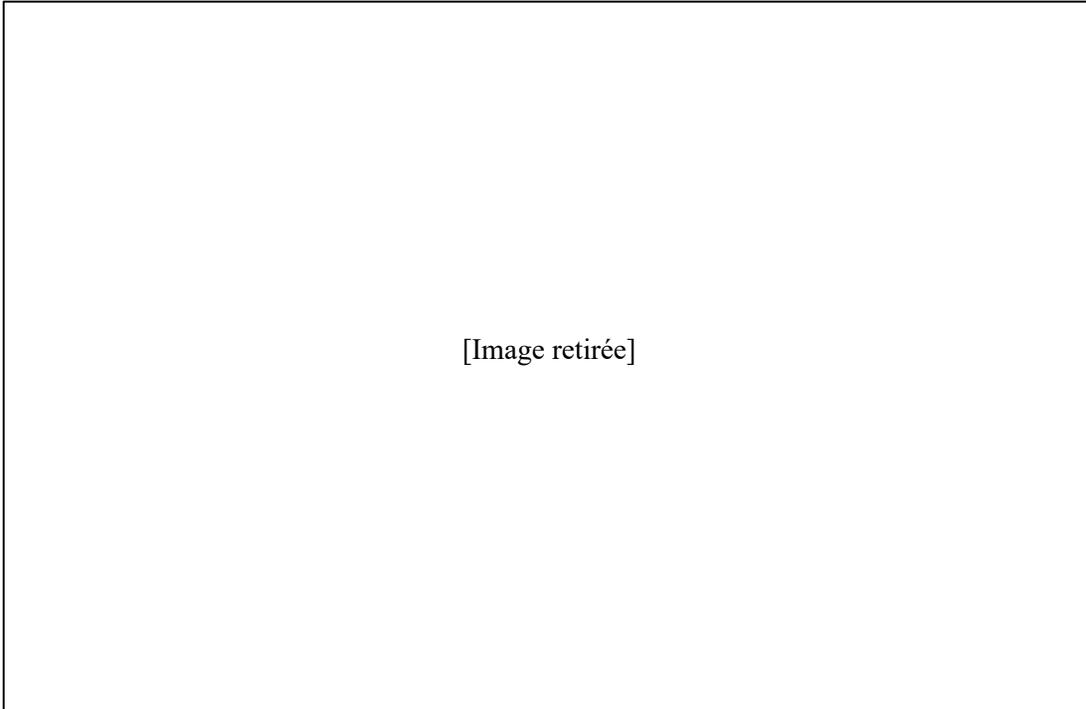


Figure 31

Hans Memling, *Portrait de Tommaso di Folco Portinari et Maria Portinari*, 1470, huile sur bois, 44,1×33,7 cm et 44,1×34 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Source : The Métropolitain Museum of Art, [En ligne].  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437056>, consulté le 4 novembre 2018.

