

LE MAÎTRE DE LLUPIA

Un peintre en Roussillon au début du XVI^e siècle

Découverte - restauration

sous la direction de Jean-Bernard Mathon



Le Maître de Llupia : la mystérieuse identité d'un peintre centro-européen en Roussillon

Joan Bosch i Ballbona

UNIVERSITAT DE GIRONA

L'anonymat d'une œuvre et l'absence de support documentaire pour l'analyser sont des conditions défavorables pour l'historien de l'art et le public cultivé curieux. Encore plus si, comme dans le cas qui nous concerne, les œuvres de l'auteur à caractériser, que nous proposerons plus avant de nommer le « Maître de Llupia », sont contextualisées dans une période des arts de l'évêché d'Elne-Perpignan, de 1500 à 1525 approximativement, très riche d'anonymes forts intéressants : le « Maître de la Loge de Mer de Perpignan », le « Maître des volets du buffet d'orgue de Saint-Jean », le « Maître d'Argelès », ou le « Maître du retable de la Vierge de la Magrana ». Ces dénominations cachent trois ou quatre peintres très évocateurs et de bonne qualité et, pour cela, très énigmatiques, dont la majorité provient sans doute du nord de la France, des Pays-Bas ou du sud et de l'ouest de l'Allemagne.

Pour autant, l'incertitude liée à l'anonymat et au manque de documentation n'amoindrit pas l'intérêt d'une œuvre – elle ne la rend ni meilleure ni pire, évidemment –, mais elle occulte beaucoup d'informations importantes qui pourraient alimenter nos connaissances et rendraient plus intense le dialogue avec la pièce. L'identification du nom d'un artiste ouvre la porte à d'intéressantes notices biographiques parmi lesquelles peuvent figurer d'excellentes sources sur son origine et son périple formatif et, dans le cas d'un auteur étranger, sa provenance et l'itinéraire parcouru avant son arrivée dans les territoires des évêchés catalans, au nord ou au sud des Pyrénées.

D'autre part, et par chance, il est presque impossible de taire les liens qu'une œuvre révèle. Bien que découverts dans un piteux état, intégrés comme matériaux d'assemblage dans l'armature de bois du retable du XVIII^e siècle, la majeure partie de ces fragments de peintures du XVI^e siècle provenant de l'ancien retable majeur de l'église Saint-Thomas de Llupia est assez expressif encore, notamment après la restauration attentive réalisée par le Centre de conservation et de restauration du Patrimoine du Conseil

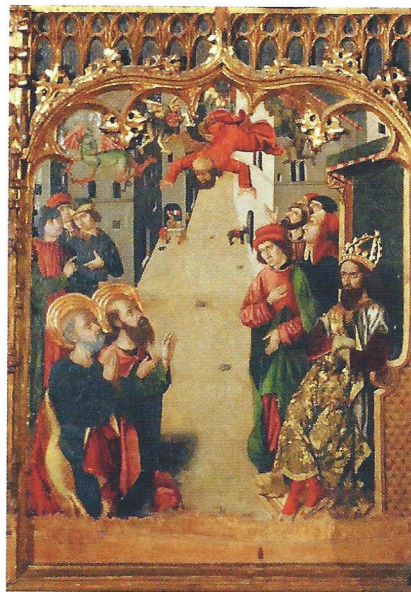
général des Pyrénées-Orientales¹. Il est maintenant possible d'identifier au moins trois des histoires de saint Thomas qui garnissaient l'ensemble : *Le Martyre de saint Thomas* (cat. 4, p. 80-81), *Saint-Thomas recevant la mission de concevoir un palais pour Gondophorus, roi des Indes* (cat. 2, p. 76-77) et *Saint-Thomas en prison* (cat. 3, p. 78-79), à côté du *Saint Paul* du panneau de la porte de l'ancien retable (cat. 5, p. 82-83). Entre le début du XVI^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle, ces scènes accompagnaient *L'Incrédulité de saint Thomas* (cat. 1, p. 74-75) qui ne cessa jamais d'être vue des paroissiens, même si elle était présentée comme un tableau indépendant. Alors qu'elle sacrifiait le reste du retable, *L'Incrédulité* fut la seule pièce que la paroisse décida de maintenir à la vue et au culte, peut-être à cause du caractère emblématique de l'histoire, la plus populaire de la vie de l'apôtre de l'Inde, ou parce que la figure du donateur du retable, agenouillé et priant, apparaissait au pied de la scène².

