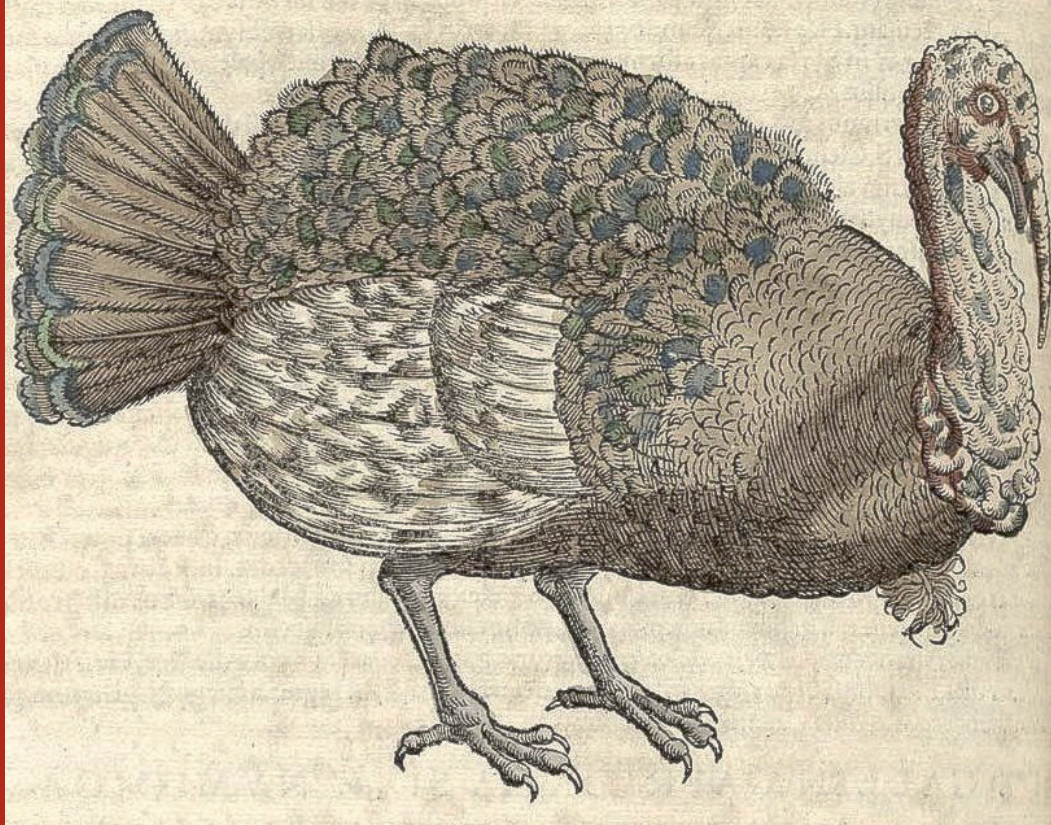


DE GALLOPAVO.



ANNALES d'HISTOIRE  
de l'ART &  
d'ARCHÉOLOGIE

XLIII  
2021

## Le portrait d'Édouard IV d'Angleterre, reflet d'une œuvre perdue du Maître des Portraits Baroncelli

SACHA ZDANOV

En octobre 1470, face aux soulèvements lancastriens dans le nord de l'Angleterre et à l'invasion au sud de l'armée conduite par Richard Neville (1428-1471), comte de Warwick, le souverain Édouard IV (1442-1483) fuit l'île pour se réfugier sur le continent, d'abord à La Haye et ensuite à Bruges, où résidait alors la cour de son beau-frère, Charles le Téméraire (1433-1477). En effet, l'alliance dynastique avait été scellée par le mariage du duc de Bourgogne et de Marguerite d'York (1446-1503), célébré en grandes pompes à Bruges en juillet 1468. C'est donc dans cette ville que quelques années plus tard, Édouard, alors en exil, fut accueilli dans la riche demeure de Louis de Gruuthuse (1427-1492), chevalier de la Toison d'or. Il y séjournera jusqu'en mars 1471.

L'impact artistique de cette période qu'Édouard passa dans les Pays-Bas est difficile à évaluer en l'absence de sources explicites<sup>1</sup>. On suppose que son séjour de plusieurs mois chez Gruuthuse le mit en contact avec l'importante collection de manuscrits que ce dernier possédait<sup>2</sup>. Il n'est donc pas étonnant de

---

<sup>1</sup> Bien qu'ancien, voir notamment à propos des manuscrits flamands acquis par Édouard IV, Gordon KIPLING, *The Triumph of Honour : Burgundian Origins of the Elizabethan Renaissance*, Leyde, 1977, pp. 31-32. L'influence du fonctionnement de la cour de Bourgogne sur l'organisation de la cour d'Angleterre peut être reconstituée de manière plus certaine. Voir Marina BELOZERSKAYA, *Rethinking the Renaissance. Burgundian arts across Europe*, Cambridge, 2002, pp. 151-152.

<sup>2</sup> Claudine LEMAIRE et Antoine DE SCHRYVER, *De bibliotheek van Lodewijk van Gruuthuse*, dans : *Vlaamse kunst op perkament. Handschriften en miniaturen te Brugge van de 12<sup>de</sup> tot de 16<sup>de</sup> eeuw*, cat. d'exp. (Bruges, Stad Brugge), Bruges, 1981, pp. 207-229 ; Maximiliaan MARTENS (éd.), *Lodewijk van Gruuthuse, Maecenas en Europees diplomaat ca. 1427-1492*, Bruges, 1992 ; Ilona HANS-COLLAS et Pascal SCHANDEL (éds.), *Manuscrits*

constater qu'à son retour en Angleterre, le souverain entreprendra l'acquisition de nombreuses œuvres représentatives du style original développé dans les Pays-Bas bourguignons, notamment des tapisseries et des ouvrages enluminés par les meilleurs artistes de l'époque<sup>3</sup>. Un manuscrit des *Antiquités judaïques et la guerre des Juifs* de Flavius Josèphe, aujourd'hui conservé à Londres<sup>4</sup>, atteste le rôle joué par Gruuthuse dans la constitution de ces collections. Le manuscrit fut réalisé à Bruges dans les années 1478-1480 à la demande de Louis de Gruuthuse, dont les armoiries entourées de la Toison d'or ornaient l'ouvrage<sup>5</sup>. Celles-ci ont ensuite été recouvertes par celles d'Édouard IV, entourées de l'ordre de la Jarrettière, lorsque Gruuthuse offrit l'ouvrage au souverain anglais. Ce dernier fera relier le manuscrit à Londres en 1480 par le papetier et relieur Piers Bauduyn<sup>6</sup>. Il s'agit donc d'un exemple concret d'une œuvre commandée par Gruuthuse et offerte au souverain par son ancien hôte<sup>7</sup>, contribuant à diffuser sur l'île la production artistique continentale. Les liens semblent avoir été étroits entre les deux hommes et perdurent après la période d'exil. Après le retour d'Édouard en Angleterre et sa reconquête du royaume, Louis de Gruuthuse fut d'ailleurs invité à Londres où il sera fait membre de l'Ordre de la Jarrettière en 1472 lors de festivités somptueuses, dont la description nous a été transmise par le héraut royal Bluemantle Pursuivant<sup>8</sup>.