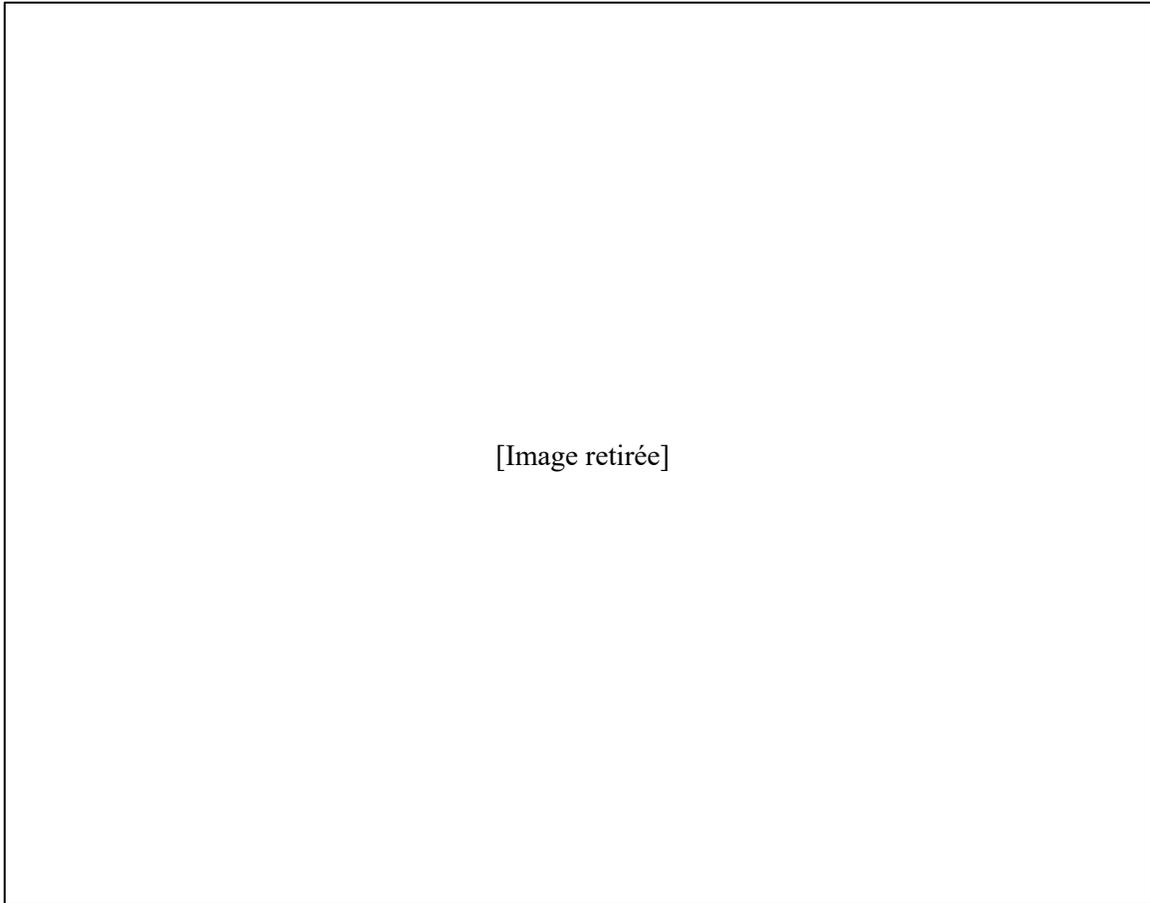


Figure 32

Pietro Perugino, *Crucifixion avec la Vierge, Saint Jean, Saint Jérôme et Sainte Marie-Madeleine*, 1482-1485, huile sur panneau transféré sur toile, encadré : 134×165,1×7,3 cm, National Gallery of Art, Washington.

Source : National Gallery of Art, [En ligne].

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.206127.html>, consulté le 28 novembre 2018.

