



La peinture à Perpignan autour de 1500

Rafael Cornudella

Dans mon article précédent, nous avons mis en évidence un courant local qui est apparu vers 1445-1450 et qui a dû s'imposer dans le foyer perpignanais pendant au moins les deux ou trois décennies suivantes¹. Celui-ci s'est cristallisé à partir d'une interprétation réductrice et conservatrice de modèles spécifiquement eyckiens, tout en restant fondamentalement étranger à la généalogie artistique initiée par Robert Campin et Rogier van der Weyden. Il trouve son origine à Valence avec des peintres tels que Lluís Dalmau – qui en 1431 s'était rendu en Flandre et avait vraisemblablement eu accès à l'atelier de Jan van Eyck –, Jacomart – que nous identifions au Maître de Bonastre –, Joan Reixach et le Maître de la Portioncule, et a eu en Catalogne son représentant le plus qualifié et le plus original avec Jaume Huguet. L'esprit conservateur de ce *mainstream* a entraîné la fossilisation rapide des composantes eyckiennes et une dynamique peu perméable à l'évolution contemporaine de la peinture des anciens Pays-Bas et d'autres foyers européens. Dans le Nord catalan, la première personnalité qui rompt résolument avec cette situation est celle du Maître de la Loge de Mer de Perpignan, actif dans le dernier quart du siècle, dont les œuvres témoignent de la réception de nouveaux modèles nordiques, non seulement flamands, mais aussi français. Ses œuvres ont d'abord été attribuées à deux peintres distincts, baptisés le Maître de Canapost et le Maître de La Seu d'Urgell. Pour résoudre définitivement cette scission et souligner que le maître a dû résider à Perpignan, il y a quelques années nous avons proposé le nouveau nom de convention qui a été progressivement accepté par d'autres historiens².

Le Maître de la Loge de Mer

Nous sommes persuadé que les œuvres conservées du Maître de la Loge de Mer nous permettent de retracer une évolution stylistique plus que plausible. Le plus primitif serait le *Retable de la Vierge allaitant* de Canapost, dans le Baix Empordà (Gérone, Museu d'Art de Girona ; fig. 147), ce qui ne situe pas nécessairement son activité à Gérone ou à Castelló d'Empúries, puisque les peintres de Perpignan recevaient aussi souvent des ordres de commanditaires de l'Empordà. Un peu plus tard, il doit avoir peint le *Calvaire* – fragment de retable – conservé à l'église paroissiale de Palau-del-Vidre (fig. 148) et l'imposant *Retable de la Trinité* de l'ancienne chapelle de la Loge de Mer à Perpignan, daté de 1489 par une inscription (fig. 149). Ce retable peint sur un seul grand panneau, commandé par le Consulat de Mer, exprime une confiance retrouvée et célèbre la puissance de Perpignan comme ville marchande. Bien que le Roussillon soit resté sous occupation française, les années se sont écoulées de-



Fig. 147. Maître de la Loge de Mer, *Retable de la Vierge* (dit *Retable de Canapost*), vers 1475-1485. Gérone, Museu d'Art de Girona (archives de l'auteur).

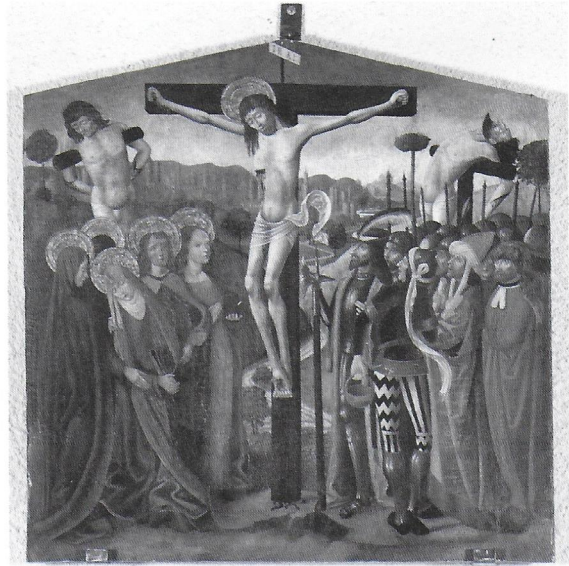
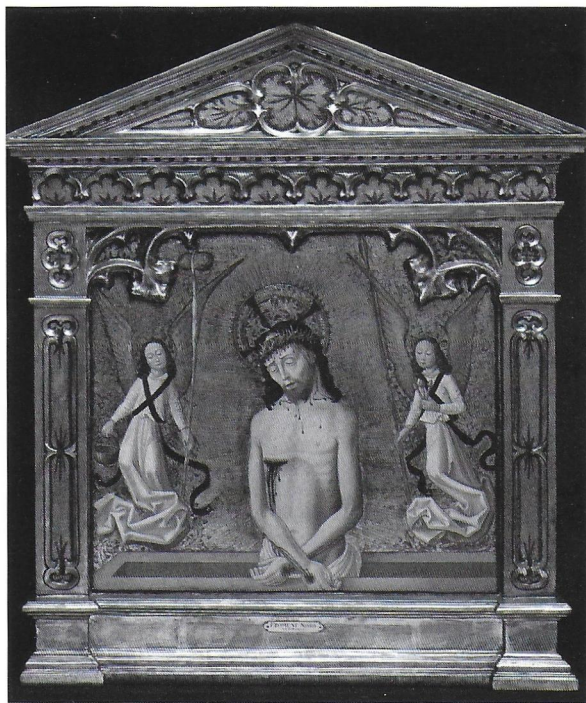
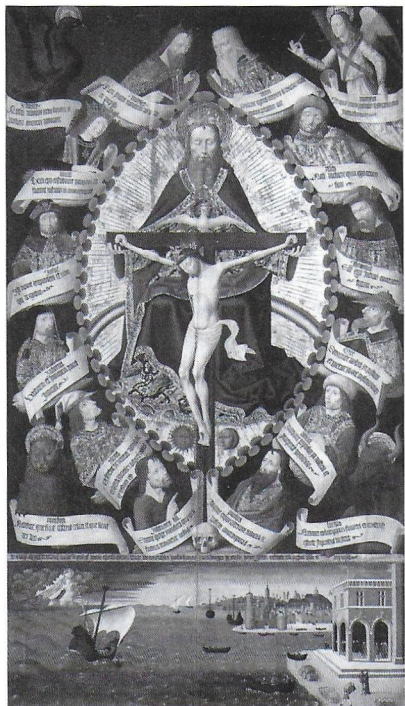


