

L'Annonciation d'Aix

Une étude que nous avons récemment publiée dans la *Revue des Arts* avait pour objet de montrer que l'Annonciation d'Aix était l'œuvre de Barthélemy de Clerc ou d'Eyck assisté d'un peintre de Tarascon, Nicolas Roux ou Ruffi, qui a achevé dans une facture très provençale les faces extérieures des volets du triptyque (1).

L'attribution au célèbre artiste d'origine flamande qui illustra le groupe des « peintres du roi de Sicile » remonte à Henri Bouchot, dont les travaux remarquables datent du début du siècle ; elle a été discutée, accueillie ou écartée par les nombreux savants qui se sont proposé, à sa suite, d'identifier le Maître d'Aix. La double signature que nous pensons avoir décelée et déchiffrée apparaît au volet intérieur de droite, où se trouve représenté le prophète Jérémie. On sait que ce fragment du retable aixois est conservé au Musée Royal de Bruxelles. Le volet de gauche a été dépecé en vue de séparer de la nature-morte, échue au Musée Royal de La Haye, le « prophète Isaïe » longtemps conservé en Angleterre dans la collection Cook avant de passer en Hollande dans la collection Van Beuningen. Le panneau central est donc demeuré seul à Aix, où il décore une chapelle de l'église de la Madeleine, mais le Service des Monuments Historiques a fait copier les deux volets et les a installés dans la sacristie, afin de permettre une représentation imaginaire de ce que fut le triptyque au temps où il ornait la Chapelle des Corpici en la Cathédrale Saint-Sauveur, c'est-à-dire avant la Révolution.

A ceux qui ont pu s'étonner que la signature de *B (artholomaeus) p (ictor) Eykius*, ou plus exactement et en une forme plus flamande *Ejkius*, se situe là où nous la voyons, nous rap-

(1) *Revue des Arts*, publiée sous les auspices du Conseil des Musées Nationaux, Paris. — 1953, n° 1, pp. 21-26.

pellérons que Quentin Metsys choisit le même emplacement et recourut au même artifice de composition — une charte roulée associée à un livre posé sur une tablette murale — pour signer et dater son célèbre tableau des *Changeurs* qui appartient au Louvre. Il est vrai que trois quarts de siècle séparent les deux peintures, mais les artistes étaient traditionnalistes et la formule clairement utilisée en 1514 confirme la réalité d'un usage pratiqué aux alentours de 1450.

L'examen de plusieurs panneaux peints sous le règne du roi René et provenant des plafonds du château de Tarascon nous a assuré, d'autre part, que le peintre des volets extérieurs appartenait bien au milieu tarasconnais, car on retrouve dans ces parements de solive le procédé pictural assez particulier des fleurs stylisées semées à travers les fonds en manière de filigrane. Ce trait d'école s'ajoute à d'autres signes très nombreux relevant de la plastique et de la technique qui témoignent de la formation provençale de l'auteur du *Noli me tangere* et ont été recensés avant nous.

Dans cette étude complémentaire nous voulons apporter des preuves nouvelles de la date et de l'origine aixoise du retable en les tirant de son interprétation théologique, de certains indices matériels et de l'identification du personnage figuré sous le nom de Jérémie. Nous essayerons aussi de relier ce chef-d'œuvre de l'art européen du XV^e siècle aux grands événements qui marquèrent l'histoire de la Provence entre 1440 et 1450.

I. — *Interprétation théologique.*

On sait que le glorieux retable de l'*Agneau Mystique* de Gand, dont l'influence est si manifeste sur le retable de l'Annonciation (1), « est dans tous ses détails en parfaite concordance avec les textes de la fête de tous les saints » (2). Le triptyque du *Buisson Ardent* conservé en la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix illustre, on le sait aussi, une thèse victorine, chère sans doute au roi René, chanoine d'honneur de St-Victor qui est représenté au volet gauche. Il y a lieu de rappeler cette notion élémentaire qu'une peinture destinée à occuper

(1) Cf. Fierens — *Histoire de la peinture flamande*, Van Gest, T. I, pl. XXXIV (comparer l'Ange, la Vierge, les Saints, les natures mortes) pl. XLI (Comparer les anges musiciens, les orfèvres, le lutrin) et T. II, pp. 95-98.

(2) Fierens — *op. cit.* T. I, p. 61.

une place rayonnante dans un édifice religieux était nécessairement conçue comme une page de la meilleure orthodoxie. Dans un chapitre éblouissant de *Notre-Dame de Paris* Victor Hugo a pu dire avec raison qu'il y eut un art « d'opposition », mais l'hérésie ou la simple critique populaire n'aurait pu s'établir comme il se plaît à l'imaginer. Cette erreur a été commise à Aix par quelques chercheurs et une légende orale s'est répandue, qu'il faut bien réfuter puisqu'elle a fini par trouver écho dans un ouvrage récent (1). Selon ces commentateurs, l'auteur du retable aurait appartenu à la secte des Cathares ou à une corporation secrète d'hérétiques. En réalité, le retable d'Aix constitue par sa composition générale et jusqu'en de nombreux détails une pure confession de foi de la Maternité divine de la Vierge. Il est aisé de le montrer.

Le milieu et la seconde moitié du XV^e siècle ont marqué un moment de l'évolution du dogme de l'Immaculée Conception dont l'élaboration est, alors, en voie d'achèvement.