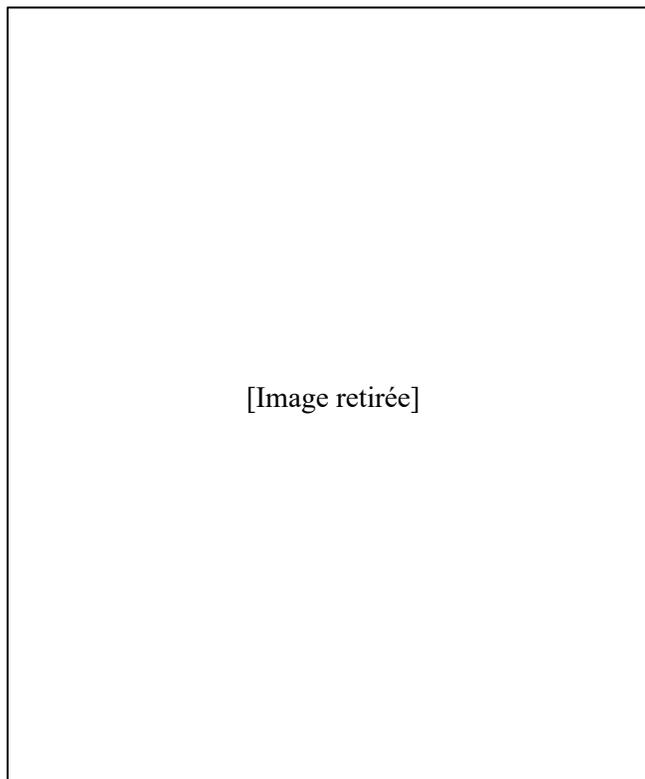
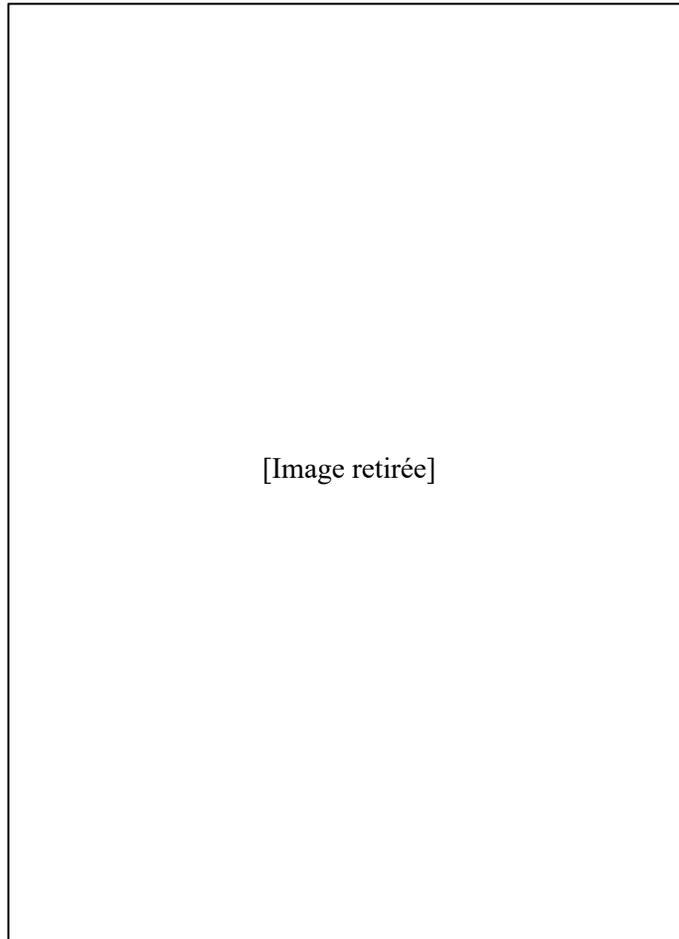


Figure 33

D'après Hans Memling, *Un homme au bonnet noir avec une lettre*, 1480-1490, huile sur panneau de peuplier, 37×28 cm, Petworth House and Park, West Sussex.

Source : Collection de Petworth House and Park, [En ligne].  
<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/486789>, consulté le 29 novembre 2018.



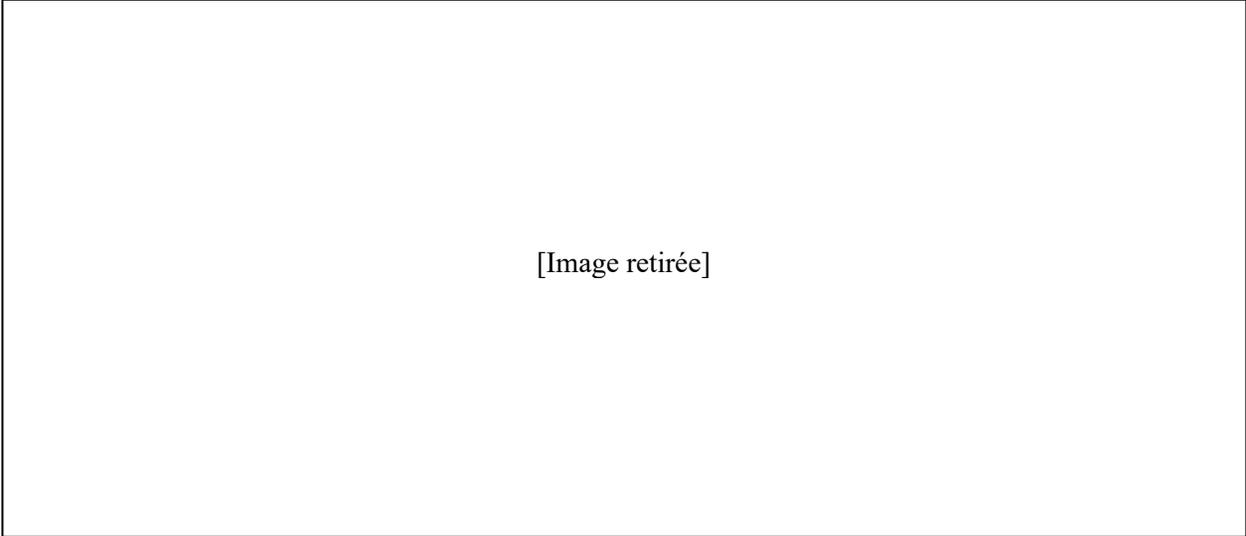
[Image retirée]