Contrairement aux manuscrits ou aux tapisseries, nous ne savons rien des tableaux possédés par Édouard. Lors de ses différentes visites sur le continent, il eut probablement l'occasion de voir les peintures des Primitifs flamands : aussi bien les œuvres religieuses dont certaines possédées par sa sœur, Marguerite

---

*enluminés des anciens Pays-Bas méridionaux. Vol. I. Manuscrits de Louis de Bruges*, Paris, 2009.

<sup>3</sup> Thomas P. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven, 2007, pp. 52-62 ; Scot MCKENDRICK, John LOWDEN et Kathleen DOYLE (éds.), *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*, cat. d'exp. (Londres, The British Library), Londres, 2011.

<sup>4</sup> Londres, Sir John Soane's Museum, Ms. 1.

<sup>5</sup> Scot MCKENDRICK, notice, dans : Thomas KREN et Scot MCKENDRICK (éds.), *Illuminating the Renaissance. The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, cat. d'exp. (Los Angeles, Getty Museum), Los Angeles, 2003, no. 81, p. 294.

<sup>6</sup> Piers Bauduyn a souvent été employé par Édouard IV pour sa bibliothèque : voir *Wardrobe's Account of Edward IV*, pp. 125-126 (British Library, Harleian Ms 4780). Cité par John A. ARNETT, *An Inquiry Into the Nature and the For of the Books of the Ancients*, Londres, 1837, p. 173 ; Henri ÔMONT, *Les manuscrits français des rois d'Angleterre au château de Richmond*, dans : *Études romanes dédiées à Gaston Paris*, Paris, 1891, p. 4 (réimpression Genève, 1976).

<sup>7</sup> Scot MCKENDRICK, *Lodewijk van Gruuthuse en de Librije van Edward IV*, dans : Maximiliaan MARTENS (éd.), *Lodewijk van Gruuthuse, Maecenas en Europees diplomaat ca. 1427-1492*, Bruges, 1992, pp. 153-154.

<sup>8</sup> Charles L. KINGSFORD (éd.), *The Record of Bluemantle Pursuivant, 1471-1472*, dans : Charles L. KINGSFORD (éd.), *English Historical Literature in the Fifteenth Century*, Oxford, 1913, pp. 379-388.



Fig. 1. Anonyme actif en Angleterre, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1530, huile sur panneau, 67,9 x 47,9 cm (The Royal Collection, Windsor Castle). Photo : Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021.

d'York<sup>9</sup>, que des portraits du duc et des membres de la noblesse qu'il aurait pu voir au palais ducal ou dans les résidences des membres de la cour. Toutefois, nous ne connaissons aucune peinture qu'il aurait commandée ou acquise dans les Pays-Bas bourguignons, à l'exception d'un portrait, aujourd'hui perdu, qui aurait servi de prototype au visage officiel du souverain.

Ce prototype aurait notamment inspiré un tableau conservé dans la collection royale britannique<sup>10</sup> (fig. 1). Contrairement à ce que suggérait Oliver Millar<sup>11</sup>, le portrait de la Royal Collection n'a pas été peint d'après nature. En effet, la dendrochronologie situe son exécution autour des années 1530, c'est-à-dire à une date avancée dans le règne d'Henri VIII (1491-1547)<sup>12</sup>. Il pourrait être celui

<sup>9</sup> Voir notamment Philippe ROBERTS-JONES, *Marguerite d'York et les peintres de son temps*, dans : *Marguerite d'York et son temps*, cat. d'exp. (Bruxelles), Bruxelles, 1967, p. 11 ; Maryan W. AINSWORTH et Keith CHRISTIANSEN (éds.), *From Van Eyck to Bruegel : Early Netherlandish painting in the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, pp. 109-110, no. 9.

<sup>10</sup> Royal Collection, inv. RCIN 403435.

<sup>11</sup> Oliver MILLAR, *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*, vol. 1, Londres, 1963, no. 10.

<sup>12</sup> John FLETCHER, *Tree Ring Dates for Some Panel Paintings in England*, dans : *The Burlington Magazine*, 116, no. 854, 1974, p. 257. Le dernier anneau de croissance présent sur le panneau date de 1513, ce qui suggère une date d'exécution dans les années 1530 si l'on prend en considération l'enlèvement de l'aubier et le temps de séchage nécessaire avant l'utilisation du bois.

mentionné dans les inventaires de 1542<sup>13</sup> et de 1547<sup>14</sup> et avoir fait partie d'une série de portraits royaux commandée au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Ces séries de portraits des rois et reines d'Angleterre étaient particulièrement en vogue jusqu'à début du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup>. On en retrouve plusieurs mentions dans les inventaires, notamment celui du palais de Westminster. Ces portraits royaux se rencontraient fréquemment non seulement dans les collections de la noblesse, mais également au sein de la haute bourgeoisie proche de la cour. Ainsi, on trouve mention dans l'inventaire établi à la mort de Robert Amadas (avant 1490-1532), orfèvre du roi, « *dans le hall ... un tableau du roi Henri VII et un autre du roi Édouard [Édouard IV] xiid ... un tableau ... aux armes du roi et deux anciens petits tableaux à xxiid* »<sup>17</sup>.