Saint Augustin et les premiers docteurs de l'Eglise avaient enseigné que la Vierge, qui participait à la souillure du péché originel comme toute créature, avait été soustraite à Satan par la Maternité divine et, très exactement, par l'Annonciation. C'est le message de Gabriel et l'adhésion de Marie à ce message qui ont accompli l'enfantement virginal, ont redonné la Fille de la Maison de David et ont assuré sa « renaissance ». Marie « renata est », est « renée » à l'instant de l'Annonciation, tous les Pères et les anciens théologiens l'ont pensé. Cette vérité est illustrée dans le tableau par la descente de l'Enfant-Jésus dans les rayons de l'Esprit Saint (2).

La Conception Virginale du Christ avait été annoncée par le plus grand des prophètes, Isaïe, qui avait prédit l'Enfant Sauveur et la vocation universelle de l'Eglise. Il avait dit : « Voici que la jeune fille deviendra enceinte, elle enfantera un fils et elle lui donnera le nom d'Emmanuel » (VII, 14). Sa parole avait été recueillie par Mathieu qui l'invoque au

(1) Vaudoier — *Les Peintres Provençaux de Nicolas Froment à Paul Cézanne*. La jeune Parque, Paris, 1950... ces chercheurs se sont étonné qu'un singe, des démons, une chauve-souris fussent figurés. Le geste de bénédiction du Père les a surpris. Enfin ils ont cru distinguer dans le vase des fleurs singulières.

(2) Isaïe avait annoncé le « germe » pour désigner le Messie (Isaïe, IV, 2) et Jérémie avait également prédit un « germe juste » en parlant du roi messianique.

début de son évangile (1). Isaïe apparaissait donc comme l'annonciateur du miracle de l'Annonciation et le Maître d'Aix a suivi la tradition des commentateurs en lui consacrant le volet gauche du triptyque qui referme l'image du prophète sur celle de l'ange (2).

Le rôle exceptionnel joué par Marie dans le drame de la Rédemption justifia la foi populaire qui précéda le mouvement de la pensée théologique. Pour concilier la doctrine avec une croyance très répandue déjà au XII^e siècle, Saint Bernard, dont la dévotion à Notre-Dame exalta ses contemporains, enseigna que la Vierge, sans échapper au Péch^é Originel qui entachait sa conception, avait été sanctifiée dans le sein de sa mère. « Sans doute, écrit-il (*In Assumptione* II, 8), Marie a hérité de ses parents la tache originelle, mais la piété chrétienne nous défend de penser qu'elle a été moins privilégiée que Jérémie sanctifié dès le sein de sa mère » (3). Saint Bernard s'appuyait aussi au texte biblique qui faisait dire à l'Éternel : « Avant que je t'eusse formé dans le ventre de ta mère, je te connaissais ; et avant que tu fusses sorti de son sein, je t'avais consacré, je t'avais établi prophète des Nations » (*Jérémie*, I, 5). Aussi bien les Juifs lui avaient-ils voué une vénération particulière, et les Chrétiens l'avaient considéré comme la figure de Jésus-Christ. Sommet de la sainteté, *Jeremias enim interpretatur Domini excelsus* (4), et l'extension de son privilège détermina logiquement l'extension du privilège de la Vierge dans ses moindres limites. La représentation du prophète à ses côtés, au volet droit du triptyque, a toute la valeur d'une caution.

Une dernière étape restait à franchir, l'enseignement de l'immunité totale de la Vierge, c'est-à-dire sa Conception immaculée. Le franciscain Duns Scot l'avait affirmée en dépassant les vérités énoncées par Saint Thomas, mais les Dominicains, fidèles au Docteur angélique, défendirent à prement la philosophie thomiste, jugeant la thèse nouvelle con-

(1) « Voici la Vierge enceinte, elle enfantera un Fils et on lui donnera le nom d'Émanuel, ce qui signifie Dieu avec nous » (Mathieu, I, 23).

(2) Le prophète est représenté conformément à une tradition iconographique remontant au II^e siècle (Cf. Dom Cabrol, *Dict. d'archéologie*, VII, pp. 1578-82).

(3) Coulanges, (alias Turmel). — *La Vierge Marie*, Rieder, Paris, p. 87.

(4) Cf. *Dictionnaire de théologie catholique*, T. VIII, p. 846. « Certe nullum puto sanctiorem esse Jeremia qui virgo propheta sanctificatusque in utero ipso nomine praefigurat Dominum Salvatorem », avait dit Saint Jérôme dans son commentaire du *Livre de Jérémie*.

traire au dogme fondamental de la Rédemption. On vit ainsi l'illustre Torquemada, maître du Sacré Palais et plus tard cardinal, publier en 1437 et au concile de Bâle en 1439 le refus de son ordre d'admettre la notion d'immaculété. Ce n'est qu'en 1476 et en 1482 que Sixte IV, ancien franciscain, consacra la « nouveauté » qui sera rétractée en 1568 par Pie V et ne sera vraiment accueillie par l'Eglise qu'au XVII^e siècle (1). On sait que le dogme ne sera formulé *ex cathedra* qu'en 1858.

A la date présumée de la composition du tableau, entre 1443 et 1448, les Dominicains tiennent donc que la Vierge sanctifiée dans le sein de sa mère, n'a été purifiée et soustraite au Démon qu'au moment de l'Annonciation.