Nous nous trouvons devant les reliques d'un cycle iconographique dont la portée est maintenant impossible à recréer, entendu que les fragments préservés ne permettent d'imaginer ni l'aspect, ni les dimensions (probablement considérables en référence à celles des panneaux), ni le programme et l'organisation générale de ce retable élaboré au début du XVI^e siècle en accord avec un langage architectonique et décoratif « à la flamande », habituel à cette période où les retables « à la romaine » étaient rares. En témoigne le petit fragment de panneau décoré d'un tracé doré d'arcs gothiques stylisés qui provient soit du cadre d'un grand panneau, soit de l'extrados d'un arc, soit de l'une des deux portes du retable. Il fut découpé et retaillé pour être réutilisé comme renfort des gradins de l'autel majeur du XVIII^e siècle. Il est significatif que le motif apparaisse, quasiment à l'identique, sur une œuvre de chronologie semblable, les encadrements de l'*Annonciation* (fig. 1) et de *Saint Jérôme pénitent* du « Maître de la Loge de Mer de Perpignan » conservés au MNAC, mais probablement issus



1.

1. *Annonciation*, panneau provenant d'un retable d'une église de Puigcerda, conservé au MNAC, Maître de la Loge de Mer de Perpignan, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelone).
Photo : © MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelone ; photographes : Calveras, Mérida, Sagristà



2.

2. *Chute et mort de Simon le magicien*, Maître de Castelsardo, 1500, Tuili (Sardaigne), église Saint-Pierre. Cliché : Mauro Salis, Cagliari

d'une église de la ville de Puigcerdà, en Cerdagne. Malheureusement, à moins qu'un document relatif à la commande ne nous éclaire un jour, nous n'avons aucun moyen de connaître le nombre de scènes remplissant les registres du retable. Ces scènes étaient sans doute disposées autour d'une grande niche centrale présidée par une statue en trois dimensions du saint, mise en valeur, nous pouvons l'imaginer, par un petit pinacle élané. Il est impossible de savoir, par exemple, s'il y avait, comme c'est probable, d'autres histoires de l'apôtre, ou si la prédelle du retable montrait, comme l'impose habituellement la proximité de l'autel et du tabernacle eucharistique, des épisodes de la Passion du Christ que nous devons maintenant nous résigner à porter disparus. Au cœur d'une telle incertitude, consolons-nous en pensant qu'il est presque sûr qu'une représentation de « saint Pierre » faisant ostentation de ses énormes clés ornait la porte manquante du piédestal (porte de gauche du retable), ainsi que l'exigeait la tradition.

Si nous voulons sortir de cette spirale d'inconnues, nous devons nous plonger dans l'observation des peintures qui ont survécu, en faisant de nécessité vertu. L'absence d'indices documentaires sur l'auteur des panneaux nous oblige à les regarder avec beaucoup plus d'attention, à rendre aigüe notre observation, et à rentrer dans une série d'hypothèses attributives, en acceptant le risque que cela comporte. Il nous faut commencer par établir un fait déterminant pour l'analyse des peintures et la caractérisation du langage pictural de l'anonyme : celui-ci avait réalisé d'autres œuvres en Roussillon. A minima, il contracta aussi des travaux avec les églises paroissiales de Saint-Pierre de Passa et de Notre-Dame-del-Prat d'Argelès-sur-Mer. Fatalement, ce sont à nouveau des travaux non documentés que nous devons lui concéder par attribution, grâce au croisement de

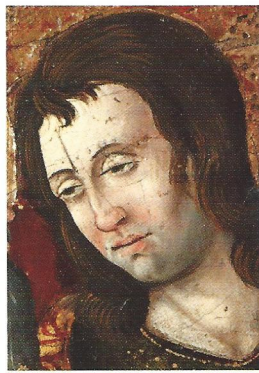
leurs affinités avec les panneaux de Saint-Thomas de Llupia.

À Passa, le panneau peint représentant trois scènes de la vie de saint Pierre (cat. 8, p. 88-89) serait son œuvre. Il provient de l'ancien retable majeur d'époque de la Renaissance, l'un des trésors de l'église avec le panneau orné de scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste, issu d'un autre retable probablement contemporain, mais beaucoup plus italianisé, élaboré par un autre anonyme. Des trois histoires du premier apôtre, deux sont parfaitement préservées. Ce sont La Vocation de saint Pierre et La Remise des clefs à saint Pierre, deux moments de l'Évangile où Jésus évoque et certifie la primauté du saint parmi les apôtres. De la troisième, occupant le tiers inférieur, ne nous reste qu'un maigre vestige, néanmoins suffisant pour témoigner qu'il illustrait l'histoire de la « Chute et mort de Simon le Magicien », narrée dans la *Légende dorée*. Il n'en reste qu'un ciel incendié peuplé de diabolins aux ailes de chauve-souris. Si nous avons des doutes sur l'identification de cette scène, il nous suffirait de jeter un œil au retable de l'église paroissiale Saint-Pierre de Tuili (Sardaigne) réalisé par le « Maître de Castelsardo », un peintre actif en Catalogne et en Sardaigne vers 1500, pour les dissiper (fig. 2). Nous y trouverons des interprétations contemporaines des histoires emblématiques de la Vocation et de la Remise des clés, et de la plus fantaisiste rencontre avec le Magicien à Rome, représentée à Tuili suivant une formule instructive pour nous, celle des diabolins qui, sur l'ordre de l'apôtre, provoquent la chute du sorcier idolâtre.