La figuration d'Édouard IV en buste, portant un large couvre-chef noir, le visage présenté de trois-quarts, tourné vers la droite, est parvenue en de multiples exemplaires. Outre le portrait de la collection royale britannique, qui serait un des plus anciens exemplaires connus de cette composition<sup>18</sup>, on peut citer par exemple les deux versions de la Society of Antiquaries de Londres<sup>19</sup>, celle de la collection du Gouvernement britannique<sup>20</sup>, ainsi que celle de la National Portrait Gallery<sup>21</sup> (figs. 2-5). Il y a donc là un groupe d'œuvres certes disparate du point de vue qualitatif, mais homogène du point de vue de leur composition. Une analyse critique de ces copies révèle un ensemble de particularités attestant

---

<sup>13</sup> « *Oone table with the picture of king Edward the iijth With a Curtene of yellowe and white sarceonet paned to gethers* » : « Un tableau avec le portrait du roi Édouard IV avec un rideau de soie jaune et blanche mis ensemble ». The National Archives, E 315/160, Household Book of Sir Anthony Denny, Keeper of the Palace at Westminster, f. 54v ; Maria HAYWARD (éd.), *The 1542 Inventory of Whitehall : The Palace and its Keeper*, Londres, 2004, vol. 2, p. 92 (no. 715).

<sup>14</sup> « *A Table with the picture of kyng Edwarde the iij<sup>th</sup> with a curteyne of yellowe and white Sarceonett paned together* » : « Un tableau avec le portrait du roi Édouard IV avec un rideau de soie jaune et blanche mis ensemble ». British Library, Harley MS 1419, f. 125r ; David STARKEY (éd.), *The Inventory of King Henry VIII*, Londres, 1997, p. 238 (no. 10620).

<sup>15</sup> Lionel CUST, *Notes on Pictures in the Royal Collections – XXI. On Portraits of Arthur, Prince of Wales, Louis XII, King of France, the Emperor Charles V, and Early Kings of England*, dans : *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 19, no. 99, 1911, p. 127.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet le récent travail de Catherine DAUNT, *Portraits Sets in Tudor and Jacobean England*, DPhil thesis, University of Sussex, 2015.

<sup>17</sup> « *In the halle ... a table of king Henry vii and one other of king Edward [Édouard IV] xiid ... a Tabelet ... of the kynges Armys and two olde litle Tabeletts at xxiid* », The National Archives, Prob 2/486.

<sup>18</sup> Catherine Daunt a retrouvé la trace de 14 portraits d'Édouard IV ayant pu appartenir à des ensembles de portraits royaux. Voir DAUNT, *op. cit.*, vol. 2, pp. 93-95.

<sup>19</sup> The Royal Collection, inv. RCIN 403435 ; Society of Antiquaries, Londres, inv. LDSAL 297 et LDSAL 320.

<sup>20</sup> Collection du Gouvernement britannique, inv. GAC 1262.

<sup>21</sup> National Portrait Gallery, Londres, inv. NPG 3542.



Fig. 2. Anonyme actif en Angleterre, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1520, huile sur panneau, 32 x 20 cm (Londres, Society of Antiquaries, Burlington House). Photo : Society of Antiquaries.



Fig. 3. Anonyme actif en Angleterre, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1520-1535, huile sur panneau, 50 x 37 cm (Londres, Society of Antiquaries, Burlington House). Photo : Society of Antiquaries.



Fig. 4. Anonyme actif en Angleterre, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1540, huile sur panneau, 38 x 29 cm (Londres, Government Art Collection). Photo : ArtUK.



Fig. 5. Anonyme actif en Angleterre, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1540, huile sur panneau, 33 x 27,3 cm (Londres, National Portrait Gallery). Photo : © National Portrait Gallery, London.

assurément que ces tableaux remontent à un même prototype<sup>22</sup>. Citons en particulier le large manteau de brocart d'or, fermé sur la poitrine par plusieurs rangs de perles auxquels sont suspendus des médaillons, habillement qui ne se retrouve que dans les œuvres partageant cette composition. Frederick Hepburn signale d'ailleurs que le vêtement porté par le souverain dans les tableaux cités correspond parfaitement aux descriptions de témoins oculaires, comme celle laissée par Philippe de Commines qui rencontra le souverain lors du Traité de Picquigny en 1475<sup>23</sup>. Ce type vestimentaire est souvent reproduit dans les représentations d'Édouard IV, de sorte qu'il pourrait correspondre à une sorte de signature visuelle permettant une identification rapide du monarque.

Outre par leur exécution, les nombreuses versions du portrait d'Édouard IV diffèrent par leurs dimensions, par le motif du brocart du costume du roi ainsi que ses parures, par la disposition des mains et par la composition des fonds. Pour ces derniers, on distingue aisément un sous-groupe, composé des tableaux du Gouvernement (fig. 4) et de la National Portrait Gallery (fig. 5), dans lequel le souverain est figuré sur un fond vert sur lequel se détache une importante ombre projetée qui donnera son nom à un hypothétique atelier de peintres anglais actifs dans le milieu de la cour au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>. Par ailleurs, la renommée du modèle inspirera les artistes jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Il se retrouve notamment dans les gravures de Robert White à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, de Simon François Ravenet au XVIII<sup>e</sup> siècle, de George Vertue publiée en 1732, de Thomas Trotter parue avant 1788 et de James Parker en 1790<sup>25</sup>.

La version de la collection royale britannique, ainsi que toutes les autres versions connues, peintes d'après ce prototype perdu, ont été exécutées après la mort du souverain. Les versions de la collection royale et de la Society of Antiquaries<sup>26</sup> seraient à situer dans les années 1520-1530 d'après la dendrochronologie, tandis que l'exécution des versions de la National Portrait Gallery et du Gouvernement leur seraient postérieures d'une dizaine d'années. Pour exécuter ces œuvres, les peintres anglais ont donc dû se baser sur un modèle réalisé du vivant du souverain, mais aujourd'hui perdu.

---

<sup>22</sup> Hepburn pensait voir dans le portrait de la reine Elizabeth Woodville conservé au Queens' College de Cambridge une copie médiocre d'un pendant au portrait d'Édouard. Toutefois, la mauvaise qualité de la seule version conservée ne permet pas de prendre position sur cette question. Frederick HEPBURN, *Portraits of the Later Plantagenets*, Woodbridge, 1986, pp. 54-60.

<sup>23</sup> HEPBURN, *op. cit.*, pp. 60-67.

<sup>24</sup> Sur le « *Cast Shadow Workshop* », consulter Jill. A. FRANKLIN, Bernard NURSE et Pamela TUDOR-CRAIG, *Catalogue of Paintings in the Collection of the Society of Antiquaries of London*, Londres, 2015, p. 45, note 1.