On comprend donc que le peintre ait montré deux diables s'échappant du lutrin devant lequel est agenouillée la Vierge chassés par la toute-puissance de l'Esprit Saint. *L'Ave Maria* est, d'ailleurs, le plus puissant des exorcismes. « Satan a grant confusion, Quand est la salutation Par quoi a perdu son pouvoir De maufere, non le vouloir ».

De même la présence d'un singe, symbole du satanisme et de l'hérésie, à la cime du pupitre au lieu d'un phénix, symbole du Christ, atteste un pur souci d'historicité : le lutrin date d'une époque, qui vient d'être révolue, où régnait l'a-veugle synagogue (2).

Pour la même raison, l'oratoire qui abrite l'Ange et qui figure, selon une convention iconographique qui paraît établie au XV^e siècle (3), le Temple, par opposition à l'Eglise dont les perspectives s'ouvrent derrière la Vierge, est plongé dans la pénombre et porte sur ses piliers d'angle des statues caricaturales de prophètes (4) et sur ses écoinçons une chauve-souris et un démon. Bien loin de trahir une pensée hétérodoxe, ces divers symboles relèvent de la plus saine mariologie du XV^e siècle.

(1) Saint-Simon niait encore le dogme nouveau en 1699. (Edon *Pléiade*, T. I. p. 679).

(2) Le même souci l'a porté à peindre un livre enfermé dans une housse de soie, selon la coutume juive tendant à protéger les Saintes Ecritures.

(3) Labande a remarqué sur l'*Annonciation* du musée d'Aix, un vestibule analogue. Cf. aussi B. N. ms. fr. 166, f^o XLVI, col. droite, miniature 2. On observe une composition analogue dans la *Bible Historiaux* reproduite partiellement en fac-simile par Laborde (*La Bible Moralisée*, T. N, pl. 79r).

(4) B. N. ms. fr. 166. La miniature 4, col. gauche du f^o XLVI r^o, présente une composition architecturale analogue. Cf. aussi les planches de l'ouvrage de Fierens-Gevaert.

Quant au vase d'étain rempli de fleurs, que l'on retrouve presque pareil sur l'*Annonciation* de Roger Van der Weyden au musée d'Anvers et le retable de *La Madone entourée de Saints*, du même, à Francfort (1), il offre aux regards non pas des plantes maléfiques, mais une rose (2), des lis et des tiges d'ancolie, vulgairement appelée gant de Notre-Dame. Nous devons cette identification à M. Dugui, Conservateur du Muséum d'Histoire Naturelle d'Aix, qui estime qu'aucun ouvrage d'enseignement botanique ne pourrait fournir d'illustration plus exacte.

En résumé, la composition du retable aixois s'accorde avec ce que nous savons de l'influence exercée à cette époque par les Frères Prêcheurs dans tout le Midi et à Aix en particulier. Le voisinage du couvent de St-Maximin, une des capitales de l'Ordre, où travaillèrent des élèves du Maître d'Aix (3) — sinon lui-même avant de composer le triptyque, ce qui expliquerait sa renommée locale en 1443 — suffirait à rendre raison de cette affiliation spirituelle, mais nous savons aussi que le cardinal Guillaume Fillastre, archevêque titulaire d'Aix résidant en fait à Rome, avait confié l'administration de la province ecclésiastique à un religieux dominicain, Edmond Nicolaï, qui fut deux fois provincial de l'Ordre et exerça les fonctions archiépiscopales de 1422 à 1433. Après une sorte d'interrègne, le siège ne fut occupé par le franciscain Robert Damiani qu'en 1447 (jusqu'en 1460), ce qui corrobore la date présumée de 1443-48. La résistance du clergé aixois à la nouveauté dogmatique n'est pas douteuse et elle se comprend d'autant mieux que les chanoines de Saint-Sauveur avaient suivi, tant qu'ils avaient été réguliers, la règle de Saint-Augustin.

Deux autres éléments concourent à déceler l'influence dominicaine. Le type architectural de l'église à deux nefs figurée derrière la Vierge fut, en France, particulièrement cher aux Frères Prêcheurs (4). Le thème de la Madeleine, d'autre part, qui décore extérieurement les volets symbolise,

(1) Fierens — *op. cit.* — T. II, pl. XXVII et XLIV.

(2) La rose, qui est étroitement associée au rosaire, s'épanouit aussi au chapiteau de droite figuré au volet du prophète Jérémie. La rose de Jéricho, tout particulièrement, symbolise la renaissance de la Vierge à l'Annonciation. Elle a bien sa place dans une « annonciation » dominicaine.

(3) Sterling, *Les Peintres Français du Moyen-Age*, Paris, Tisné, 1941, pp. 48-49.

(4) Lasteysie, *Epoque gothique*, t. I. pp. 224-25.

à travers le repentir de la lépreuse de l'âme, la défaite de l'Hérésie que l'Ordre combattait fougueusement. On sait aussi que la sainte avait, selon la légende, achevé son existence terrestre à la Sainte Baume et que ses reliques sont vénérées depuis le XII^e siècle à Saint-Maximin.