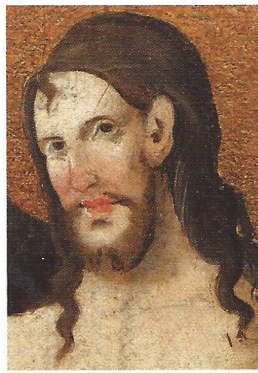
Il est vrai que les ressemblances entre les scènes de Passa et de Llupia n'apparaissent pas évidentes au premier regard, ce qui est lié à la différence d'ambition et de coût des retables (un facteur déterminant pour l'œuvre finie, dans un marché de l'art pictural si artisanal et tant habitué à gérer des budgets limités) et, en particulier, à la plus grande modestie de celui de Passa. Ce dernier était non seulement découpé en registres d'un format plus petit qui contraignit le peintre à un effort de laconisme et de synthèse narrative dans les scènes, mais semble aussi moins coûteux quant à la matière picturale, élaborée avec des ressources plus limitées qui obligèrent à une application moins généreuse du pigment et des couches de couleur. Le langage du maître devint ainsi plus graphique, sommaire, et presque dépouillé de toutes nuances ou subtilités dans la définition des physionomies, par exemple. Cependant, il existe suffisamment de convergences, tant dans la composition que dans la figuration, pour soutenir l'hypothèse que les scènes de Llupia et de Passa sont l'œuvre du même atelier. En ce qui concerne la composition, si l'on confronte l'*Incrédulité* et la *Remise des clefs*, on trouvera des parallèles évidents dans les deux dialogues entre les apôtres des extrémités, ou les frises de personnages



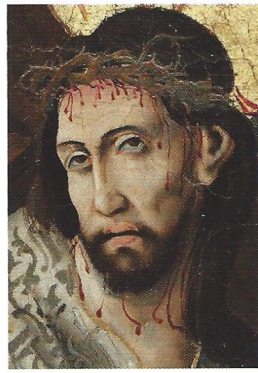
3.



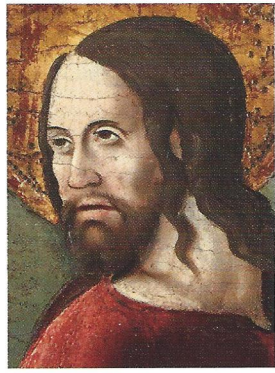
4.



5.



6.



7.

soulignées par le sommet ondulant des auréoles dorées – toutes présentées de front – et ponctuées par la gesticulation des mains. Mais les concordances figuratives sont plus concluantes encore, que ce soit pour les positions et le vêtement de saint Pierre et de saint Thomas, dans la « Remise » et « l'Incrédulité » respectivement, ou pour les physionomies et la définition des chevelures des protagonistes. La suggestion de parenté et l'évidence du niveau différent d'élaboration et de finition des deux retables apparaissent, de mon point de vue, entre le « saint Jean » (fig. 3) aux joues hâlées de Llupia, souriant derrière l'épaule gauche du Christ, et l'apôtre imberbe du dialogue situé à l'extrême gauche du panneau de la « Remise » de Passa (fig. 4). Dans les deux cas, le même modèle a été utilisé pour le visage et les cheveux. La bouche, le nez, le profil de la chevelure et la singulière mèche effilochée pendant au milieu du front sont dessinés avec des traits identiques, bien que l'auteur ait appliqué des teintes différentes pour la coloration des cheveux, roux à Llupia, pour le profil du nez ou la texture de la peau, marquée par une barbe naissante à Passa. En dernier lieu, je trouve également très éloquente la proximité entre le visage du « Christ » de « l'Incrédulité » et sa version plus schématique de la « Vocation », en ce qui concerne la définition volumétrique des cheveux autour de la tête, le contact entre la chevelure et la face, la chute des mèches hélicoïdales et pointues, et surtout la forme caractéristique de la moustache s'épaississant depuis la bordure des lèvres et la touche rouge significative au point lacrymal des yeux. D'autre part, le dessin sous-jacent qui devait guider la définition du clair-obscur modulant le visage du « Ressuscité » du retable de Saint-Thomas se concentre autour des mêmes zones que les parties ombrées de la physionomie du « Jésus » de Passa.