<sup>25</sup> National Portrait Gallery, Londres, respectivement inv. D23785 ; inv. D23794 ; inv. D23790 ; inv. D23799 et inv. D23784.

<sup>26</sup> Voir FLETCHER, *op. cit.*, p. 257 et FRANKLIN, NURSE & TUDOR-CRAIG, *op. cit.*, pp. 51-61.

**B**ene Italum uenit populi gaudeat durisq;  
 Hunc in Roma patens semper ueneranda per orbem  
 Suscipias letis uinis ritibus triumpho  
 Hic regale deus meritis impone coronam.



**M**oenia magnanimis quondam que condidit ille  
 Romulus: et uenire fuerat conflatas in enses  
 Caesares aduentu iam sunt tranquilla per orbem  
 Tempora per uenit: enses et perla cessant.

**S**uma ex minima sub matris fidebre Roma  
 Romulus et Remus primam tenuere coronam  
 Roma fuit ante ualens dicta senat  
 Rebus ab antiquis uis pericula sola relictis  
 Nunc tenet imperium adiunt omne solum  
 Vbs noui conuulsa sed astra Roma uocatur.

Fig. 6. Anonyme flamand, *Portrait d'Édouard IV*, vers 1470, gravure (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 2 L.impr.c.n.mss. 39, fol. IVV 0010). Photo : Bayerische Staatsbibliothek München.



Le succès manifeste de cette effigie ne peut qu'en partie s'expliquer par l'existence d'une version gravée, antérieure aux portraits mentionnés ci-dessus (fig. 6). Attribuée à un artiste flamand, seul un tirage de cette gravure a pu être répertorié<sup>27</sup>. Aujourd'hui à Munich<sup>28</sup>, il se trouvait inséré dans une édition de Tite-Live publiée à Rome en 1472. Cet ouvrage appartenait à Hartmann Schedel (1440-1514), médecin, chroniqueur et humaniste qui vécut à Nuremberg. Sur la feuille imprimée, quelques lignes rédigées de sa main ont été identifiées. Elles sont relatives au voyage entrepris entre décembre 1468 et janvier 1469 par l'empereur d'Allemagne Frédéric III pour rencontrer le pape Paul II à Rome. Schedel n'était apparemment pas au fait de l'identité réelle du modèle représenté sur sa gravure, puisqu'il y ajouta un commentaire relatif à l'empereur. Il a donc pris cette effigie pour celle de l'empereur, sans doute en raison de la *Bügelkrone*.

L'inversion de la composition imprimée est la principale différence avec les versions peintes. Celle-ci s'explique aisément par le procédé même de l'impression de la gravure, si l'on suppose que le graveur a reproduit fidèlement son modèle sans anticiper l'inversion de la composition une fois imprimée. Plusieurs autres différences sont à souligner entre la version gravée et les versions peintes, en particulier la présence d'une couronne, d'un sceptre et de l'orbe dans la gravure – éléments qui ont pu amener Schedel à y voir une représentation d'un empereur.

Sur base du style, de la technique d'exécution et de son contexte historique – attesté par l'inscription de Schedel –, la gravure a été datée autour de l'année 1472 et est donc contemporaine de l'ouvrage dans lequel elle avait été insérée<sup>29</sup>. Il est probable que le prototype utilisé pour l'exécution de la gravure et pour les portraits peints du XVI<sup>e</sup> siècle datent des mêmes années. Il pourrait ainsi être contemporain de l'exil d'Édouard à Bruges entre 1470 et 1471. Malgré l'absence d'autres occurrences, la gravure aurait pu servir de modèle à une image de propagande utilisée par Édouard dans sa lutte pour regagner le trône d'Angleterre.

Si la date correspond au séjour d'Édouard à Bruges, un détail vestimentaire vient appuyer l'hypothèse de l'origine brugeoise du prototype. Lorne Campbell a remarqué que le motif du brocart porté par le souverain dans le tableau de la collection royale se retrouve, à l'identique, dans quatre peintures attribuées à Memling, dont le *Triptyque de John Donne*<sup>30</sup> (figs. 7-8). L'étude des motifs de

---

<sup>27</sup> Fedja ANZELEWSKY, *An Unidentified Portrait of King Edward IV*, dans : *The Burlington Magazine*, 109, no. 777, 1967, pp. 702-703 ; HEPBURN, *op. cit.*, pp. 60-61, 67.

<sup>28</sup> Tite-Live, *Historiae Romanae decades*, Rome, 1472. Bayerische Staatsbibliothek München, 2 L.impr.c.n.mss. 39, fol 4. <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00045850?page=10,11>

<sup>29</sup> ANZELEWSKY, *op. cit.*, pp. 702-703.

<sup>30</sup> Lorne CAMPBELL, *National Gallery Catalogues : The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, Londres, 1998, pp. 358 et 384 ; Lorne CAMPBELL, *Memling et la tradition du portrait dans les Pays-Bas bourguignons*, dans : Till-Holger BORCHERT (éd.), *Les portraits de Memling*, cat. d'exp. (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Bruges, Groningemuseum / New York, The Frick Collection), Gand / Amsterdam, 2005, p. 56.

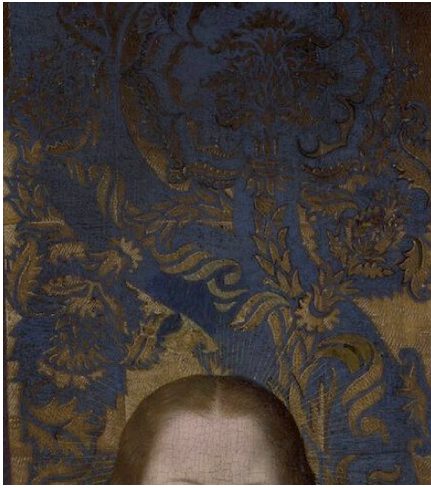


Fig. 7. Hans Memling, *Triptyque de John Donne*, vers 1480, huile sur panneau, 71 x 130 cm (Londres, National Gallery). Détail du brocart du panneau central. Photo de l'auteur.