Figure 34

Botticelli, *Portrait d'un jeune homme avec une médaille*, 1474-1475, tempera sur bois, 51,5×44 cm, le Gallerie degli Uffizi, Florence.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_with\\_a\\_Medal\\_of\\_Cosimo\\_the\\_Elder#/media/File%3ASandro\\_Botticelli\\_-\\_Portrait\\_of\\_a\\_Man\\_with\\_a\\_Medal\\_of\\_Cosimo\\_the\\_Elder.jpg](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_a_Man_with_a_Medal_of_Cosimo_the_Elder#/media/File%3ASandro_Botticelli_-_Portrait_of_a_Man_with_a_Medal_of_Cosimo_the_Elder.jpg), consulté le 28 novembre 2018.

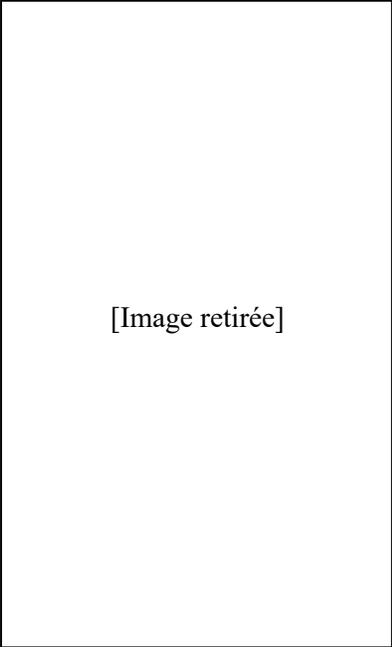


[Image retirée]

Figure 35

Dieric Bouts, *Triptyque de la vie de la Vierge*, vers 1445, huile sur bois, 81×202,6 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Source : Museo Nacional del Prado, [En ligne]. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde?searchMeta=dirk>, consulté le 2 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 36

Rogier Van der Weyden, *L'Annonciation*, 1435-1440, huile sur bois, Museum der bildenden Künste, Leipzig.

Source : Museum der bildenden Künste, Leipzig, [En ligne]. <https://mdbk.de/en/collections/#painting-collection>, consulté le 2 novembre 2018.