Fig. 148. Maître de la Loge de Mer, *Calvaire*, vers 1485-1495. Palau-del-Vidre, église paroissiale (archives de l'auteur).

puis le siège tragique de Perpignan en 1475, et les très dures conditions imposées par Louis XI avaient été assouplies par son successeur le roi Charles VIII qui avait même rétabli les coutumes et privilèges traditionnels des Catalans du Nord, de façon qu'ils pouvaient envisager l'avenir avec plus de confiance³. Ainsi, le *Retable de la Trinité* nous apporte un repère chronologique et nous permet également d'ancrer l'activité de son auteur dans la capitale du Roussillon. Dans la phase plus tardive du peintre il faut situer enfin l'*Annonciation* et le *Saint Jérôme pénitent* provenant de Puigcerdà (Barcelone, MNAC), qui appartenaient probablement à un même retable malgré la différence de format, ainsi que l'ensemble des peintures sur toile provenant des volets du buffet de l'orgue disparu de la cathédrale de La Seu d'Urgell (Barcelone, MNAC et collection privée). A ces œuvres, nous pouvons ajouter comme nouveauté – bien qu'avec une petite réserve puisque nous n'avons pas pu l'examiner directement – un *Christ de pitié* d'origine inconnue, sans doute l'élément central d'une prédelle, actuellement avec un faux cadre, qui est conservé au Museo Nacional de San Carlos à Mexico, où il a été attribué à un « Valencien anonyme », tandis que le cadre conserve un cartouche avec une ancienne attribution à Nicolas Froment, suggérée par une expertise de August L. Mayer (fig. 150)⁴.

Il est compréhensible que l'on ait pu spéculer sur une origine flamande, ou plus probablement française, du Maître de la Loge de Mer, compte tenu des composantes de son style qui semblent liées à la peinture de la cour de France – de Jean Fouquet à Jean Bourdichon –, et du fait que son activité coïncide dans une large mesure avec les périodes prolongées d'occupation française des comtés de la Catalogne du Nord (1463-1473 et 1475-1493), l'une des conséquences désastreuses de la guerre civile catalane. Mais il convient de citer la conclusion probablement correcte de Marcel Durliat : « Le Maître de Canapost [c'est-à-dire le Maître de la Loge de Mer] est certainement un Perpignanaïsi qui, tout en demeurant fidèle



à ses traditions catalanes, essaya de traduire dans son style provincial les exemples offerts par les artistes français »⁵. Si une expérience directe à Tours semble peu probable, il est plus vraisemblable que le Maître de la Loge de Mer ait connu ces modèles à travers quelques œuvres provinciales. Pour illustrer cette possibilité, nous avons rappelé, par exemple, le petit vitrail de la *Vierge allaitant* conservé au musée Fenaille de Rodez, « transposition, sommaire mais indubitable » d'un des volets du *Diplyque de Melun* de Jean Fouquet⁶ : un modèle similaire aurait pu inspirer la *Vierge allaitant* du compartiment central du retable de Canapost (fig. 147). De toute façon, il convient également de souligner ce que le maître perpignanais doit à la peinture des anciens Pays-Bas, ainsi que ses emprunts aux gravures allemandes et flamandes de la fin du siècle – comme on le constate par exemple dans le *Calvaire* de Palau-del-Vidre (fig. 148). Si la possible origine autochtone du Maître de la Loge de Mer continue d'être une hypothèse raisonnable, son identification hypothétique avec le religieux et peintre Rafael Tamarro reste également séduisante⁷. Prêtre bénéficiaire de l'église Sainte-Marie du Pont, puis chanoine de Saint-Jean, il est documenté à Perpignan depuis 1476 et jusqu'à sa mort en 1499. Le 10 juillet 1495, il s'engage à peindre sur toile les volets (non conservés) d'un orgue de la cathédrale de Gérone, construit par le même *mestre d'orgues*, Armenter Brocà, qui bâtit l'orgue de La Seu d'Urgell d'où proviennent les peintures conservées⁸. Grâce à plusieurs quittances, nous savons qu'en 1499, peu avant sa mort, Tamarro, associé au peintre Joan Antoni Guàrdia, était en train de peindre le retable majeur de l'église paroissiale Notre-Dame-des-Anges de Collioure (nous avons cependant déjà rappelé que la *Vierge de Miséricorde* ne peut pas provenir de cet ensemble).

Fig. 149. Maître de la Loge de Mer, *Retable de la Trinité* (provenant de l'ancienne chapelle de la Loge de Mer de Perpignan), 1489. Perpignan, musée d'art Hyacinthe-Rigaud (archives de l'auteur).

Fig. 150. Maître de la Loge de Mer, *Christ de pitié*, vers 1485-1495. Ciudad de México, Museo Nacional de San Carlos (archives de l'auteur).

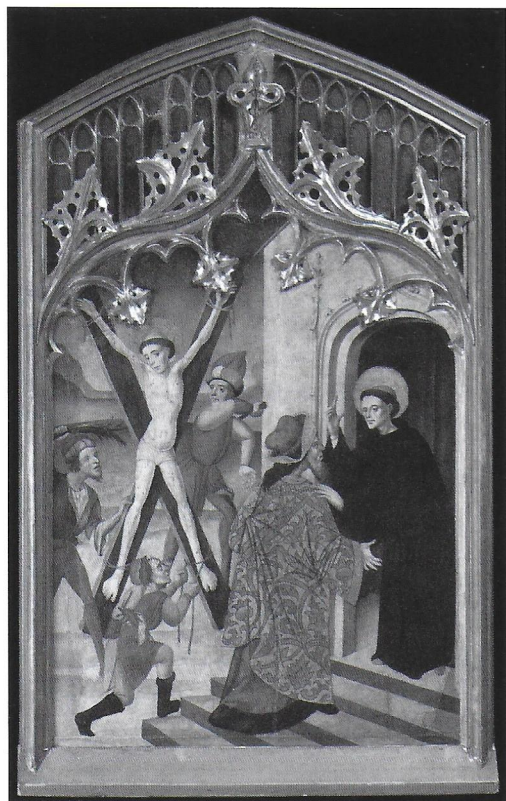


Fig. 151. Peintre actif à Perpignan ou à Puigcerdà, *Supplice de saint Romain et saint romain disputant avec le préfet Asclépiade*, vers 1500. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage (archives de l'auteur).