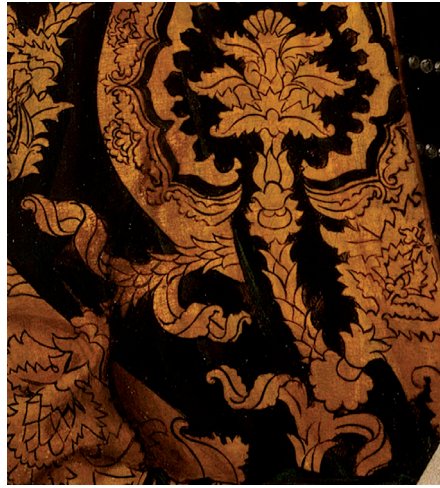


Fig. 8. Détail du brocart du *Portrait d'Édouard IV* (cf. fig. 1).

brocart, si elle n'est qu'un accessoire aux analyses stylistique et technique pour les attributions, demeure un indice pour localiser une production<sup>31</sup>. Ainsi, si l'œuvre ne relève manifestement pas de l'entourage proche de Memling, l'origine brugeoise du modèle perdu de ce tableau pourrait être retenue.

Le tableau anglais de la collection royale et la gravure, exécutés à près de cinquante ans d'écart, sont stylistiquement très proches. Nous pensons donc qu'ils doivent tous deux être assez fidèles au modèle perdu qu'ils reproduisent. Les physionomies et les bijoux ornant le vêtement sont presque identiques. Le manteau est similaire mais, figuré sur le tableau par un tissu de brocart absent de la gravure, il exclut que le portrait de la collection royale fut peint d'après celle-ci. Il serait donc remarquable qu'un graveur flamand des années 1470 et qu'un peintre anglais du début du XVI<sup>e</sup> siècle soient parvenus à un résultat semblable sans avoir eu recours à un prototype commun. Ce prototype se trouvait-il en Angleterre lors de l'exécution du tableau de la collection royale ou bien le peintre anglais s'est-il rendu dans les Pays-Bas bourguignons pour en faire une copie ? Nous ne pouvons y répondre dans l'état actuel de nos recherches.

La question de l'attribution de ce modèle perdu au sein des ateliers actifs à Bruges où résidait alors Édouard est difficile à résoudre. En se basant principalement sur le motif du brocart, Lorne Campbell pense pouvoir attribuer le prototype à Hans Memling, le plus célèbre peintre qui y était actif<sup>32</sup>. Il émet l'hypothèse

<sup>31</sup> Stephen H. GODDARD, *Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt : An Accessory to Stylistic Analysis*, dans : *The Art Bulletin*, 67, no. 3, 1985, pp. 401-417.

<sup>32</sup> CAMPBELL, *op. cit.* (1998), pp. 358, 384 ; CAMPBELL, *op. cit.* (2005), p. 56.

que « confronté à un roi vivant en exil et dans une relative pauvreté, [le peintre] a décidé de le doter d'un vêtement d'une magnificence appropriée à son rang », en recourant donc à ses propres motifs présents dans son atelier<sup>33</sup>. Toutefois, le style des œuvres étudiées est très éloigné de celui du peintre brugeois, notamment par la simplification de la physionomie. Pamela Tudor-Craig avait d'ailleurs souligné cette simplification et proposé de voir dans la bouche pincée et les yeux allongés du modèle de la Royal Collection un reflet de la tradition picturale anglaise<sup>34</sup>, hypothèse reprise dans l'exposition *Dynasties : painting in Tudor and Jacobean England* de 1995<sup>35</sup>.

Le rendu particulier de la physionomie du souverain tant dans la gravure que dans le portrait peint suppose qu'il devait en être de même dans le prototype sur lequel se basent ces deux œuvres. En tenant compte des techniques différentes propres à la gravure et à la peinture, les deux artistes sont arrivés à un résultat relativement proche au point de vue du style. On remarquera en particulier un travail en facettes et par plans permettant de construire la volumétrie de la figure. Cette manière d'élaborer les volumes par plans se retrouve également dans les mains du portrait de la collection royale, alors que celles de la gravure, d'une



exécution particulièrement médiocre, relèvent sans doute de l'invention du graveur afin de faire figurer l'orbe et le sceptre. Ces caractéristiques de construction du visage contrastent avec la production de Memling des années 1470<sup>36</sup>. Une comparaison avec le *Portrait de Tommaso Portinari* de New York<sup>37</sup> (fig. 9) ou celui de *Gilles Joye* daté 1472<sup>38</sup>, accentue la faible qualité des portraits d'Édouard IV ici étudiés. Il est donc peu probable que Hans Memling soit l'auteur du prototype perdu.

Fig. 9. Hans Memling, *Portrait de Tommaso di Folco Portinari*, vers 1470, huile sur panneau, 44,1 x 33,7 cm (New York, Metropolitan Museum of Art). Photo : Metropolitan Museum of Art.

<sup>33</sup> CAMPBELL, *op. cit.* (2005), p. 56. Traduction de l'auteur.

<sup>34</sup> Pamela TUDOR-CRAIG, *Richard III*, cat. d'expo. (Londres, National Portrait Gallery), Londres, 1973, p. 82.

<sup>35</sup> Karen HEARN (éd.), *Dynasties : painting in Tudor and Jacobean England, 1530 - 1630*, cat. d'expo. (Londres, Tate Gallery), Londres, 1995, p. 37.

<sup>36</sup> Consulter notamment sur cette question Till-Holger BORCHERT (éd.), *Les portraits de Memling*, cat. d'expo. (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Bruges, Groeningemuseum / New York, The Frick Collection), Gand / Amsterdam, 2005.

<sup>37</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 14.40.626.

<sup>38</sup> Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clark Art Institute, inv. 408.

Celui-ci pourrait être rapproché de la production d'un contemporain brugeois de Memling, le Maître des Portraits Baroncelli<sup>39</sup>, auquel le prototype pourrait être attribué. Cette hypothèse expliquerait, le caractère brugeois de ce modèle anciennement donné à Memling, tout en accusant certaines faiblesses, ainsi que l'usage d'un motif de brocart qui semble avoir circulé au sein de l'atelier de ce maître et dans d'autres productions originaires de cette ville. Cet anonyme a été identifié en 1902 par Aby Warburg comme l'auteur des volets d'un triptyque conservés aux Offices à Florence, dont le volet gauche porte les armoiries de Pierantonio Bandini Baroncelli<sup>40</sup>. En 1924, un panneau, alors dans la collection du vicomte Lee et aujourd'hui dans celle de l'Institut Courtauld à Londres, vient rejoindre la production de l'anonyme<sup>41</sup>. Un portrait dessiné à la pointe d'argent, faisant partie de la collection Edmond de Rothschild conservée au Louvre, lui a été adjoint par Karel G. Boon en 1951<sup>42</sup>. Enfin, plusieurs tableaux lui ont été associés dans les années 1990 : une *Vierge à l'Enfant* par Didier Martens en 1993<sup>43</sup>, une grande *Pentecôte* en collection privée par Lorne Campbell lors d'un colloque à New York en 1994<sup>44</sup> et le diptyque de *Vierge à l'Enfant avec donateur* de l'Institut Courtauld par Dirk De Vos la même année<sup>45</sup>. D'autres œuvres sur lesquelles nous ne revenons pas ici ont été données abusivement au peintre par la suite<sup>46</sup>.