Derrière la Vierge s'ouvrent les grandes perspectives de la Loi nouvelle, du vrai Culte fondé sur le sacrifice de la Messe officiée dans l'abside de la nef de droite (1). Au moment de l'Annonciation Marie se trouve, en effet, à la ligne de partage de son destin ; elle est entre deux mondes comme elle est figurée sur le panneau, entre la Synagogue et l'Eglise, et l'on conçoit que dans un élan d'une ardeur charmante deux anges volent vers l'oculus (à cinq lobes en souvenir de l'étoile de David) pour contempler l'aurore de ce second Premier Jour. Sous le pinceau du Maître d'Aix, les symboles des deux Testaments se confrontent pour mieux souligner la miraculeuse rédemption opérée à l'Annonciation.

La scène de l'office qui se déroule à l'autel de droite se relie directement et étroitement au thème général de la composition ; elle ne relève pas de l'anecdote. Le nouvel encadrement du panneau et le nettoyage auquel il vient d'être procédé permettent d'apercevoir le prêtre lisant l'évangile et l'on distingue mieux le geste du servant et des assistants qui se frappent le front ou ôtent leur bonnet. Le peintre a donc fixé le moment du début de l'évangile. Or, on peut remarquer que, dans son sens absolu, le début de l'Évangile de Luc qui rapporte le dialogue de l'Annonciation et le début de l'Évangile de Mathieu qui invoque la prophétie d'Isaïe se rapportent au mystère de l'Incarnation. La cohésion de l'œuvre est donc entière (2).

L'Annonciation d'Aix appartient bien, par son contenu apologétique, à la région et à l'époque que toutes les études critiques lui ont assignées : c'est une œuvre composée au cours

(1) Jean Van Eyck avait déjà figuré une Vierge à l'Enfant dans une perspective d'église. Ce tableau conservé au Musée de Berlin a été reproduit par Fierens (*op. cit.* T. I, pl. XLVI). Cf. aussi le retable des sept Sacrements de R. Van der Weyden, au Musée d'Anvers (Fierens, T. II, pl. XXXII).

(2) L'évangile de Mathieu évoque en son début la conception virginale (I, 18-25) puis la prophétie d'Isaïe (I, 23) ; l'évangile de Luc, l'Annonciation (I, 26-38).

des années qui ont suivi 1443, dans une atmosphère dominicaine (1).

II. — *Indices matériels de régionalisme.*

Nous nous sommes efforcé de montrer dans l'étude que nous avons évoquée en débutant que plusieurs indices matériels prouvaient que le retable avait été peint à Aix. Les sculptures de l'oratoire présentent des reminiscences de la décoration des tombeaux princiers de Saint Jean de Malte. Le paysage que l'on aperçoit à travers la fenêtre fait songer à la ville d'Aix et à la Sainte Victoire. L'autel fleurdelysé que l'on distingue entre les piliers semble bien figurer l'autel consacré dans une chapelle de Saint-Jean de Malte à Saint Louis de Toulouse.

Ici, nous nous attarderons à l'examen des éléments qui, sans contredire l'origine aixoise — au contraire — révèlent l'influence exercée par l'art du domaine royal dont les centres se situaient à Tours et à Bourges. Nous considérerons successivement les grandes verrières et le lutrin de la Vierge

1. *Les vitraux des grandes fenêtres.* — Les trois premières grandes verrières de la nef gauche sont décorées de figures de saints, au-dessous desquelles sont représentées des armoiries. La dominante jaune et or correspond bien à la palette des verriers des XIV^e et XV^e siècles. Les deux premiers blasons, traités très largement, sont plutôt suggérés par le peintre que dessinés réellement. Ils nous paraissent, d'ailleurs, purement fantaisistes, comme les écus dessinés au *Livre des Tournois* (2). Nous croyons distinguer sur le premier un aigle d'or sur un champ incolore, et les armoiries les plus proches sont celles d'Alençon : d'azur à l'aigle d'or.

Le second blason, dont on n'aperçoit également que la moitié, porte un chevron ou une bande accompagné de besants ou de roses et le nombre de maisons qui les ont portés est si grand qu'il est impossible d'en rien inférer. Ni les mé-

(1) Le geste de bénédiction du Père peut être relevé dans les tableaux de l'école flamande et jusqu'au début du XVI^e siècle dans le retable de Saint Jean-Baptiste, attribué à Gérard David, conservé au Musée de Bruges. Cf. A. Bisthoven et R. A. Parmentier, *Primitifs Flamands*, De Staikkel, Anvers, 1951.

(2) Des armoiries du même type sont figurées aux grandes verrières dans un tableau de Memlinc, *La Vierge de Martin Van Nieuwenbove* au Musée de l'Hôpital à Bruges (Fierens, *op. cit.* III pl. 4).

taux ni les couleurs ne sont indiqués, en sorte qu'il est parfaitement arbitraire de mettre en avant le nom des Beaune de Semblançay, comme l'a fait un chercheur qui a, il est vrai, prudemment contrôlé son échafaudage de conjectures par des expériences radiesthésistes. Arbitraire et anachronique, car les Beaune, fort petits bourgeois et même domestiques à Tours en 1455, ne devinrent Semblançay par la faveur de Louise de Savoie, mère de François I^{er}, qu'à la veille du XVI^e siècle.