La migration des artistes septentrionaux vers le Sud et la crise de la peinture catalane autour de 1500

Bien sûr, l'occupation française des comtés catalans du Nord a pu stimuler et faciliter la migration des artistes français vers ces contrées, mais il faut souligner que le flux des artisans et des artistes septentrionaux – du nord de la France, des anciens Pays-Bas et de l'Allemagne – vers les pays méditerranéens fut un phénomène structurel, très large et de longue durée. Ce courant a donc touché l'ensemble de la Catalogne et pas seulement le Roussillon. Parmi les artistes septentrionaux qui ont émigré au Sud, il y avait des personnalités modestes et d'autres qui étaient notables et même de haut niveau. C'est le cas d'Antoine de Lonhy, dont nous connaissons plusieurs voyages, mais probablement pas tous⁹. La première référence documentaire de 1446 le situe en Bourgogne, où il est probablement né, travaillant pour nul autre que le chancelier Nicolas Rolin, mais il émigre ensuite vers le Midi pour travailler à Toulouse, à Barcelone et à Avigliana, dans le Piémont, au sein du duché de Savoie. De son activité catalane, documentée en 1460-1462, on a conservé

les vitraux de la grande rosace de l'église Santa Maria del Mar, ainsi que le retable destiné au couvent de la *Domus Dei* de Miralles (Barcelone, MNAC et Museu de Peralada). Souvent, les itinéraires sont donc jalonnés de plusieurs étapes que les documents et les témoignages des œuvres conservées permettent de suivre avec plus ou moins de précision. Autre exemple : le périple vers le Sud du peintre-verrier Salvaire de Massue, originaire du diocèse de Châlons, le conduit à Avignon, où il est attesté de 1485 à 1492, et ensuite à Carcassonne (Languedoc), Barcelone, Tarragone (Catalogne) et Saragosse (Aragon)¹⁰.

Comme on le sait, Nicole Reynaud et Charles Sterling, suivis plus tard par d'autres historiens, ont défendu l'origine septentrionale – probablement picarde selon Reynaud – de Nicolas Froment, dont le *Triptyque de la Résurrection de Lazare* daté de 1461 (Florence, Uffizi) montre qu'il s'est formé et a commencé sa carrière dans le Nord, et ne s'est installé que plus tard en Provence, où il fut l'un des principaux artistes de son temps et jouit de la faveur du roi René¹¹. Il y a quelques années, nous avons prouvé que cette hypothèse est confirmée par la documentation : en 1494, nous avons localisé son fils du même nom en Catalogne, également peintre et identifié comme Picard (« *Nicholaus Froment, pictor picardus, habitator Barchinone* »), dont le séjour dans la ville a duré au moins jusqu'en 1504¹². Son activité se concentre de plus en plus sur les affaires commerciales, et quand il retourne avec son épouse catalane à Avignon, où il est documenté de 1512 jusqu'à sa mort en 1522, nous le voyons exercer exclusivement comme marchand. En 1499 est attesté à Lyon un peintre nommé Pierre de Fontaines ; il est tentant de l'iden-

tifier avec le modeste peintre homonyme, originaire de Béthune, dans l'Artois, qui réapparaît en 1500 à Gérone où il travaillera jusqu'à sa mort prématurée survenue en 1518¹³. On peut par ailleurs se demander si le Joan de Fontanes documenté à Perpignan en 1509 ne lui est pas apparenté¹⁴.

D'un niveau plus élevé, Aine Bru – Hayne de Bruyn(e)? – d'origine brabançonne, est né à Louvain (*Luveny*) bien qu'il ait pu également résider à Cologne avant de descendre vers le sud. Il apparaît en 1500 à Gérone et à Barcelone de 1502 à 1507, où il peint le retable du maître-autel du monastère de Sant Cugat del Vallès, dont sont conservés les deux superbes panneaux représentant *Saint Candide* et le *Martyre de Saint Cucufa* (Barcelone, MNAC). Il y a quelques années, constatant l'affinité stylistique de ceux-ci avec l'énigmatique *Adoration de l'Enfant* aujourd'hui au musée du Petit Palais d'Avignon, nous avons suggéré qu'Aine Bru aurait pu faire étape en Provence avant de continuer son parcours vers le sud¹⁵. Sans rejeter cette hypothèse, nous avons par la suite souligné une affinité stylistique avec Michael Sittow, le peintre d'origine baltique et de formation flamande qui travailla aussi en Espagne, à la cour d'Isabelle la Catholique¹⁶. Aujourd'hui, nous ajouterions qu'il n'est pas déraisonnable de voir Aine Bru comme un disciple éminent de Sittow. D'autre part, Joan Ainaud a apporté, sans citer la source, une énigmatique donnée qui situerait la mort d'Aine Bru à Albi, dans le Languedoc, en 1510 ou peu avant.

Un autre peintre d'origine germanique, dont nous conservons de nombreuses œuvres, est Joan de Borgonya, qui dans son testament (1523) déclare être le fils de « Iohannis de dos Puncts, civis civitatis de Strag borch en Alemanyia », c'est-à-dire d'un orfèvre très probablement de Strasbourg : le nom suggère qu'il pourrait être le fils d'une famille d'origine bourguignonne établie en Alsace. Il n'est cependant pas facile de déterminer ce que son style peut devoir à une hypothétique formation en Alsace (ou dans une autre région d'Europe centrale comme cela a également été soutenu)¹⁷. Les documents prouvent que son itinéraire vers le sud l'a conduit jusqu'à Xàtiva et Valence, où il est documenté dès 1503, bien qu'il ait dû arriver un peu plus tôt. Les six panneaux d'un *Retable de saint André*, de la cathédrale de Valence, présentent des liens étroits avec la peinture valencienne de l'époque – la phase tardive et « hispanisée » de l'Italien Paolo da San Leocadio, son fils, Felipe Pablo de San Leocadio, Francí Joan (Maître de saint Narcisse), Fernando Llanos et Fernando Yáñez de la Almedina¹⁸ –, bien que le ton intensément expressif, voire expressionniste de Borgonya évoque une généalogie germanique qui s'explique aussi en grande partie



Fig. 152. Maître des volets du buffet d'orgue de Saint-Jean, *Festin d'Hérode* et *Saint Laurent* (détail). Perpignan, cathédrale Saint-Jean (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).

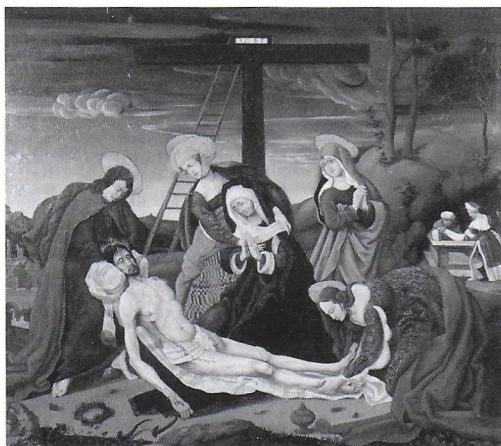


Fig. 153. Maître de Llupià, *Guérison miraculeuse de saint Roch et Portement de croix*, vers 1510. Argelès-sur-Mer, église Notre-Dame del Prat (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).