En suivant ce type d'indices (qui sont ceux que la tradition historico-artistique considère comme les plus déterminants pour attribuer une œuvre), nous noterons également que l'anonyme de Llupia a laissé au moins une autre œuvre en Roussillon, dans deux secteurs de l'ancien retable majeur de l'église paroissiale Notre-Dame-del-Prat d'Argelès-sur-Mer – nous

ne saurons jamais s'il en a réalisé d'autres, aujourd'hui disparues, tant que son nom ne sera pas identifié grâce à quelque document. De l'ensemble d'Argelès, seule la partie picturale a survécu. Il devait être spectaculaire si nous nous fions au nombre de scènes qui le composaient, et à leur format. Il réunissait, sur le corps du retable, un important cycle d'histoires de la vie de la Vierge et, sur sa prédelle, des allusions à la Passion et à la Résurrection du Christ et aux vies de saint Roch et saint Laurent. Toutes ces peintures sont traitées actuellement par le CCRP et, à mesure qu'elles retrouvent leur plus bel aspect, nous essayons de comprendre leur parcours. Bien que les conclusions définitives devront attendre le nettoyage complet de l'ensemble, je crois que notre anonyme, que je suis partisan de baptiser « Maître de Llupia », comme je l'ai avancé – puisque l'autre nom de convenance approprié, « Maître d'Argelès », devrait être réservé, en attendant la découverte d'un document d'identification, pour l'auteur de la majeure partie des panneaux de l'ancien autel majeur du XVI^e siècle de l'église Notre-Dame-del-Prat –, participa seulement à sa phase initiale. Il abandonna le travail, volontairement ou par la force des choses, après avoir réalisé l'Annonciation (cat. 9, p. 90-91) et le panneau de la prédelle avec les scènes *Le Portement de Croix* et *Guérison miraculeuse de saint Roch* (Cf. fig. 5, p. 29), laissant le reste à un collaborateur, à un associé de l'atelier, ou à un collègue arrivé après qu'il ait laissé la tâche inachevée – curieusement, encore un anonyme aux façons centro-européennes, maniant des types humains, des formules chromatiques et un rythme narratif complètement différents, plus animés, bouffons et descriptifs³.

Une preuve nous invite à considérer que ces trois représentations d'Argelès appartiennent à l'atelier du « Maître de Llupia ». Elle se trouve à nouveau dans la physionomie du « Ressuscité » de « l'Incrédulité » (fig. 5), l'un des visages les plus élaborés et expressifs du corpus de l'anonyme. Celle-ci présente des analogies significatives avec la physionomie du « Christ » qui monte au Calvaire d'Argelès (fig. 6), courbé sous le poids de la croix et offensé par les railleries de la soldatesque. Ce visage endolori, présenté de trois

3. Saint Jean, détail de la scène de l'Incrédulité de saint Thomas, Maître de Llupia, vers 1510, panneau de l'ancien retable du maître-autel, Llupia, église paroissiale Saint-Thomas.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker

4. Apôtre, détail de la scène de la Remise des clefs à saint Pierre, Maître de Llupia, vers 1510, partie inférieure d'un panneau conservé de l'ancien retable du maître-autel, Passa, église paroissiale Saint-Pierre.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker

5. Le Christ, détail de la scène de l'Incrédulité de saint Thomas, Maître de Llupia, vers 1510, panneau de l'ancien retable du maître-autel, Llupia, église paroissiale Saint-Thomas.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker

6. Le Christ, détail de la scène du Portement de Croix, Maître de Llupia, vers 1500, prédelle B de l'ancien retable du maître-autel, Argelès-sur-Mer, église paroissiale Notre-Dame-del-Prat.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker

7. Le Christ, détail de la scène de la *Vocation de saint Pierre*, Maître de Llupia, vers 1510, partie supérieure d'un panneau conservé de l'ancien retable du maître-autel, Passa, église paroissiale Saint-Pierre.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker

8. *Pentecôte*, détail, scène inférieure de la travée droite du retable de la Vierge de la Magrana, vers 1500, Perpignan, cathédrale Saint-Jean-Baptiste.
© CG 66 / CCRP / Dinh Thi Tien – Image Maker



8.

quart, est identique, malgré le changement logique d'expression, à celui du « Jésus » de Llupia : les lèvres, la barbe caractéristique qui ne les encercle pas complètement mais naît de leurs commissures, la forme du nez et des yeux, marqués aussi par la significative touche rouge du point lacrymal, et, pour finir, la distribution du clair-obscur modérateur présent dans les mêmes aires observées sur le dessin sous-jacent à la face de Llupia – et déjà notées sur le chef du « Jésus » de la scène de la « Vocation de saint Pierre » de Passa (fig. 7) que nous devons considérer comme une version schématique, synthétique et plus graphique.