Le troisième blason, par contre, a été miniaturé avec un soin extrême et le Maître s'est plu à figurer avec une exactitude rigoureuse le casque et le cimier orné de plumes de coq et de cornes d'argent (dont une seule est visible), telles qu'on les retrouvera, à peu de chose près, aux premières pages du *Livre des Tournois* comme pièces d'armure du duc de Bretagne — et qui concourent ici à définir héraldiquement le haut et puissant chevalier dont l'écu portait « d'or à trois fasces nébulées entées de gueules ». Ces armoiries très singulières, reconnues déjà il y a une quarantaine d'années, appartenaient au premier baron de Touraine, qui avait le privilège de porter au combat la bannière de Touraine, dont le château commandait la ville de Tours et ses environs : le seigneur de Maillé (1).

S'il est arrivé que des Fils de France ou des princes du Sang ont porté depuis le XIV^e siècle le titre de Duc de Touraine — et ce sera le cas de Louis III d'Anjou et de son cadet René — ce ne fut qu'un titre d'honneur assorti de revenus ; les ducs véritables, par leurs domaines, leurs alliances, leur prestige de princes laïcs conjugué à l'autorité plusieurs fois revêtu d'archevêque de Tours, c'étaient bien les châtelains de Maillé, — qui finirent, d'ailleurs, par s'intituler vicomtes de Tours. Depuis des temps immémoriaux les Maillé régnaient sur les eaux de la Loire, dont les ondulations se réfléchissaient dans leur blason ondé accompagné de l'aquatique devise « stetit unda fluens ».

Protecteurs munificents dès le XI^e siècle de la glorieuse abbaye de Marmontiers, où la renaissance carolingienne avait fait fleurir un des plus célèbres ateliers de miniaturistes

(1) La seigneurie de Maillé fut vendue en 1619 à Charles d'Albert de Luynes et fut érigée en duché-pairie sous le nom de Luynes, son nom actuel.

et d'enlumineurs de manuscrits, bienfaiteurs de la plupart des églises de la région et notamment des Cordeliers de Tours, où plusieurs Maillé ont été inhumés, partout leurs armes illustres disaient leur force, leur richesse et leur piété. Au milieu du XV^e siècle, leurs alliances avaient étendu leur autorité immédiate sur un territoire considérable compris entre Amboise et Saumur, entre Vendôme et Chauvigny ou Surgères, qui était l'asile même de la royauté exilée de Paris. En fait, leur influence s'exerçait jusqu'en Poitou, en Anjou et dans le Maine. Ils étaient étroitement alliés à cette ducale et royale maison de Laval, qui était issue de la maison de Bretagne et qui donnera une seconde femme à René d'Anjou. Le roi de France et le roi de Sicile étaient, l'un et l'autre, enveloppés de leurs domaines comme ils étaient entourés de leurs personnes.

Hardouin VIII de Maillé, qui s'est marié en 1412 à Angers en présence de Louis II et de Yolande d'Anjou, est grand Maître de l'Hôtel et Chambellan de la reine Marie d'Anjou, femme de Charles VII et sœur de René. Péan III de Maillé, son beau-frère, est grand Chambellan de René et transmettra sa charge à son petit-fils Guy de Laval. Leur collatéral Pierre de Brézé, qui est grand Sénéchal d'Anjou capitaine d'Angers et Chancelier du roi de Sicile, deviendra Connétable de France et règnera sur le Roi à travers Agnès Sorel, et par le pouvoir de ses immenses services. Chinon est à Charles VII, mais la Touraine est aux Maillé, c'est-à-dire la plus belle part du domaine royal encore libre, et les deux cours de France et d'Anjou-Sicile leur sont soumises — au plus grand profit de la lutte contre les Anglais et les Bourguignons.

Qui donc aurait eu l'audace, dans le royaume, d'emprunter les armoiries d'une si puissante dynastie, comme l'avance M. Labande et si pareille usurpation s'était produite serait-elle restée ignorée des héraldistes ? Il ne nous paraît pas possible d'écarter d'un simple revers de main une sorte « d'empreinte digitale » aussi précise et si manifestement « voulue ». Il est vrai que le *Dictionnaire de la Noblesse* attribue des armes identiques à une famille de Bruges et à une famille d'Autriche, mais si récentes qu'il est impossible de conclure. Cette indication confirme, toutefois, l'assertion d'un spécialiste particulièrement autorisé, à savoir que de telles armoiries

ne sont pas méridionales (1). Les présomptions sont assez fortes en faveur de l'identification avec les armoiries des Maillé, ce qui donne à penser que le Maître d'Aix connaissait les pays du Domaine royal et particulièrement Tours comme le pensait H. Bouchot (2), ou rendait hommage à Aix à l'un des principaux seigneurs de l'entourage du Roi René.

2. *Le lutrin*. — Un dernier élément corrobore les indices qui relient le Maître d'Aix à la fois aux ateliers franco-flamands de la Loire et du Cher et aux princes angevins. On a maintes fois indiqué que le pupitre à livres, devant lequel la Vierge est agenouillée, est absolument identique (à cela près que le singe a remplacé le phénix) au meuble qui est figuré dans la composition à la plume du manuscrit fr. 166 de la Bibliothèque Nationale (Fol. I St Jérôme et le lion), œuvre qui remonte à 1410. M. Sterling, qui reproduit ce dessin, en la planche 22 de son ouvrage *les peintres français du Moyen Age* paru en 1941 remarque que « le style général et les petites figures d'apôtres, qui font penser aux miniatures de Limbourg, l'architecture, qui rappelle celle de la cathédrale de Bourges, permettent d'attribuer ce très beau dessin à un atelier de Bourges », relevant de l'art franco-flamand à dominante française. Le comte Durrieu avait déjà émis dans *l'Histoire de l'Art* d'André Michel, une opinion convergente en décelant dans le retable une influence de l'art de Bourges et des provinces de l'ouest (3).