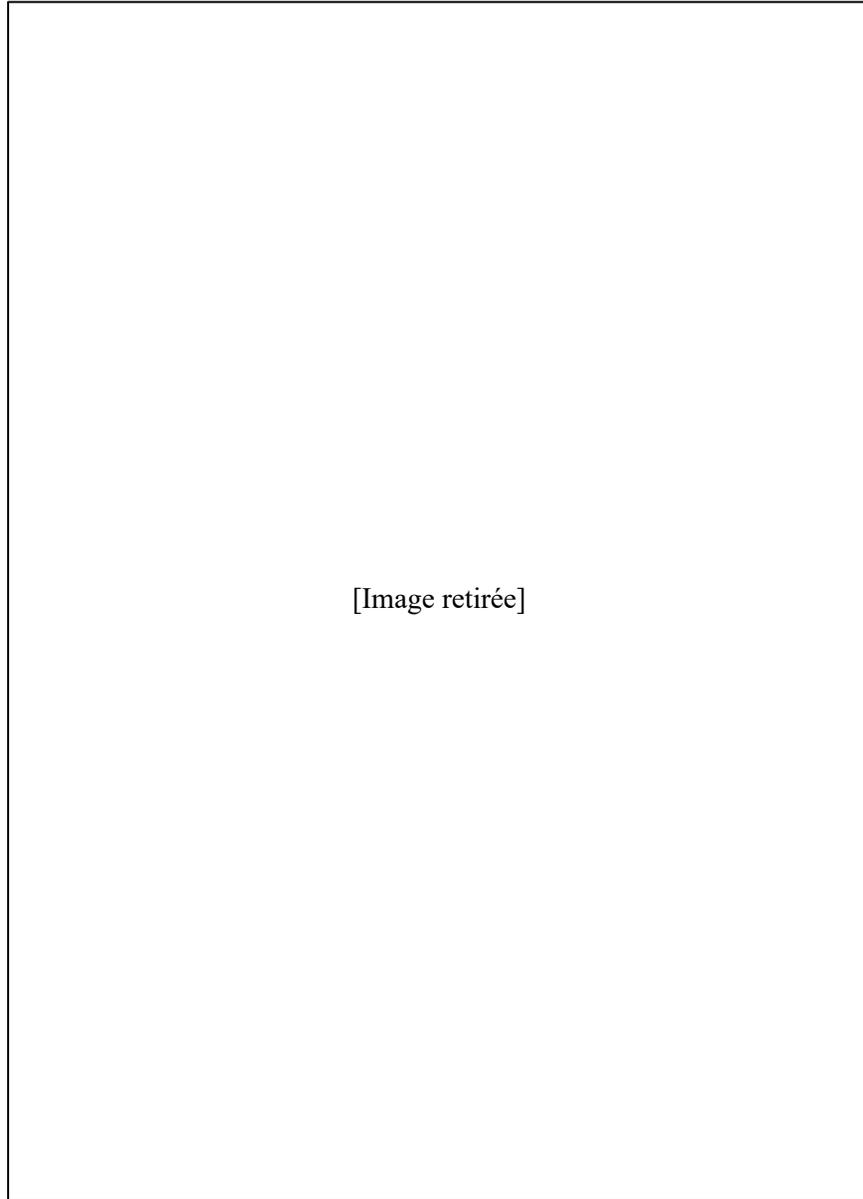
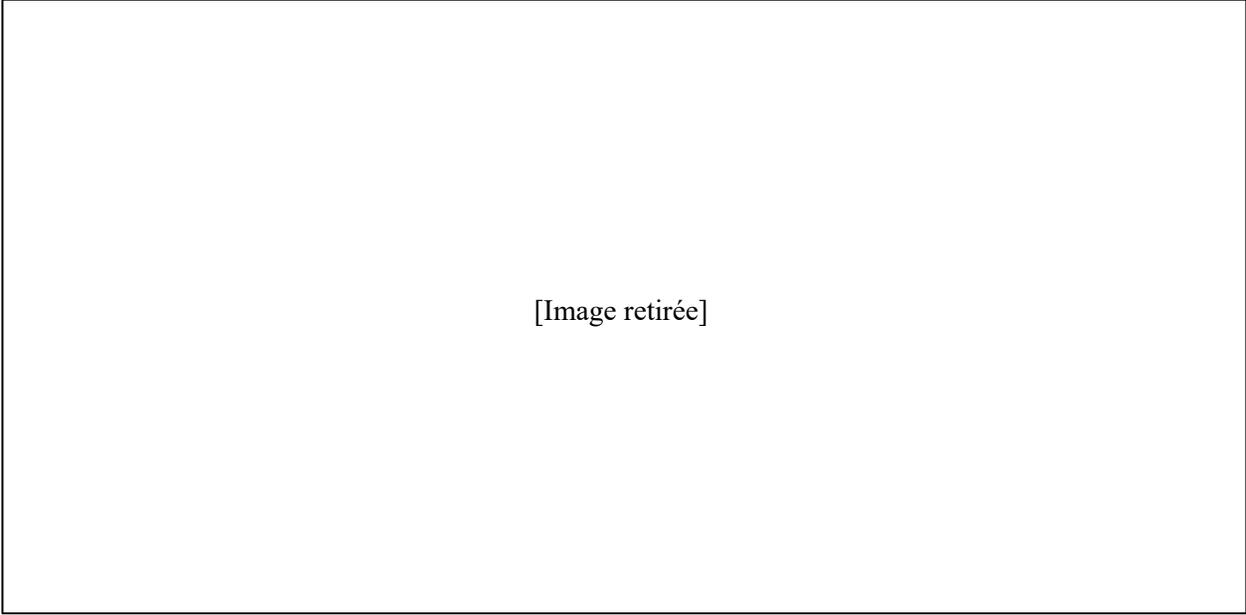