---

<sup>39</sup> Voir, sur cet artiste, Aby WARBURG, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance*, dans : *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, 23, 1902, p. 264 ; Max J. FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin, 1928, pp. 65-66, 139 ; Didier MARTENS, *Le Maître des Portraits Baroncelli : un élève de Petrus Christus ?*, dans : *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 30, 1995, pp. 71-105 ; Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN et al. (éds.), *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle*, cat. d'exp. (Bruges, Groeningemuseum), Bruges / Tielt, 1969, p. 56, notice de Dirk De Vos ; Margaret KOSTER, *Reconsidering « St Catherine of Bologna with three donors » by the Baroncelli Master of Bruges*, dans : *Simiolus*, 26, 1998, pp. 5-17 ; Brigitte DE PATOUL et Roger VAN SCHOUTE (éds.), *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000, pp. 508-509 ; Didier MARTENS et Hélène MUND, *Autour de la « Pentecôte Rapaert » du Maître des Portraits Baroncelli : Modèles et traditions dans la peinture brugeoise à l'aube des Temps Modernes*, dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 45, 2003, pp. 7-37.

<sup>40</sup> WARBURG, *op. cit.*, p. 264.

<sup>41</sup> Friedrich WINKLER, *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924, p. 374 ; Max J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei. VI. Memling und Gerard David*, Berlin, 1928, pp. 65-66, 139.

<sup>42</sup> Karel G. BOON, *Naar aanleiding van tekeningen van Hugo van der Goes en zijn school*, dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 3, 1950-1951, p. 87.

<sup>43</sup> Didier MARTENS, *La Madone au trône arqué et la peinture brugeoise de la fin du Moyen Âge*, dans : *Jahrbuch der Berliner Museen*, 35, 1993, pp. 145-149.

<sup>44</sup> Lorne CAMPBELL, *Approaches to Petrus Christus*, dans : Maryan W. AINSWORTH (éd.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York / Turnhout, 1995, p. 2. Voir également sur cette oeuvre l'étude détaillée de MARTENS & MUND, *op. cit.*

<sup>45</sup> Dirk DE VOS, *Hans Memling*, cat. d'expo. (Bruges, Groeningemuseum), Bruges / Anvers, 1994, n° 83, pp. 222-223.

<sup>46</sup> Voir en particulier le commentaire de Didier MARTENS, *Le Maître des Portraits Baroncelli : un élève de Petrus Christus ?*, dans : *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 30, 1995, p. 86.

La manière très proche de représenter la physionomie du souverain dans la gravure et dans le tableau de la collection royale malgré un écart chronologique important, la première remontant aux années 1470 alors que le second se situant autour de 1520-1530, semble confirmer que ces deux œuvres reflètent fidèlement l'apparence du prototype. Ce visage partage un certain nombre de particularités physionomiques avec le portrait de *Pierantonio Bandini Baroncelli* conservé aux Offices de Florence, avec le portrait masculin du tableau de l'Institut Courtauld, ainsi qu'avec le portrait supposé de *Giacomo di Giovanni d'Antonio Loiani*, esquisse conservée au Cabinet des dessins du Louvre, qui pourrait être préparatoire au tableau précédent<sup>47</sup> (figs. 10-12).

Les analogies stylistiques avec les œuvres données au Maître des Portraits Baroncelli sont manifestes. On reconnaît la même manière d'articuler de façon très raide le corps au visage. La structure de ce dernier est construite autour de sourcils soulignés, prolongés par un nez souvent long, une bouche à la lèvre inférieure plus marquée, des yeux en amandes très allongés, une chevelure bien définie. De manière générale, les contours sont très nets, notamment le bord des lèvres, celui des paupières ou les détails du nez. On remarque une utilisation homogène de la lumière. La structure du visage est marquée sans être osseuse. L'aspect figé et impassible des visages est également caractéristique. Son exécution dans les peintures contraste avec la manière plus naturelle employée dans le dessin du Louvre, sans doute réalisé sur le vif. Cela vient appuyer l'idée que cet aspect figé des physionomies résulte bien d'une volonté du peintre et non d'une technique plus faible. La tête est souvent légèrement plus volumineuse et disproportionnée par rapport au corps. Cette particularité se perçoit davantage dans la gravure que dans les versions peintes. Cela s'explique notamment par le motif de brocart et la composition plus serrée, où les bras n'apparaissent pas entièrement dans le champ visuel, qui viennent donner plus d'ampleur aux corps. Par ailleurs, cette disproportion, si elle était encore acceptable pour le graveur de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, devait sembler archaïque pour le peintre du début du siècle suivant qui l'aura alors corrigée. Enfin, soulignons dans la production de l'anonyme une individualisation des traits bien perceptible malgré le caractère synthétique des physionomies. Le visage d'Édouard est ainsi parfaitement reconnaissable, comme le sont ceux de Giacomo Loiani et de Pierantonio Baroncelli. Le portrait d'Édouard entre donc de manière tout à fait cohérente dans la production du Maître des Portraits Baroncelli.

Ce portrait d'Édouard IV se distingue dans la production du peintre puisqu'il s'agit du seul portrait autonome. En effet, les autres œuvres présentent chacune les donateurs au sein d'une iconographie dévotionnelle. Ce portrait vient donc éclairer, avec le dessin du Louvre, la carrière de portraitiste du peintre. Par ailleurs, il s'agit d'un des rares portraits royaux de l'époque à avoir été exécuté

---

<sup>47</sup> *Dessins et Estampes du XV<sup>e</sup>me au XVIII<sup>e</sup>me siècle de la collection Edmond de Rothschild*, cat. d'expo. (Madrid, Fundación Juan March / Paris, Musée du Louvre), Paris, 2004, pp. 149-150, no. 32.