Il n'y a rien là de surprenant, quand on sait que le roi René ne cessa de regarder vers les ateliers berrichons, d'où il fit venir des ouvriers flamands employés à la construction du mausolée du duc Jean quand il n'en fit pas venir directement des Flandres (4). Cette séduction se trahit encore dans la confiance qu'il accorda à des architectes qui travaillèrent à Tarascon. On sait que les proportions des nefs de l'église Sainte-

(1) Nous avons remarqué des fasces nébulées sur un blason sculpté à la façade de la chapelle des Porcellets aux Alyscamps d'Arles et remontant au milieu du XVe siècle. Les émaux ni les métaux ne sont indiqués ; on ne peut donc affirmer qu'il s'agit des armoiries des Maillé, avec lesquels l'illustre famille arlésienne aurait pu s'allier.

(2) H. Bouchot pensait que le Maître de l'Annonciation avait vu Jean Fouquet à Tours et cherchait à l'imiter (*Les Primitifs Français*, Paris, 1904, p. 279).

(3) Tome IV², p. 718.

(4) Lecoy de la Marche. *Le Roi René*, 1875 T. II, p. 71 et 103 et Labande, *Les Primitifs Provençaux* Tacussel, Marseille, 1932. T. I p. 124 à propos de Pierre-Garnier, dit Préfichant, appelé de Bourges.

Marthe rappellent, aussi fortement que celles de la basilique de St-Maximin, les proportions éprouvées à la cathédrale de Bourges. On a également remarqué la singulière parenté qui existe entre les oratoires royaux de la chapelle haute du château de Tarascon et les oratoires de la même cathédrale et du palais de Jacque Cœur à Bourges (1).

L'influence de l'art de Bourges sur l'*Annonciation* d'Aix ne serait donc pas exceptionnelle sous le règne du roi René et s'accorderait à ses tendances.

On en trouve une confirmation nouvelle dans les études auxquelles a donné lieu le manuscrit fr. 166 depuis l'époque où Henri Bouchot montrait sa parenté avec les *Très Riches Heures de Chantilly* (2) et Alexandre de Laborde reproduisait une douzaine de ses feuillets (3). Aujourd'hui, M. Jean Porcher pense avec le premier que ce manuscrit fut commandé par Philippe le Hardi et légué inachevé au duc Jean de Berry ; il en rapproche les *Belles Heures* qui furent acquises après la mort de ce prince par la reine Yolande, mère de René d'Anjou (4). Or, ce manuscrit contient au verso du feuillet 187 une peinture très voisine du Saint Jérôme au pupitre, ce qui pourrait expliquer les rapports existant entre le dessin de la Bible 166 et l'*Annonciation* peinte par un artiste de l'entourage du Roi René.

III. — *Identification du prophète Jérémie : portrait du roi René.*

Le respect scrupuleux de la vérité manifesté par le Maître d'Aix dans les moindres détails du retable ne pouvait manquer de s'affirmer dans la peinture des personnages. L'exemple donné par les Van Eyck eux-mêmes s'imposait à lui et avec autant de force celui des grands portraitistes dont nous ne connaissons que Jean Fouquet.

Nous nous demandons, avec Madame Mettais-Cartier (5) s'il ne faut pas reconnaître en Jérémie le roi René lui-même. Il nous semble que le souverain tel qu'il apparaît au volet

(1) Sur la protection accordée par René à J. Cœur et son amitié par son gendre J. de Village, Cf. Lecoy de la Marche, *op. cit.* I, pp. 295-97.

(2) *Les Primitifs français*. Paris, 1904, pp. 205-214.

(3) *La Bible Moralisée*, 5 vol, in-1^o, Paris, 1911-1921. T. IV, pl. 739-750.

(4) *Catalogue de l'exposition des musées de Bourges*, 1951, pp. 23-24 et 35.

(5) *Revue des Musées*, 1930, n^o 30, fasc. 6, p. 184-187. Citée par Labande, p. 150.

du *Buisson Ardent* est bien le même homme à trente-trois ans d'intervalle que le pseudo-Jérémie. On éprouve la même impression en le comparant au profil sculpté du Musée d'Aix. En revanche, les médailles à son effigie, et notamment celle de Jean de Milan s'éloignent sensiblement, comme le remarquait Lecoy de la Marche, des peintures, miniatures et sculptures et le retable n'y fait pas exception (1).

Nous avons rappelé précédemment que les Pères et les Docteurs de l'Eglise voyaient en Jérémie l'une des plus vénérables figures de l'Ancien Testament, un Roi messianique. L'Eternel lui avait promis une domination universelle : « Regarde, je t'établis aujourd'hui sur les nations et sur les royaumes, pour que tu arraches et que tu abattes... pour que tu bâtisses et que tu plantes » (*Jérémie I, 10*), ce qui ne l'avait pas soustrait aux plus tragiques tribulations, la prison comprise. Qui pouvait mieux incarner Jérémie, sans lèse-majesté humaine et divine, que le propre roi de Jérusalem qui réunissait sur sa tête tant de couronnes et avait connu, lui aussi, un destin mouvementé ? Qui pouvait, mieux que le roi représenter l'auteur prétendu du *Livre des Rois* ? Aussi bien, le prophète est-il revêtu des habits royaux, « c'est assavoir robes, manteau et chapperon d'écarlate fourrés de menu vair », selon les termes de Monstrelet cité par Lacurne de Sainte Palaye (2). Trois autres portraits miniaturés représentent René en semblable appareil (3). On remarque que Jérémie porte, en réalité, un vêtement en forme de surplis et de cape de chanoine, ce qui s'accorde encore à l'identification proposée, car René avait été reçu chanoine d'honneur de Saint Sauveur (4) et l'on sait que le retable avait été destiné à la cathédrale où il fut conservé jusqu'à la Révolution. Le *Buisson Ardent*, qui associe actuellement à cet édifice le souvenir du roi et de la reine Jeanne de Laval, avait été comman-