Fig. 154. Maître d'Argelès, *Descente du Christ aux Enfers et Martyre de saint Laurent*, vers 1510. Argelès-sur-Mer, église Notre-Dame del Prat (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).

par la connaissance des estampes de Dürer et de celles d'autres artistes nordiques, qui ont été largement diffusées. Avec ce bagage, Borgonya s'établit en Catalogne vers 1510, d'abord à Barcelone puis, vers 1519, à Gérone – un itinéraire à nouveau vers le nord qui le rapprochait donc de Perpignan – pour revenir à Barcelone vers 1521.

A Barcelone, depuis 1500, l'arrivée de plusieurs peintres étrangers – d'abord principalement nordiques, puis aussi italiens – a précipité la liquidation d'une tradition autochtone, essentiellement huguetienne, qui montrait déjà des symptômes d'épuisement. A Perpignan, le renouveau avait déjà eu un protagoniste tel que le Maître de la Loge de Mer, avec une longue période d'activité dans la ville, même si, à en juger par les œuvres conservées, son style ne semble pas avoir eu de vrais suiveurs. En tout cas, depuis 1500, d'autres peintres ont joué un rôle dans la rénovation qui a entraîné la disparition du courant autochtone du siècle précédent. A la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, on remarque, d'après la documentation connue, une présence importante de peintres étrangers aux comtés nord-catalans, bien que la plupart proviennent du reste de la Catalogne, d'autres territoires ibé-



riques ou du Languedoc voisin, tandis qu'un seul peintre vient des Pays-Bas méridionaux, Guillaume Pelas, originaire de Gand, qui n'est attesté qu'une seule fois en 1480¹⁹. Plus marquante aurait pu être, par exemple, la présence à Perpignan d'un Valencien comme Joan Vallespir, documenté entre 1500 et 1523²⁰. En tout cas, il semble évident que la plus grande partie de la production a été monopolisée par des artistes autochtones, dans de nombreux cas des membres de dynasties de peintres tels que les Mates, Fàbrega/Fàbregues, Guàrdia, Costa. Un autre peintre autochtone comme Joan Bertran, documenté à Perpignan entre 1495 et 1517 et mort à Barcelone en 1534²¹, semble avoir également eu un rôle très important en tant que peintre de retables, et certaines des œuvres conservées sont probablement les siennes, mais nous ne pouvons pas préciser lesquelles. En tout cas, les œuvres des premières décennies du XVI^e siècle qui nous sont parvenues montrent la réalité du renouveau à partir de modèles nordiques et italiens – bien que souvent les modèles de la Renaissance italienne arrivent par une médiation nordique, c'est-à-dire préalablement filtrés et réinterprétés dans un milieu septentrional.

Fig. 155. Maître de Llupià, *Lamentation*, vers 1510. Gérone, Museu d'Art de Girona (archives de l'auteur).

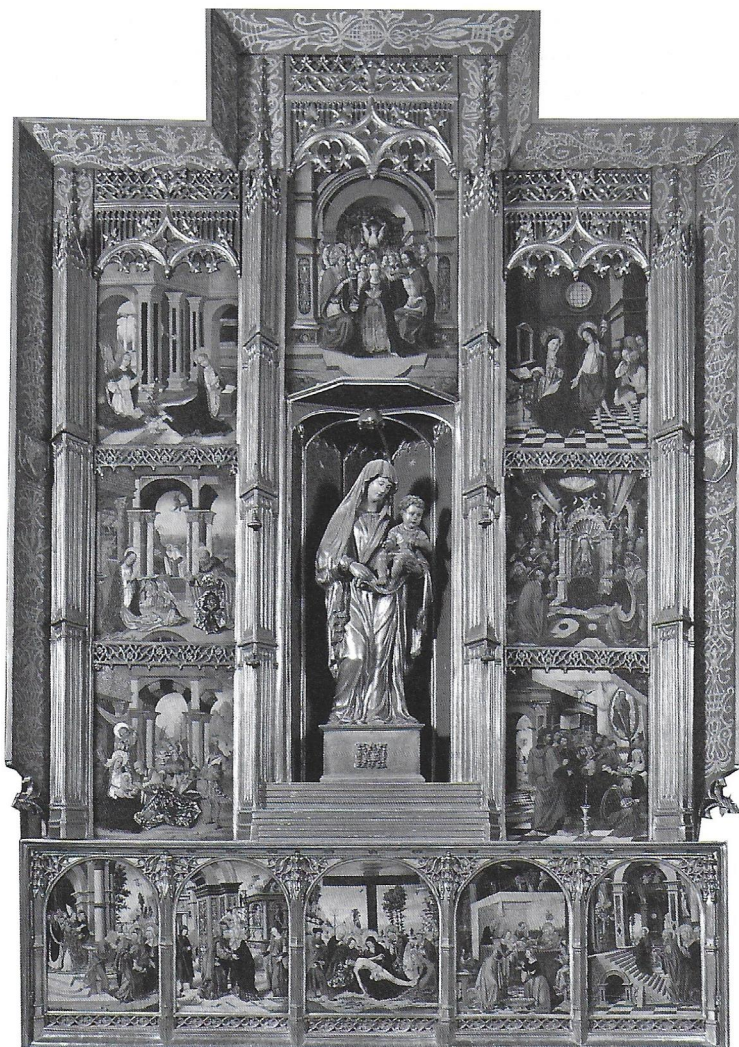
Fig. 156. Maître de Llupià, *Incrédulité de saint Thomas* (panneau de l'ancien retable du maître-autel), vers 1512-1514. Llupià, église paroissiale Saint-Thomas (archives de l'auteur).

Un nouveau cycle de la peinture perpignanaise : des volets du buffet d'orgue de Saint-Jean au retable de Llupià

En vertu du traité de Barcelone de 1493, entre le roi de France, Charles VIII, et le roi d'Aragon, Ferdinand, les comtés du nord de la Catalogne ont été réintégrés au reste de la Catalogne et par conséquent à la Couronne d'Aragon, à ce moment-là déjà unie à la Couronne de Castille à la suite du lien matrimonial des Rois Catholiques. Le 13 septembre de cette année, Ferdinand et Isabelle firent leur entrée solennelle à Perpignan. La démographie et l'économie de la ville et des comtés ont continué à se redresser, même si ce n'est que partiellement, après la période catastrophique marquée par le siège de 1475, et la reprise de la production picturale est un fait autour de 1500 comme en témoignent à la fois la documentation et les œuvres conservées.