Je ne crois pas qu'il soit nécessaire de signaler plus de correspondances au sein de cet ensemble de panneaux pour en accréditer, malgré l'ambition différente de chaque commande, la facture homogène. Une mention de la parenté entre les donateurs de Llupia et de « l'Annonciation » d'Argelès ne sera pourtant pas de trop, ni un rappel de l'analogie entre les motifs de l'orle dorée du suaire de Gad, dans l'histoire de l'emprisonnement de saint Thomas, et ceux du baldaquin de « l'Annonciation ». Mais je ne peux m'empêcher d'exprimer mon regret que ma proposition diffère de celles des vénérables Chandler R. Post et Marcel Durliat. Ils ne purent jamais observer et étudier ces œuvres avec les moyens et les conditions d'aujourd'hui, et, pour eux, l'ensemble, qui me paraît homogène et attribuable à l'œuvre du « Maître de Llupia », des peintures de Llupia, Passa et Argelès, dans lequel ni l'un ni l'autre n'inclurent la peinture de « l'Incrédulité » de Llupia, était le résultat du travail de deux anonymes. Le premier, qu'ils décrivent comme l'un des proches de

l'auteur des retables de saint Nicolas à Saint-Martin d'Hix (Bourg-Madame) et à Saint-Jacques de Nahuja, aurait réalisé les panneaux de Saint-Pierre de Passa ; et le second aurait peint trois épisodes de la prédelle du retable d'Argelès (excepté celui de la « Descente aux Enfers »). Pour eux, cette même seconde main aurait créé les volets du buffet d'orgue (1504) et les peintures de l'aile droite (selon le point de vue du spectateur) du magnifique retable de la Vierge de la Magrana, tous deux à Saint-Jean de Perpignan : « The head of Christ in the Baptism of the shutters is absolutely reiterated in the Apostle at the right who looks away from the Virgin in the Pentecost [du retable de la Vierge de la Magrana] (fig 8), and the strange youthful spectator at the right in the Banquet of Herod is no more than a morbid version of the Apostle just above the bending St. John in the background of the Dormition ». En particulier, Chandler R. Post se montrait très sûr de l'identification croisée qui permettait d'insérer dans ce groupe attributif presque toute la prédelle d'Argelès : « The clinching proof is the identity of the head of the second man from the left in the Via Dolorosa with the barbarically queer courtier at the right in the Banquet of Herod, and there is a rather similar type in the soldier turning his head beside Christ ». Marcel Durliat accueillait en ces termes ces positions : « L'identification de cet artiste [« l'auteur d'une très intéressante prédelle de l'église d'Argelès »] et du Maître des panneaux du buffet d'orgue est aisée : il suffira de rapprocher le Christ du Portement de Croix et celui du baptême ; le personnage à cheval dans le Portement de Croix et celui qui est coiffé d'un turban au festin d'Hérode : les deux personnages portant un large chapeaux dans ces deux scènes »⁴.

Je ne peux m'empêcher de penser différemment et je crois que l'œuvre du Maître de Llupia ne doit pas être étendue plus loin que les trois ensembles comparés ici de Passa, Llupia et Argelès, mais je suis d'accord avec la conclusion de Post de ne pas attribuer les panneaux de Saint-Pierre de Passa au maître des volets du buffet d'orgue : « On the other hand, I am loath to see the hand of the Argelès collaborator of the Master of the Perpignan Organ-shutters in a fragment of the retable of St. Peter in the church at Passa »⁵. Ainsi, je suis partisan de reconnaître que les œuvres conservées à Saint-Jean de Perpignan, Argelès et Hix parlent un langage pictural que, pour le moment, je qualifierai de « germanique » - et non celles de Nahuja, sûrement postérieures et influencées par la diffusion de l'art pictural à la Romaine, des idées de composition nées dans la Rome de la Haute Renaissance.

Dans tous les cas, en regroupant les trois retables que je propose de lui attribuer, la perception du langage du « Maître de Llupia » s'enrichit et se densifie substantiellement. Nous en avons une première et magnifique preuve dans le fait que les peintures de Passa trahissent très bien sa culture graphique, et notamment son



9.



10.