Fig. 10. Maître des Portraits Baroncelli, *Portrait de Pierantonio Bandini Baroncelli*, vers 1480, huile sur panneau, 55,4 x 30,6 cm (Florence, Galerie des Offices). Photo : © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B204169.



Fig. 11. Maître des Portraits Baroncelli, *Sainte Catherine de Bologne et trois donateurs*, vers 1470-1480, huile sur panneau, 91 x 65 cm (Londres, Institut Courtauld). Photo : Institut Courtauld. / © KIK-IRPA, Brussels (Belgium), cliché B129883.



Fig. 12. Maître des Portraits Baroncelli, *Portrait de Giacomo di Giovanni d'Antonio Loiani (?)*, vers 1489-1499, dessin à la pointe d'argent sur papier préparé gris bleuté, 14 x 9 cm (Louvre, Département des Arts graphiques, Collection Edmond de Rothschild). Photo de l'auteur.

à Bruges. Les membres de la cour de Bourgogne se sont plus volontiers tournés vers les peintres de Bruxelles pour se faire peindre.

L'attribution du portrait d'Édouard au Maître des Portraits Baroncelli vient apporter une précision sur la place qu'occupait le peintre dans le paysage artistique brugeois, et plus particulièrement sur sa période d'activité. Deux éléments entraient alors en contradiction dans la littérature. D'une part, les nombreuses parentés avec l'art de Petrus Christus présentes dans sa production ont poussés certains auteurs à voir dans le peintre un élève de Christus<sup>48</sup>. Toutefois, d'autres historiens de l'art ont souligné la datation relativement tardive des œuvres qui lui sont attribuées. En effet, les portraits Baroncelli conservés à Florence n'ont pu être exécutés qu'entre 1498, date de mariage des modèles, et 1499, marquant le décès de l'épouse. Ils considèrent donc que le peintre aurait proposé à sa clientèle une manière de peindre archaïsante reprenant un style en vogue à Bruges dans les années d'activité de Christus (actif entre 1444 et sa mort en 1475), sans qu'il en soit l'élève<sup>49</sup>. L'attribution au peintre du prototype du portrait d'Édouard IV qu'il aurait exécuté lors de l'exil du souverain à Bruges en 1471 vient ainsi contredire cette hypothèse. Elle renforce celle émise par Didier Martens d'un apprentissage ou d'une activité dans l'entourage de Petrus Christus dont le style est très apparenté.

Quelles fut la place de ce portrait d'Édouard IV par le Maître des Portraits Baroncelli dans l'évolution du portrait royal en Angleterre ? Deux remarques doivent être ici mises en exergue. Premièrement, cette question ne peut porter que sur le formalisme. En effet, en l'absence du prototype, l'impact technique de l'œuvre ne saurait être envisagé. Par ailleurs, la copie peinte la plus ancienne de ce portrait remonte aux années 1520, c'est-à-dire à une époque où les développements picturaux du continent avaient déjà largement pénétré les pratiques des peintres insulaires. Ce mode de représentation est connu en Angleterre et en particulier à la cour. Plusieurs peintres continentaux y sont recensés dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, notamment Maynard Wewyck que le nom pourrait associer à une famille de peintres actifs à Malines<sup>50</sup> ou encore Johannes Corvus, originaire de Bruges comme le Maître des Portraits Baroncelli. En outre, le prototype perdu du portrait d'Édouard IV ne peut être jugé qu'à l'aune des autres copies connues des portraits des prédécesseurs et successeurs du souverain. Comme pour le portrait ici étudié, la majorité des portraits royaux anglais n'est connue qu'à travers des copies plus tardives, non contemporaines

---

<sup>48</sup> MARTENS, *op.cit.* (1995), p. 77.

<sup>49</sup> Margaret KOSTER, *Reconsidering 'St. Catherine of Bologna with Three Donors' by the Baroncelli Master of Bruges*, dans : *Simiolus*, 26, no. 1-2, 1998, p. 12.

<sup>50</sup> Sacha ZDANOV, « *Of Flanders Work* ». *Diffusion et réception en Angleterre de la peinture des Pays-Bas méridionaux entre 1430 et 1530*, thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2019, vol. 1, pp. 278-279.

des souverains qu'elles représentent, souvent exécutées à partir des années 1520-1530 pour les plus anciennes<sup>51</sup>.

Dans sa composition, le portrait d'Édouard tel que connu par ses copies ne se distingue guère de la production antérieure. En effet, dès le règne de Henri VI (r. 1422-1471), le souverain avait abandonné la représentation de profil que l'on voyait encore chez Henri V (r. 1413-1422), probablement empruntée à la cour de France avec laquelle l'Angleterre entretenait des liens artistiques étroits dès la fin du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. C'est sans doute le rapprochement avec la cour de Bourgogne qui s'exprime dans ce changement de paradigme dans la représentation royale. Le modèle, se détachant sur un fond neutre, sera alors représenté de trois-quarts, le buste occupant toute la largeur du champ pictural. Les mains sont introduites dans la composition, sans toutefois représenter l'avant-bras. Ce type de représentation a sans doute été introduit par Rogier van der Weyden, comme par exemple dans le *Portrait d'Antoine de Bourgogne* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. C'est dans cette tradition renouvelée du portrait courtois que se situe le prototype du portrait d'Édouard IV exécuté vers 1470.

Le riche brocart qui constitue le vêtement est une particularité dans ces portraits et est tout à fait inhabituel dans la peinture des Pays-Bas méridionaux de cette époque préférant davantage montrer la simplicité et la sobriété des costumes. Il pourrait, en réalité, refléter les habitudes vestimentaires du souverain dans des occasions de prestige. Frederik Hepburn a notamment relevé le témoignage laissé par Philippe de Commynes qui vit le souverain lors du Traité de Picquigny en 1475<sup>53</sup>. Il remarque notamment que le roi porte « une barrette de velours noir », ainsi qu'un vêtement constitué d'un riche brocart d'or comme trois de ses compagnons<sup>54</sup>. Un type de vêtement similaire est porté par Ferdinand d'Aragon dans deux portraits. Le premier est conservé dans la collection royale britannique. Il est attribué à un peintre espagnol et daterait de la fin du XV<sup>e</sup> siècle ou du début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>55</sup>. Le second est aujourd'hui présenté à la Society of Antiquaries de Londres<sup>56</sup>. Dans le portrait d'Édouard IV, le manteau est fermé de plusieurs rangs de perles auxquels sont suspendus des pendentifs constitués d'une pierre en cabochon sertie sur une monture en or souvent de forme circulaire. Lisa Monnas a relevé qu'une importante quantité de brocarts

---

<sup>51</sup> Sur ces questions voir : HEPBURN, *op. cit.* et de manière plus générale, TARNIA COOPER et al. (éds.), *Painting in Britain, 1500-1630 : Production, Influences, and Patronage*, Oxford, 2015, *passim*.