Malheureusement, presque toutes ces œuvres restent anonymes et nous devons utiliser des noms de convention pour les personnalités définies à partir de l'analyse stylistique. Il est impossible de savoir si le petit-maître, qui a

Fig. 157. Maître du Retable de la Vierge de la Magrana et peintre associé, *Retable de la Vierge « de la Magrana »*, vers 1510-1525. Perpignan, cathédrale Saint-Jean (©Dinh Thi Tien-Image Maker/CCRP 66 pour le Département des Pyrénées-Orientales).



peint vers 1500 le *Retable de saint Romain d'Antioche* pour le maître-autel de l'église paroissiale de Caldégas, résidait en Cerdagne ou en Roussillon. L'un des panneaux a été conservé dans l'église²², tandis que deux autres appartenaient à la collection Demandolx-Dedons de Marseille quand ils ont été publiés par Chandler R. Post²³. A ces trois panneaux, il faut en ajouter encore deux autres qui, jusqu'à présent, n'ont pas été reliés au même peintre et au même retable. L'un d'eux, sur lequel sont représentées deux scènes, le *Supplice de saint Romain* et *Saint Romain disputant avec le préfet Asclépiade*, appartient au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg (fig. 151)²⁴. Sans doute doit-on attribuer au même peintre un *Calvaire* qui semble provenir du même retable, à en juger par les éléments de boisserie originaux, et qui appartenait à la collection Schnittyer de New York lorsque Post l'a publié, l'attribuant au « Maître de Sant Quirze » (aujourd'hui identifié à Pere Garcia de Benavarri)²⁵. Selon l'opinion de Durliat ce retable témoigne « de la vigueur du courant français » dans l'art du nord de la Catalogne²⁶. Pour préciser davantage, l'on pourrait peut-être y déceler un écho lointain du monde provençal.

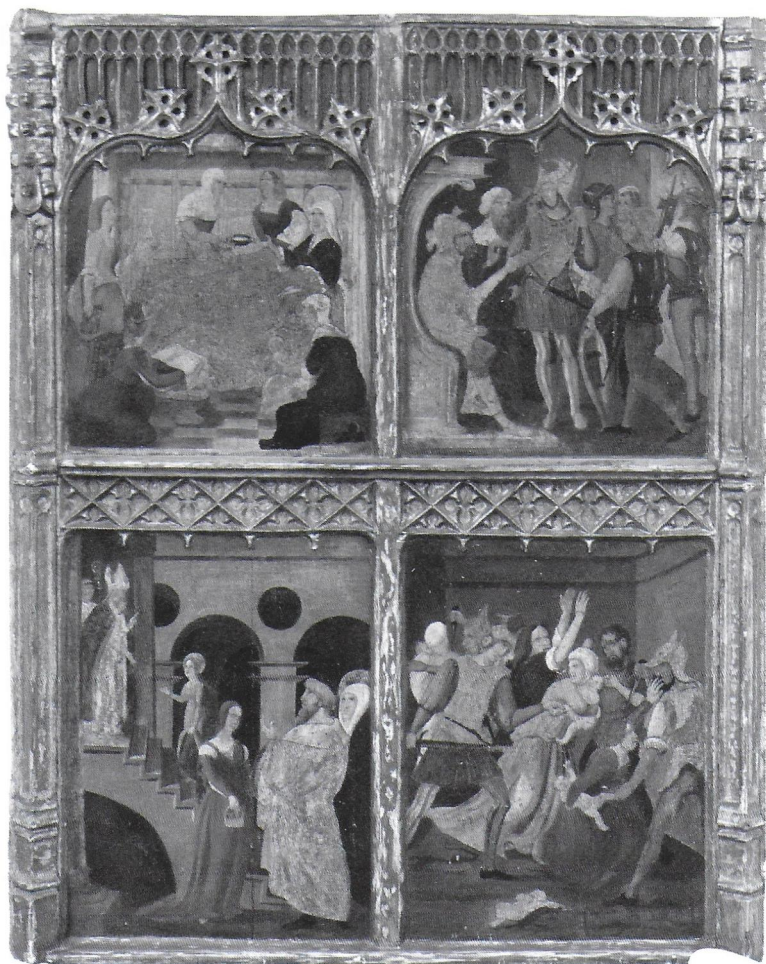


Fig. 158. Disciple du Maître de Llupià, *Apparition de l'ange à Joachim*, vers 1515-1525. Collection particulière (vente Bonhams, Londres, 2014).

Les grandes peintures sur toile des volets du buffet d'orgue de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan, datées par une inscription en 1504, sont d'un calibre bien supérieur, non seulement en raison de leur grand format mais aussi de la modernité de leurs composantes culturelles (fig. 152). Toujours à en juger par les œuvres conservées – ce qui est inévitable –, il faut à notre avis reconnaître dans le Maître des volets du buffet d'orgue le véritable initiateur d'un nouveau cycle de la peinture perpignanaise, auquel ont participé d'autres disciples ou suiveurs de ce maître, intégrant un courant qui sera hégémonique durant le premier quart de siècle environ. Il nous faudrait trop d'espace pour passer en revue les opinions, pas toujours concordantes, que Chandler R. Post, Marcel Durliat et plus récemment Joan Bosch Ballbona, ont formulées sur l'attribution des œuvres conservées aux différentes personnalités anonymes²⁷. Il est possible que, comme cela a été suggéré, le Maître des volets du buffet d'orgue ait été – à l'instar de Joan de Borgonya – un artiste d'origine germanique, bien qu'il soit toujours risqué de déduire l'origine d'un peintre dans un contexte où les artistes septentrionaux ou italiens « hispanisés » voisinent avec les artistes natifs plus ou moins francisés, germanisés, italianisés. Les décors architecturaux qui recréent les modèles de la Renaissance italienne font leur apparition majestueuse dans les volets d'orgue, même si nombre de ces éléments sont inspirés aussi bien de modèles directement italiens que de modèles allemands et néerlandais, presque toujours connus par des gravures.