9. *Le Christ prenant congé de sa mère*, gravure, Albrecht Dürer, 1503-1505. © Trustees of the British Museum

10. *L'incrédulité de saint Thomas*, gravure, Hans Schäufelein, vers 1517. © Trustees of the British Museum

lien avec la gravure d'Albrecht Dürer, *Le Christ prenant congé de sa mère* (fig. 9). De cette xylographie, intégrée à la série de la *Vie de la Vierge*, notre peintre reproduisit le « Jésus » pour la scène de la *Vocation de saint Pierre*. La réplique du « Christ » fut minutieuse. Une fois la figure détachée de la scène originale, l'anonyme considéra qu'il pouvait la transposer à un nouveau registre thématique sans n'en rien changer. Il reproduisit littéralement la position, le geste, les robes et chacun des plis du drapé, en adoptant complètement le tracé du créateur, excepté pour le visage qui, inévitablement, trahit son propre tracé et s'adapte à l'éventail de types humains maniés par l'anonyme. Qui sait si le groupe des trois femmes ou la fabuleuse cité comprimée dans sa puissante muraille cylindrique ne finirent pas par échouer quelque fois dans une autre de ses compositions. Le contrôle de cette référence graphique a un autre effet bénéfique, relatif à la situation chronologique du panneau de Passa et, ainsi, de l'un des moments clé de la trajectoire du maître. Compte-tenu que l'estampe de Dürer fait partie d'une série de dix-sept xylographies de la « Vie de la Vierge » éditée entre 1503 et 1505 – à laquelle s'ajoutent en 1510 deux nouvelles planches avec la *Mort de la Vierge* et le *Couronnement de la Vierge* –, cette datation signale un *terminus post quem* inamovible pour ancrer ce panneau dans le temps.

Nous sommes confrontés à un comportement graphique, l'usage de l'estampe comme matériel de

« fabrication » de la représentation d'un maître à la mentalité artisanale. Il est attesté dès le dernier quart du XV^e siècle, quand les planches xylographiques des monogrammistes allemands ou d'Israël van Meckenem et Wenzel von Olmütz commencèrent à être divulguées, mais il s'ancre et se généralise dans les usages des ateliers de peinture et de sculpture de l'ensemble de l'Europe dans les premières années du XVI^e siècle, au moment où circulent des images créées par les grands peintres-graveurs allemands Martin Schongauer et Albrecht Dürer, riches de qualité technique, d'inventivité et d'ambition narrative. Sans oublier l'apport significatif des maîtres italiens de l'estampe, de Cristoforo Robetta, de Nicoletto da Modena, d'Andrea Mantegna, etc.⁶

À proximité de l'aire des ateliers picturaux perpignais, dans la peinture catalane « méridionale » du premier quart du XVI^e siècle, sont également bien présents le lien avec les estampes germaniques et le recours à l'emprunt soit d'une composition complète, soit d'une ou de plusieurs figures (ou d'une scène, ou d'un détail ornemental) que le maître extrait de la gravure pour les adapter à la représentation d'une thématique identique ou différente. Nous les retrouvons, par exemple, dans des ateliers aussi détachés du Sud des Pyrénées que celui de l'anonyme appelé « Maître de Castelsardo », actif à Barcelone et en Sardaigne au début de ce siècle, l'un des pionniers dans l'usage des estampes de Martin Schongauer,

Albrecht Dürer, Israël van Meckenem ou le « Maître I.A.M. de Zwolle », entre autres ; comme Pierre (Perris) de Fontaines, peintre de Béthune, dans le diocèse d'Arras, actif en Catalogne entre 1500 et sa mort en 1518, qui se servait de planches de Schongauer, van Meckenem ou Nicoletto da Modena ; comme Joan Gascó, actif entre 1503 et sa mort en 1529, bien habitué à manipuler les estampes de Schongauer et Dürer ; ou comme Joan de Borgonya (documenté entre 1503 et sa mort en 1525) qui, tout en gardant une relation plus libre et créative avec les gravures, était un bon connaisseur de l'univers graphique d'Albrecht Dürer et aussi de Marcantonio Raimondi, ce qui atteste de sa culture bien actualisée⁷. Il est possible qu'à Llupia le maître ait utilisé d'autres estampes que je ne sais pas identifier et qui le placèrent dans les registres thématiques qu'il devait servir. En commençant par le « Doute » ou « l'Incrédulité de saint Thomas », l'histoire la plus emblématique de l'apôtre. Elle possède la plus grande force catéchistique, c'est la plus représentée et qui sait si, tout compte fait, ce n'est pas pour cette raison que c'est l'unique scène qui nous soit parvenue quasiment intégralement. La forme de sa présentation aux dévots maintint pendant des siècles une version assez standardisée dans tout le monde catholique. Au milieu d'une pièce, le Christ ressuscité occupe habituellement le centre du groupe apostolique et invite Thomas à vérifier sa divinité en le touchant, en mettant ses doigts dans les plaies laissées par la Crucifixion. Sur ce modèle, l'imagination des peintres propose quelques variantes dans l'aspect du Ressuscité, vêtu ou emmailloté dans le suaire blanc et portant ou non l'étendard de sa victoire sur la mort, dans la posture de Thomas, debout ou agenouillé, dans la représentation du geste emblématique avec plus ou moins d'audace, selon qu'il touche ou non le Christ, qu'il pénètre ou non les blessures, etc.