<sup>52</sup> Sur ces liens, consulter, ZDANOV, *op. cit.*, chapitre 1, pp. 15-39.

<sup>53</sup> HEPBURN, *op. cit.*, p. 62.

<sup>54</sup> Philippe DE COMMYNES, *Mémoires*, éd. J. CALMETTE et G. DURVILLE, vol. 2, Paris, 1925, p. 64. Cité par HEPBURN, *op. cit.*, p. 62.

<sup>55</sup> The Royal Collection, inv. RCIN 403448.

<sup>56</sup> FRANKLIN, NURSE & TUDOR-CRAIG, *op. cit.*, cat. n° 27, p. 179.



d'or avaient été achetée par la cour au début du règne d'Édouard<sup>57</sup>. À l'exception de la gravure, toutes les copies connues du portrait présentent ce vêtement de brocart de sorte qu'il figurait probablement dans le prototype perdu du Maître des Portraits Baroncelli. Les vêtements de brocarts comme motif ornemental s'implanteront par la suite dans les portraits royaux anglais. On le retrouve notamment dans le *Portrait d'Henri VII* de la National Gallery, probablement peint en 1505 par un artiste germanique accompagnant l'ambassade menée par Hermann Rinck à la demande de l'empereur Maximilien I<sup>er</sup> telle que le relate l'inscription de l'encadrement<sup>58</sup>. Il figure également dans un autre portrait du souverain que l'on pourrait attribuer à Maynard Wewyck, peintre originaire des Pays-Bas et actif à la cour d'Angleterre dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>59</sup>.

Si les mains et leur position diffèrent dans chacune des représentations, toutes montrent les avant-bras d'Édouard. Ceci correspond aux habitudes visuelles dans la peinture brugeoise des années 1470-1480, comme on peut le voir sur le volet du *Portrait de Pierantonio Baroncelli* des Offices. À l'inverse, le prototype perdu semble avoir dépeint le souverain sur un fond uni. Il n'adopte pas le portrait sur fond de paysage, innovation de son contemporain Hans Memling qui aura du succès jusqu'en Italie<sup>60</sup>.

Le portrait d'Édouard IV par le Maître des Portraits Baroncelli, malgré une exécution à Bruges, métropole qui vit éclore l'innovation picturale majeure des premières décennies du XV<sup>e</sup> siècle, se place donc dans la tradition des portraits royaux anglais ayant récemment adopté les nouvelles formes de représentation weydeniennes.

## Remerciements

Je remercie chaleureusement Valentine Henderiks et Didier Martens de l'Université Libre de Bruxelles pour leur lecture critique de ce manuscrit et leurs précieux conseils tout au long de mes recherches. Celles-ci développent des hypothèses émises dans le cadre d'une thèse de doctorat soutenue à l'ULB en novembre 2019.

---

<sup>57</sup> Lisa MONNAS, *Silk cloths purchased for the Great Wardrobe of the kings of England*, dans : Lisa MONNAS et Hero GRANGER-TAYLOR (éds.), *Ancient and Medieval Textiles : Studies in Honour of Donald King*, Londres, 1989, p. 301.

<sup>58</sup> Voir sur cette œuvre, Roy STRONG, *Tudor and Jacobean Portraits. National Portrait Gallery*, Londres, 1969, pp. 149-152 ; COOPER *et al.*, *op. cit.*, pp. 30-33.

<sup>59</sup> Voir Charlotte BOLLAND et Andrew CHEN, *Meynart Wewyck and the Portrait of Lady Margaret Beaufort in the Master's Lodge, St John's College, Cambridge*, dans : *The Burlington Magazine*, 161, 2019, pp. 314-319 ; ZDANOV, *op. cit.*, pp. 262-279.

<sup>60</sup> Paula NUTTAL, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven / Londres, 2004, pp. 220-221.

SÉBASTIEN PEEL

Le cycle marial de la chapelle d'Eton : analyse des transferts artistiques  
entre les anciens Pays-Bas et l'Angleterre

SACHA ZDANOV

Le portrait d'Édouard IV d'Angleterre, reflet d'une œuvre  
perdue du Maître des Portraits Baroncelli

DIDIER MARTENS & ALEXANDRE DIMOV

Le Maître de Briviesca, une figure oubliée de l'histoire  
de la peinture brugeoise du XVI<sup>e</sup> siècle

ANNE-SOPHIE V. RADERMECKER

À propos d'une coupe all'antica de Pietro Maria Serbaldi :  
un prototype du faux archéologique à la fin du Quattrocento ?

MARIE-ANNE DRAGON

De la plume au pinceau. L'introduction du dindon  
dans l'iconographie des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle

PIERRE ANAGNOSTOPOULOS & ARNAUD SCHENKEL

Lecture d'un relief à l'aide de l'imagerie 3D. Méthode de relevé,  
analyse et présentation du décor à grotesques d'une colonne du jubé  
de la collégiale Sainte-Waudru à Mons

ANNE-SOPHIE LARUELLE

Les collections des princes-évêques de Liège (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles) :  
état de l'art et perspectives

ERIKA BASSO & PHILIPPE D'ARSHOT

Une cigogne au bébé. Une rare coupe animalière du XVII<sup>e</sup> siècle.

WENDY FRÈRE

Le captif enchaîné : héritage et circulation d'un motif iconographique  
dans la production des sculpteurs Quellinus

GEORGES RAPSAET

Le frontispice gravé par Bernard Picart pour l'édition des *Scriptores rei  
rusticae* de Johan Matthias Gesner en 1735. La première représentation de la  
moissonneuse gallo-romaine et la symbolique de l'Humanisme radical

DELPHINE STEYAERT

Retables néogothiques conçus par Bethune,  
l'exemple de l'église Saint-Jacques de Tournai

*Collaborateurs*