Post et Durliat ont tous deux reconnu la main du Maître du buffet d'orgue dans les panneaux de la prédelle de l'ancien retable du maître-autel de l'église paroissiale d'Argelès (Roussillon), tandis que les panneaux du corps du retable auraient été exécutés par un « compagnon ». Certes, deux

Fig. 159. Disciple
du Maître de Llupià,
*Scènes de la Vie de la
Vierge et de l'Enfance du
Christ*, vers 1515-1525.
Collection particulière
(vente Sophie Himbaut,
Aix-en-Provence, 2016).



peintres ont participé à l'exécution de ce retable d'Argelès, mais, comme Bosch l'a souligné, l'un d'eux n'est intervenu que dans sa phase initiale et a peint seulement deux scènes de la prédelle, la *Guérison miraculeuse de saint Roch* et le *Portement de croix* (fig. 153), ainsi que l'*Annonciation* du haut de la travée gauche du retable, tandis que le second peintre a exécuté les deux autres scènes de la prédelle, la *Descente aux Enfers* et le *Martyre de saint Laurent* (fig. 154), ainsi que le reste des panneaux du corps supérieur dédiés à la Vie de la Vierge. Or, Bosch estime que le premier maître d'Argelès ne devrait pas s'identifier avec celui du buffet d'orgue de Saint-Jean, et l'a baptisé le « Maître de Llupià », le reconnaissant – sans doute à juste titre – comme celui qui a exécuté le retable du maître-autel de l'église Saint-Thomas de Llupià (Roussillon), dont les fragments ont été récupérés et restaurés il y a quelques années par le Centre de conservation et de restauration du patrimoine du Conseil général des Pyrénées-Orientales. Pour notre part, il semble raisonnable d'adopter provisoirement la dénomination de « Maître de Llupià », bien que nous hésitions à rejeter l'hypothèse que ses œuvres appartiennent à une phase tardive du Maître des volets du buffet d'orgue. Si cette identité doit être refusée, alors nous devons accepter que le Maître de Llupià fût un disciple du Maître des volets du buffet

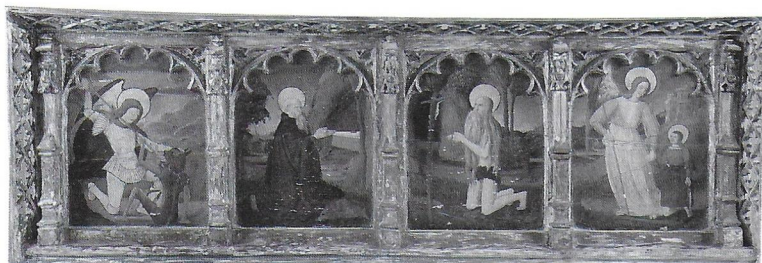


Fig. 160. Disciple du Maître de Llupià, *Saint Michel terrassant le dragon, Saint Antoine abbé, Saint Onuphre et l'Archange et Tobie* (compartiments d'une prédelle). Collection particulière (vente Leclerc, Marseille, 2011).



Fig. 161. Disciple du Maître de Llupià, *Saint François et Sainte Claire* (compartiments d'une prédelle). Toulouse, musée des Augustins (©musée des Augustins).

d'orgue. En ce qui concerne l'autre peintre du retable d'Argelès, dénommé « Maître d'Argelès » par Bosch, son style très proche de celui du Maître de Llupià le place également dans le courant initié par le Maître des volets du buffet d'orgue.

Notre collègue Joan Bosch Ballbona²⁸ nous a convaincu d'attribuer au Maître de Llupià un remarquable tableau de la *Déploration du Christ*, passé récemment en vente publique à Barcelone (La Suite, 25 juin 2020) et acquis par le gouvernement autonome (Generalitat de Catalunya) pour le Museu d'Art de Girona (fig. 155)²⁹. En effet, les affinités de cette composition avec les scènes d'Argelès dues au Maître de Llupià sont intenses, ce qui nous permet même de présumer une chronologie similaire. La disposition horizontale des planches du support en bois indique qu'il s'agit d'un compartiment de prédelle et les mesures sont similaires à celles des scènes de la prédelle d'Argelès, mais une étude technique plus approfondie serait nécessaire pour vérifier si l'œuvre vendue aux enchères peut provenir du même retable. Dans le cas du retable de Llupià (fig. 156), les documents découverts par Stéphanie Doppler nous ont fait connaître le menuisier qui a construit le retable, Joan Bleyac, et nous permettent même de déduire que le commanditaire appartenait à la famille noble des Llupià – peut-être a-t-on financé le retable grâce à un legs testamentaire d'Ypolite Curubie administré par sa veuve. Ces documents nous permettent également de situer sa réalisation picturale entre 1512 et 1514, bien que nous ignorions malheureusement le nom du peintre³⁰. Il nous semble raisonnable de dater le retable d'Argelès vers 1510, à un moment intermédiaire entre les volets du buffet d'orgue et le retable de Llupià, mais plus proche de ce dernier.

Quoi qu'il en soit, les volets du buffet d'orgue, le retable d'Argelès et le retable de Llupià suggèrent une séquence évolutive qui nous semble caractéristique : les volets montrent un nouveau langage monumental mais avec des traces du XV^e siècle et une certaine retenue dans les mouvements et les gestes, avec quelques personnages qui rappellent Aine Bru. Dans la prédelle d'Argelès, tant dans les scènes peintes par le Maître de Llupia que dans celles de son compagnon, on perçoit un dynamisme et un ton expressionniste qui constituent le parfait parallèle perpignanais de la poétique de Joan de Borgonya. Nous en déduisons logiquement que cela répond aux contacts entre Borgonya et ses collègues roussillonnais³¹. Enfin, dans le retable de Llupià, une modération des aspects expressionnistes et maniéristes commence à s'entrevoir, ainsi qu'une maîtrise croissante de la syntaxe du *contrapposto*, qui sans aucun doute répond à l'autorité progressive des modèles de la Renaissance italienne – bien que la matrice germanique ou germanisante persiste.

Quant au panneau – élément d'un retable – qui représente trois scènes de la *Vie de saint Pierre* – la plus basse étant presque entièrement mutilée –, conservé à l'église de Passa (Roussillon), que Post et Durliat attribuaient directement au Maître des volets du buffet d'orgue et Bosch au Maître de Llupià, nous sommes de l'avis qu'il a été essentiellement exécuté par un autre artiste de ce groupe, peut-être sous la supervision du Maître de Llupià et dans l'atelier de celui-ci. Un autre cas qui fait l'objet d'un débat est celui du *Retable de la Vierge « de la Magrana »* de la cathédrale Saint-Jean de Perpignan, heureusement conservé dans son intégralité (fig. 157). A nos yeux, le peintre que nous pourrions appeler (comme le fait Bosch) « Maître du Retable de la Vierge de la Magrana » a dû dessiner toutes les compositions du retable et exécuter la plus grande partie de la peinture, bien qu'il ait été sans doute aidé par un disciple ou un collaborateur. Et nous sommes également convaincu que l'un des trois panneaux d'un retable des saints Côme et Damien de l'église de Serdinya (Conflent), plus précisément celui qui représente le *Martyre des saints au bûcher*, doit être attribué au Maître du Retable de la Vierge de la Magrana. Ce panneau et les deux autres, réalisés par un peintre moins doué, doivent donc être datés du début du XVI^e siècle et non de la fin du XV^e siècle comme le prétendent Post et Durliat³². Et l'on peut en dire autant de la datation d'un panneau publié par Post (alors dans la collection Harding à Chicago) qu'il attribue à tort au Maître du Retable de Saint Jean l'Évangéliste de Palau-del-Vidre³³, tandis qu'il s'agit de l'œuvre d'un peintre modeste du début du XVI^e siècle qui connaît sans doute Aine Bru, comme en témoignent les deux personnages du côté droit de la scène, version caricaturale des deux figures analogues du *Martyre de saint Cucufa*.