Ce genre d'observations m'intéresse puisque notre auteur aborde le thème en accord avec une interprétation proche de celle proposée par la peinture hollandaise et allemande vers 1500. Elle apparaît dans le fameux « Triptyque de saint Thomas » (1501), réalisé par celui que l'on nomme le « Maître de l'autel de saint Barthélémy », un anonyme hollandais de culture tardo-flamande actif dans la région de Cologne. Le « Maître de Llupia » partage avec lui de manière générique la solution de l'apôtre agenouillé introduisant les doigts dans la blessure du flanc du Christ, et la caractérisation du Ressuscité vêtu du manteau blanc et brandissant l'étendard⁸. Mais il est également proche de la miniature gravée de la « Petite Passion » de Jacob Cornelisz van Oostanen (1523), et de la xylographie allemande de Hans Schäufelein (vers 1517) (**fig. 10**) qui montre un traitement presque identique du Ressuscité et de sa relation avec

nant révérencieusement. C'est aussi une formule – Thomas agenouillé devant le Ressuscité brandissant l'étendard – courante dans la xylographie allemande anonyme du dernier quart du XV^e siècle, d'usage plus populaire. Par contre, dans « l'Incrédulité » de la Petite Passion d'Albrecht Dürer, certainement la composition la plus répandue de cet épisode évangélique, le Sauveur ne porte pas la banderole et l'apôtre dubitatif s'en approche debout en lui regardant le visage.

D'un autre côté, si nous élargissons le champ d'analyse des représentations du cycle de Saint-Thomas de Llupia au moyen d'indications extraites des autres créations de l'anonyme, nous pourrions établir une conclusion plus décisive, et ce même si, paradoxalement, il faut par prudence intellectuelle la présenter encore comme une hypothèse que seule quelque trouvaille documentaire confirmera ou dissipera. Je me réfère à la proposition de caractériser son langage pictural comme « germanique » ou « nordique ». En réalité, plus que la citation dürérienne, très ponctuelle, ou le fait que les panneaux du groupe aient été réalisés avec une technique de peinture à l'huile pure, chose encore remarquable d'innovation dans les évêchés catalans au début du XVI^e siècle, il est plus décisif pour cette caractérisation « nordique » que son aspect soit, en effet, très « nordique ». Un terme que, pour le moment et faute de mieux, il est bon d'utiliser, puisque son ambiguïté permet d'éviter l'erreur de définir le style de l'anonyme en terme d'écoles nationales (allemande, hollandaise, bourguignonne, flamande, française par exemple). Il semble en effet très clair que le « Maître de Llupia » maîtrise un style « supranational » (comme l'étaient alors les vallées du Rhin ou du Danube), créé en itinérance grâce à l'accumulation de stimuli hétérogènes recueillis probablement dans des centres très divers – même si aucun d'eux n'est italien ou « italianisé ».

J'observe sur le *Portement de Croix* d'Argelès, par exemple, cette Jérusalem si peu méditerranéenne, ponctuée de toitures d'ardoise et de hourds, ces soldats et sbires que Durliat décrivait vêtus tels des lansquenets avec « des culottes parfois rayées et toujours si étroites qu'elles imposent l'usage de la braguette, sur la chemise ils portent le pourpoint à manches bouffantes et une sorte de vêtement de dessus sans manches qui ne dépasse pas les genoux et termine parfois en lanières »⁹. Cette impression se maintient sur les panneaux de Llupia, que ce soit par l'aspect des manteaux épais à longues manches et revers de peaux ou bords d'hermine, des turbans colorés, des casquettes (bérêts) à bords retournés – les typiques « barett » allemands – ou du manteau jaune que porte le personnage qui accompagne le ressuscité Gad – peut-être le roi Gondoporus – dans la scène de l'emprisonnement de l'apôtre et du conseiller Abanès. C'est un vêtement luxueux, adapté à la dignité royale, fourré d'hermine, avec des



11.