Figure 37

L'atelier de Dieric Bouts, *La Déploration du Christ (Lamentation)*, vers 1455-1460, 69×49 cm, Musée du Louvre, Paris.

Source : Musée du Louvre, [En ligne].

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj\\_view\\_obj&objet=cartel\\_23984\\_64440\\_07-537205.jpg\\_obj.html&flag=true](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_23984_64440_07-537205.jpg_obj.html&flag=true). Consulté le 2 novembre 2018.



[Image retirée]

Figure 38

Hans Memling, *Le mariage mystique de Sainte-Catherine*, 1479, huile sur bois, panneau central : 173,7×173,8 cm, Volets latéraux (chaque) : 176,2×79 cm, Musea Brugge, Bruges.

Source : Musea Brugge, [En ligne]. <https://www.visitbruges.be/nl/sint-janshospitaal>, consulté le 2 novembre 2018.

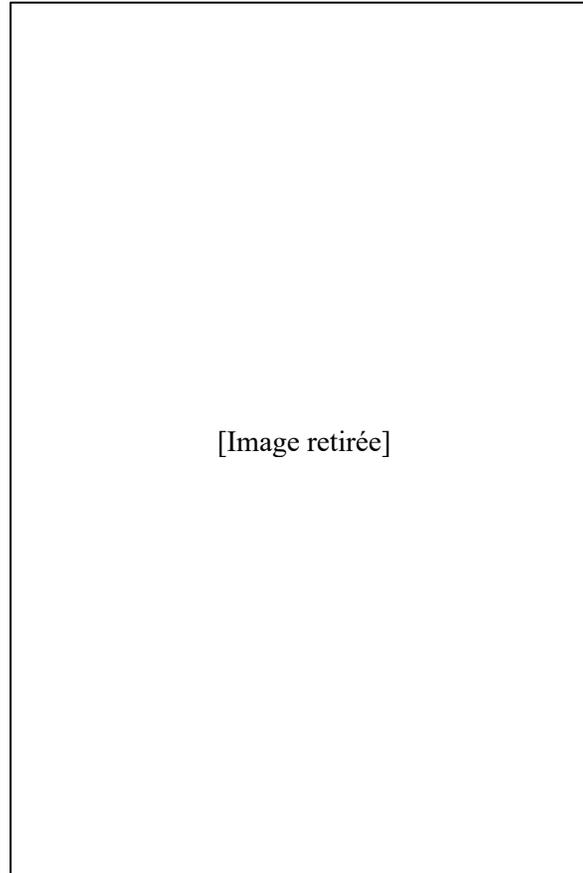


Figure 39

Hugo Van der Goes, *Portrait de Maria Portinari*, détail de *L'adoration des mages avec les anges et saint Thomas, saint Antoine, sainte Marguerite, Marie-Madeleine et la famille Portinari* (recto); *L'Annonciation* (verso), 1477-1478, huile sur bois, 274×652 cm, le Galleria degli Uffizi, Florence.

Source : Wikipédia, [En ligne].

[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Portrait\\_of\\_Maria\\_Portinari#/media/File%3AHugo\\_van\\_der\\_Goes\\_Portinari\\_03.JPG](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Maria_Portinari#/media/File%3AHugo_van_der_Goes_Portinari_03.JPG), consulté le 28 novembre 2018.