C'est un plaisir de pouvoir conclure cet article en restituant un autre groupe d'œuvres à la production roussillonnaise et notamment à l'atelier ou à l'entourage du Maître de Llupià. N'ayant pas examiné ces pièces directement, nous devons être prudent, mais il semble possible qu'elles soient toutes dues à un même disciple du Maître de Llupia³⁴, qui a dû travailler dans son atelier pendant un certain temps, et qui tend à simplifier son langage sans rien y ajouter de significatif. C'est d'abord le cas

d'un panneau de retable (Londres, Bonhams, 30 avril 2014, lot 1 : bois, 53 × 56,2 cm) représentant l'*Apparition de l'ange à Saint Joachim*³⁵, très proche par la composition et par les types humains de la scène de la *Guérison miraculeuse de Saint Roch* de la prédelle d'Argelès (fig. 158). Quatre scènes de la *Vie de la Vierge et de l'Enfance du Christ* (peintes sur deux panneaux unis dans un montage moderne), qui sont passées en vente publique en 2016 à Aix-en-Provence (Sophie Himbaut, 14 octobre 2016, lot 164 : bois, 123,5 × 98 cm)³⁶, doivent certainement être classées comme un autre produit de l'atelier ou d'un strict disciple du Maître de Llupià (fig. 159). La scène du *Massacre des Innocents* est basée sur la célèbre gravure de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, datée d'environ 1511-1513, et témoigne donc de l'adoption progressive des modèles de la Haute Renaissance italienne, bien que le recours à Dürer et à d'autres graveurs du Nord reste plus fréquent. En 2011, la Maison Leclerc à Marseille a vendu aux enchères (12 mars 2011, lot 1 : bois de conifère, 50 × 144 cm) deux panneaux d'une prédelle (unis en un montage moderne où il manque l'élément central) comprenant quatre compartiments dans lesquels *Saint Michel terrassant le démon*, *Saint Antoine abbé*, *Saint Onuphre*, l'*Archange et Tobie*³⁷ sont représentés (fig. 160). Attribués par l'expert à l'« école du nord de la Catalogne » et datés « de la fin du XV^e siècle », il faut retarder la chronologie vers 1515-1525, et l'on peut proposer également une attribution plus précise à l'atelier ou à un disciple du Maître de Llupià. Enfin, il convient de rappeler que Post attribuait au Maître des volets du buffet d'orgue de Saint-Jean quatre autres compartiments d'une prédelle (deux panneaux réunis à nouveau dans un montage moderne), qui appartiennent au musée des Augustins de Toulouse (bois, 37 × 32 cm : chaque compartiment)³⁸. *Saint François* et *Sainte Claire d'Assise* sont représentés d'un côté et *Sainte Catherine de Sienne* et *Saint Jérôme* de l'autre : la prédominance des figures franciscaines et féminines suggère la provenance d'un couvent de l'ordre de sainte Claire (fig. 161). Bien qu'il ne semble pas s'agir d'une œuvre autographe du Maître des volets du buffet d'orgue comme le voulait Post, il est nécessaire de souligner l'appartenance de cette prédelle au Roussillon et de nouveau à l'entourage du Maître de Llupià.

¹ Ce second article s'est amélioré et enrichi grâce aux commentaires de Joan Bosch Ballbona et de Frédéric Elsig, que nous remercions vivement.

² R. Cornudella, « El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà (*alias* Mestre de Canapost ; *alias* Mestre de la Seu d'Urgell) », *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 137-169.

³ A. Marcet, « Le Roussillon, un enjeu entre la France et l'Espagne (1462-1715) », dans *Nouvelle histoire du Roussillon*, éd. J. Sanges, Perpignan, 1999, p. 161-190, part. p. 163-169 ; G. Larguier, « Dans l'Espagne du Siècle d'or, sur les marges (1462-1659) », *Nouvelle histoire du Roussillon...*, 1999, p. 191-218, part. p. 193-199.

⁴ F. Icaza Landeros, « Anónimo valenciano, El Cristo de la Piedad », *Museo Nacional de San Carlos. Guía*, éd. S. Benito Vélez, Mexico, 2000, p. 33.

⁵ M. Durliat, *Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan, 1954, p. 128.

⁶ F. Perrot, « A propos d'un rondel de la Vierge à l'Enfant au musée Fenaille de Rodez », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1999, p. 164-172.

⁷ Les arguments pour cette identification sont exposés pour la première fois par F. Quílez, « Atribuït al Mestre de la Seu d'Urgell. Sant Jeroni penitent », dans *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, catalogue d'exposition (Barcelone, MNAC-Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2003), Barcelone, 2003, p. 346-351, n° 45 ; et par la suite ont été élargis par R. Cornudella, « El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà... », 2004, p. 159-162, et par S. Doppler, *La peinture de la Renaissance dans les comtés nord-catalans (1480-1540)*, thèse de doctorat, dir. E. Castañer-Muñoz et J. Garriga i Riera, Université de Perpignan, 2012-2013, vol. II, p. 236-242.

⁸ Les documents connus sur Rafael Tamarro ont été publiés par S. Angenard, *La peinture des retables en Roussillon aux XV^e et XVI^e siècles : le diocèse d'Elne d'Arnau Gassies à Jaume Forner*, thèse de doctorat, Université Paul-Valéry-Montpellier-III, 1998, vol. I, p. 52 ; et S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 232-242, 544-545, 626.

⁹ Nous ne pouvons même pas citer une partie de la vaste bibliographie sur Lonhy, dans laquelle il faut souligner les contributions de Ch. Sterling, F. Avril, G. Romano et Ph. Lorentz. Toute cette bibliographie est citée dans la récente et importante monographie de F. Elsig, *Antoine de Lonhy*, Cisinello Balsamo, 2018.