(1) Lecoy de la Marche, *op. cit.* ; II, p. 125-26. Le portrait du diptyque Matheron, au Louvre, est une réplique du portrait du Buisson Ardent, il a été peint par N. Froment vers 1476. (Cf. Labande, pp. 196-97).

(2) *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, article *Royal*.

(3) *Registre de la confrérie de Sainte Marthe*, archives de Naples, f° 11, ms. latin 1156, f° 61. B. N. ; avec miniature conservé aux Archives Nationales — (miniatures signalées par Legoy de la Marche, *op. cit.* T. I, p. 169 note 2 : T. II, p. 83 et p. 86).

(4) Le 29 décembre 1437 il avait été reçu comme ses prédécesseurs « vestis du surplis, aulmuce et chape » et avait juré sur les évangiles de garder les privilèges et statuts de cette église et de la défendre (Villeneuve Bargemont, cité par Roux-Alpléran, *Les rues d'Aix*, Aubin, 1845, t. I, pp. 294, 348-50).

dé pour l'église des Carmes, en sorte que l'*Annonciation* a seule assuré à Saint-Sauveur la présence figurée de son protecteur (1).

Pour mieux certifier l'identité du souverain sous les traits du prophète le Maître d'Aix n'a pas suspendu à sa ceinture un crucifix ou un chapelet, mais deux clefs : le blason d'Angers porte « de gueules à la clef d'argent posée en pal » et le blason du Mans une clef d'argent aussi, à côté des trois chandeliers d'église (2).

Ainsi, Jérémie serait peint sous les traits d'un René de trente-quatre ans, et l'attitude qui lui est prêtée d'un bibliophile feuilletant un volume aimé avec une espèce de volupté tactile et visuelle — portrait au naturel dépouillé de toute convention de piété — confirmerait cette identification (3). Rappelons-nous, enfin, que le panneau central enseigne que la Vierge *renata est*, est « renée » lors de l'Annonciation : le portrait de René, *Renatus*, se justifiait à ses côtés comme une légende.

Cette apothéose n'était pas sans fondement légitime d'ordre politique. René venait, en effet, de débarquer à Marseille, après qu'il eut renoncé à disputer Naples à Alphonse d'Aragon, et pour la première fois prenait vraiment contact avec ses sujets provençaux, lorsque le 9 décembre 1442 le drapier Pierre Corpici prescrivait par testament la commande du retable. Le roi parcourait ses possessions dans l'enthousiasme des populations, dont il s'éloigna à la mi-février 1443 pour rejoindre Angers (4). Il ne revint à Aix qu'en mars 1447 (du 7 au 23) et plus longuement en fin d'année, car il demeura dans la ville du 21 octobre au 16 janvier 1448 (5). Comme il est peu vraisemblable que Corpici mourut au lendemain du

(1) L'Annonciation a été attribuée à l'église de la Madeleine après la Révolution.

(2) Sur le retable du *Buisson Ardent* Angers est évoqué en la personne de son saint patron Saint MAURICE aux côtés du roi.

(3) Parmi ses plus beaux livres, on peut signaler les *Heures du Roi René* (ms. latin 10.491) et le ms. latin 1.156 à la B. N. et le *Bréviaire du Roi René* à l'Arsenal.

(4) La reine Yolande, sa mère, était morte le 14 novembre 1442 à Angers, ce qui l'obligea à regagner l'Anjou.

(5) Itinéraire du Roi René, établi par Lecoy de la Marche, *op. cit.* T. II, pp. 445-448.

(6) Selon Roux-Alphéran la chapelle des Corpici était toute proche du chœur.

9 décembre 1442, on peut croire que le portrait du Roi a été exécuté entre la fin 1447 et le début 1448.

Le prestige de René était alors plus grand que jamais. En 1443, son frère Charles du Maine avait reçu le gouvernement de Languedoc et la famille d'Anjou semblait maîtresse de toute la France méditerranéenne. En 1445 le mariage de sa fille Marguerite avec Henri VI d'Angleterre avait scellé la paix occidentale, de telle sorte que ses défaites étaient largement compensées par l'éclat de sa Maison. On conçoit donc que l'exécution du testament du riche drapier aixois ait fourni l'occasion, aussitôt saisie, de fixer l'image royale près du chœur de la cathédrale d'Aix dont il était le Bienfaiteur.