¹⁰ J. Ainaud de Lasarte, « Maîtres-verriers français en Catalogne aux XIV^e et XV^e siècles », dans *Les vitraux à Narbonne*.

L'essor du vitrail gothique dans le sud de l'Europe (actes du 2^e colloque d'histoire de l'art meridional au Moyen Age, Narbonne 1990), éd. M. J. Nougaret et O. Poisson, Narbonne, 1992, p. 123-127 ; J. Guidini-Raybaud, « *Pictor et veyerius* ». *Le vitrail en Provence occidentale, XII^e-XVII^e siècles (Corpus vitrearum)*, Paris, 2003, p. 329 *passim*.

¹¹ M. Spears Grayson, « The Northern Origin of Nicholas Froment's Resurrection of Lazarus Altarpiece in the Uffizi Gallery », *The Art Bulletin*, 58-3, 1976, p. 350-357 ; N. Reynaud, « Nicolas Froment », dans *Pittura francese nelle collezioni pubbliche fiorentine*, catalogue d'exposition (Florence, Palazzo Pitti, 24 avril-30 juin 1977), éd. P. Rosenberg, Florence, 1977, p. 132-133 ; Ch. Sterling, « Nicolas Froment, peintre du nord de la France », dans *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, éd. S. McK Crosby, A. Chastel, A. Prache et A. Châtelet, Strasbourg, 1981, p. 325-333.

¹² R. Cornudella, « El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà... », 2004, p. 163.

¹³ R. Cornudella, « El Mestre de la Llotja de Mar de Perpinyà... », 2004, p. 164.

¹⁴ S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 439-440.

¹⁵ R. Cornudella, « Aine Bru. Retaule de Sant Cugat. Sant guerrier », dans *De Flandes a Itàlia. El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI : el bisbat de Girona*, catalogue d'exposition (Gérone, Museu d'Art, novembre 1998-avril 1999), éd. J. Bosch et J. Garriga, Gérone, 1998, p. 45-51.

¹⁶ J. Garriga et R. Cornudella, « Aine Bru : l'itinéraire méridional d'un peintre du Brabant », dans *Sainte-Cécile d'Albi et le décor peint à la première Renaissance (actes du colloque d'Albi, juin 2009)*, éd. J.-L. Biget, Portet-sur-Garonne, 2015, p. 68-79.

¹⁷ La bibliographie sur Joan de Borgonya est abondante ; voir par exemple J. Garriga, « Joan de Borgonya, pintor del XX^e capítol de la orden del Toisón de Oro », dans *De la unió de coronas al imperio de Carlos V (congreso internacional, Barcelona 21-25 febrero 2000)*, éd. E. Belenguer, Madrid, 2001, p. 121-180.

¹⁸ Comme l'a déjà noté D. Angulo, « El pintor gerundense Porta », *Archivo Español de Arte*, 17, 1944, p. 341-359.

¹⁹ S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 73-76 ; S. Doppler, « Peindre en Roussillon au début du XVI^e siècle », dans *Le Maître de Llupià. Un peintre en Roussillon au début du XVI^e siècle. Découverte-restauration*, catalogue d'exposition (Perpignan, Chapelle Notre-Dame-des-Anges, 15 septembre

2012-2 février 2013), éd. J.-B. Mathon, Perpignan, 2012, p. 27-33, part. p. 28.

²⁰ S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 558-559.

²¹ S. Doppler, *La peinture de la Renaissance...*, 2012-2013, p. 73-76, 417-418.

²² Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. VII. The Catalan School in the Late Middle Ages*, Cambridge, 1938, 2, p. 608-612, fig. 234.

²³ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. VIII. The Aragonese School in the Late Middle Ages*, Cambridge, 1941, 2, p. 748, fig. 358.

²⁴ Acquis en 1921, auparavant dans la collection Ratkov-Roznov. A l'Ermitage, le tableau a été attribué à Bernat Martorell et l'iconographie identifiée comme un *Martyre de saint Vincent et une scène de la vie de saint Vincent Ferrer*. Voir L. L. Kagané, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting Fifteenth to Nineteenth Centuries*, Florence, 1998, p. 114-115, n° 44.

²⁵ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. IX. The Beginning of the Renaissance in Castile and Leon*, Cambridge, 1947, 2, p. 856, fig. 363.

²⁶ M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 130.

²⁷ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. XII. The Catalan School in the early Renaissance*, Cambridge, 1958, 2, p. 395-431 ; M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 136-159 ; J. Bosch, « Le Maître de Llupià : la mystérieuse identité d'un peintre centre-européen en Roussillon », dans *Le Maître de Llupià...*, 2012, p. 34-42.

²⁸ Communication verbale.

²⁹ Attribué lors de la vente à l'« Ecole aragonaise du début du XVI^e siècle ». Voir site de « suitesubastas.com ».

³⁰ S. Doppler, « Peindre en Roussillon... », 2012, p. 30-31.

³¹ De manière révélatrice, Post a attribué à son « Master of the Perpignan Organ-shutters » trois éléments d'un retable conservé à Arenys de Lledó (province de Teruel), qui sont en fait l'œuvre de Joan de Borgonya. Voir Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. XIII. The Schools of Aragon and Navarre in the early Renaissance*, Cambridge, 1966, p. 430-431, fig. 186.

³² Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. VII...*, 1938, p. 568, 570, fig. 211 ; M. Durliat, *Arts anciens...*, 1954, p. 112-113.

³³ Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. VII...*, 1938, p. 568-569, fig. 210.

³⁴ Une remarque en ce sens de Frédéric Elsig nous a convaincu de la possibilité que toutes ces œuvres soient effectivement dues à un même peintre, « une sorte de frère jumeau du Maître de Llupià, plus mélancolique » pour citer notre collègue.

³⁵ Antoni Ribas, journaliste de l'*Ara*, nous a informé sur la vente imminente de ce panneau et nous avons fait des démarches pour qu'on l'acquière pour le musée Hyacinthe-Rigaud, sans succès. Dans le catalogue, le panneau fut identifié comme « Catalan School, 16th Century ». Voir le site de « bonhams.com ».

³⁶ Ils ont alors été attribués à l'« école piémontaise ou provençale ». Voir le site « sophiehimbaut.auction.fr ».

³⁷ Voir le site « leclere-mdv.com ».

³⁸ Voir Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. XIII...*, 1966, p. 434-435, fig. 188. La prédelle a été acquise en 1838 de la collection d'Alexandre Du Mège. Voir R. Mesuret, « Les primitifs du Languedoc... », 1965, p. 19, n° 57.