La date que nous proposons a l'avantage de situer la peinture des volets extérieurs qui paracheva le triptyque à une époque où se produisit un événement sensationnel, qui fortifia les traditions relatives à sainte Marie-Madeleine. Le Roi René, qui avait manifesté par ses largesses en faveur des monastères de la Sainte Baume et de Saint-Maximin la dévotion qu'il avait pour la Sainte, ordonna des fouilles en 1448 à Notre-Dame de la Mer où Louis XI s'était rendu en pèlerinage l'année précédente. Il prétendait authentifier la légende de l'apostolat de Marie-Madeleine en retrouvant les corps des Saintes Maries Jacobé et Salomé qui avaient abordé avec elle en ce point du littoral provençal et y avaient terminé leur vie. L'« invention » des reliques s'accomplit en 1448 dans un grand émoi populaire et leur translation s'effectua en 1449. René reçut solennellement les clefs des châsses figurées peut-être sur le tableau, et le petit port prit le nom de Saintes-Maries-de-la-Mer (1). Le culte de la Madeleine connut, alors, un paroxysme d'exaltation et l'on comprend encore mieux que la figure du roi René ait été associé à la scène du *Noli me tangere* peinte sur les volets extérieurs.

On est conduit à s'interroger au sujet du personnage qui lui fait pendant, le jeune homme drapé de vert sur son costume grenat, dont le souriant visage de vingt ans s'accorde assez mal à la haute mission prophétique.

(1) Lecoy de la Marche, *op. cit.* t. II, p. 139.

Si l'on rapproche cette figure du portrait de Louis II d'Anjou (1) et de Jean le Bon (2), l'on est sensible à leur air commun de parenté. L'attache et le dessin des narines, le profil du nez, l'architecture inférieure du visage sont fort analogues et l'on peut présumer qu'Isaïe qui était de souche royale a été peint sous les traits d'un prince de la Maison d'Anjou, le fils de René, Jean (1424-1470) qui venait d'épouser Marie de Bourbon (3).

Un artiste aussi habile que Barthélemy d'Eyck, qui approchait d'aussi près le roi, a suivi son prince dans ses étapes successives, et après avoir séjourné à Tarascon s'est manifesté à Angers lorsque René demeura en Anjou (4). Il convient donc de chercher ses œuvres ultérieures ou celles de ses élèves, tableaux et miniatures, dans les pays de la Loire et du Cher. Nous songeons au *Livre des Tournois* et, après Paul Durrieu, au *Cœur d'Amour Espris* dont les personnages sont souvent proches parents des personnages entrevus par le Maître de l'Annonciation entre les piliers des grandes arcades ou groupés près de l'autel méridional (5). On observe les mêmes effets d'ombre et de lumière, les mêmes qualités de dessin, le même relief et la même vérité. Ainsi s'expliqueraient aussi les réminiscences provençales que M. Chamson a relevées dans certains paysages et certaines architectures du *Cœur d'Amour Espris* (6).

On comprendra également que, le Maître ayant quitté Aix avant d'avoir peint les faces extérieures des volets, une autre main, plus provençale que la sienne, s'en soit chargée.

* * *

Nos conclusions ne sont pas contredites par la tradition

(1) Sterling — *op. cit.* pl. 6.

(2) *Ibidem* pl. 18. Voir également le portrait de Charles VII.

(3) Le registre de la confrérie de Ste Marthe de Naples, déjà cité, donne de lui un portrait où il paraît vêtu de vert et de rouge comme sur le retable (f^o 13).

(4) Lecoy de la Marche, *op. cit.* T. II, pp. 87-90.

(5) Durrieu, dans *Histoire de l'Art* dirigée par Michel, IV² p. 712.

(6) Préface de l'édition de *Vervee*, Paris, 1948.

On observe en plusieurs miniatures (II, III, XIII et XIV) des pins et des chapelles romanes de type provençal. Nous relevons notamment la formule des deux colonnes superposées et la toiture en dalles (min. III). L'architecture du château-fort de la miniature IX est directement inspirée du palais comtal d'Aix qui comprend des éléments romains dont l'artiste s'est très exactement souvenu. Cf. Lecoy de la Marche (II, p. 90) qui signale la présence de Barthélemy à Angers en 1456 auprès du roi et de la reine.

locale qui, au milieu du XIX^e siècle attribuait le retable à un Allemand (c'est-à-dire à un Flamand) et les gens savants prononçaient le nom d'Albert Durer (1). On attribuait alors le *Buisson Ardent* au Roi René (Stendhal le répète encore dans les *Mémoires d'un Touriste*) ou à Jean d'Eyck (2). On peut admettre que la confusion se soit établie à la fois sur les homonymes et sur les peintures, le retable de la Madeleine ayant précédé le *Buisson Ardent* à la cathédrale : on a dû savoir, à une certaine époque que le retable de Saint-Sauveur avait été peint par un artiste nommé Eyck.

En résumé, si l'on retient l'essentiel de nos observations, on a le droit de dire que le retable de l'Annonciation, qui représente « un moment de la peinture européenne », selon la formule de M. Charles Sterling, apparaît comme le chef-d'œuvre d'un artiste qui appartient à un groupe de peintres dont le génie fut honoré à Dijon, à Bourges et à Aix après s'être affirmé dans les Flandres. Et nous fixons sa composition à une époque qui embrasse les années 1446-47 à 1448-49.

Louis-Philippe MAY,

*Conservateur des Monuments Historiques
de Provence et de Corse.*

(1) Roux-Alphéran, *Les Rues d'Aix*, 1845, t. I, p. 351.

(2) Porte. — *Aix ancien et moderne*, 1833, p. 155.