gaufrages de damas aux motifs floraux stylisés. Inévitablement, ces motifs et ces costumes, comme les fausses inscriptions en graphie pseudo-hébraïque de l'*Annonciation* d'Argelès, font penser à un peintre allemand très connu actif à Oriola, Valence, Barcelone et Gérone, Joan de Borgonya († 1525), et en particulier aux habits qu'il inventa pour vêtir le méchant Rufin sur l'ancien retable majeur de la collégiale Sant-Feliu de Gérone (1519-1520) (**fig. 11**). Cette référence à Joan de Borgonya fait partie de la dernière des stratégies que j'utiliserai pour caractériser l'anonyme de Llupia. Elle m'aide à le situer dans la cartographie qu'occupèrent aussi le « Maître des volets du buffet d'orgue de Saint-Jean de Perpignan », Perris de Fontaines et le « Maître d'Argelès ». Ces auteurs partagent, il me semble, une origine « nordique » ou allemande, comme l'on nommait génériquement en Catalogne les étrangers venant des Pays-Bas ou des principautés allemandes. Certainement, tous s'expriment dans des langages picturaux différents et riches de personnalité, mais tous ont aussi en commun leur peu de relation avec la culture et les habitudes picturales autochtones de la fin du XV^e siècle, post-huguetiennes, visibles dans les travaux de l'atelier des Vergós ou de Joan Gascó au début du XVI^e siècle. De ce point de vue, il est évident que les fonds dorés, gaufrés et poinçonnés propres à la peinture locale liée à cette tradition influente ont disparu ou se sont trouvés réduits aux auréoles et aux orles, cédant la place aux paysages, aux ciels bleus et aux architectures. Le panneau de la

porte avec « Saint Paul » placé sur un fond d'or gaufré et martelé resplendissant, contrastant avec la carnation douce du visage, constitue la seule exception, c'est aussi l'un des moments les plus délicats du « Maître de Llupia ». Bien au contraire, tous maîtrisent des dialectes essentiellement « nordiques », « germaniques », répandus souvent, comme nous venons de le vérifier avec un exemple aussi ponctuel qu'indicatif, depuis les centres artistiques des Pays-Bas et de l'ouest et du sud de l'Allemagne (les zones du bas Rhin et du haut Danube) grâce à l'alliance formidable avec le marché éditorial de l'estampe surgie des presses de Martin Schongauer à Colmar ou de maisons d'édition aussi puissantes que celle d'Anton Koberger à Nuremberg.

Dans le langage plus « germanique » que « flamand » du « Maître de Llupia », les motifs et les modèles de la peinture flamande du XV^e siècle, si puissants pour les maîtres de la génération antérieure, perdent leur rôle. Il est vrai qu'ils sont visibles, par exemple, dans le lourd et luisant suaire blanc à l'orle doré de la scène de l'apparition de Gad ressuscité, mais, en général, les vêtements caractéristiques de l'univers pictural flamand de la fin du XV^e siècle, si épais, anguleux et généreux en plis et froissés, n'ont ici qu'une présence anecdotique. Ils ont été substitués, spécialement dans le cas du Christ et de ses apôtres, par des tuniques et des manteaux plus courts et à l'aspect plus doux, avec un tombé plus vraisemblable, bien que le « Maître » ne se refuse pas toujours aux replis, aux arêtes ou à une longueur plus généreuse, comme nous le découvrons dans l'épisode de la commande du palais par Gondophorus.

Une évolution semblable apparaît dans les anatomies, toujours plus flexibles et articulées. Je ne le dis pas uniquement pour la *ponderatio* du « Christ » de « l'Incrédulité » de Llupia, pourvu du léger italianisme de certains nus d'Albrecht Dürer, mais aussi pour le dynamisme assez convaincant du panneau « Le portement de croix ». Basé sur un groupe de sbires coloré et varié poussant le « Christ », et la composition satisfaisante de quelques mouvements assez hardis, comme celui des soldats stylisés tendant une corde de part et d'autre de « Jésus », il rappelle la scène plus sophistiquée de Michel Sittow (1518-1525), aujourd'hui au Pushkin Museum.

Il est vrai, cependant, que notre anonyme se révèle être un auteur tout juste discret et correct, à l'habileté et aux moyens bien inférieurs aux maîtres allemands de référence. Il se présente comme un artisan compétent mais limité, spécialement en ce qui concerne la suggestion des espaces et des volumes. Sans chercher plus loin, dans l'*Incrédulité*, il situe les faits dans une pièce d'aspect austère et solennel, au pavage de carreaux colorés, couronnée d'une coquille dorée probablement identique à celle visible sur le fragment de l'épisode du *Martyre de saint Thomas*. Cette

11. *Saint Félix devant Rufin*, Joan de Borgonya, 1519-1520, panneau de l'ancien retable du maître-autel de la collégiale Sant-Feliu de Gérone, musée diocésain de Gérone. Cliché : Rafel Bosch, évêché de Gérone – tout droits réservés

12. *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant*, Hans Springinklee, vers 1518.

© Trustees of the British Museum

dernière entretient toutefois une intégration plus cohérente avec l'espace de la salle, dorénavant semi-circulaire et absidé. Malgré tout, nous ne pouvons considérer l'espace de « l'Incrédulité » comme une scène large et commode pour les personnages (la tridimensionnalité grossière apparaît grâce à l'application d'une méthode artisanale, pas du tout influencée par la perspective artificielle italienne). Pour y contenir, les protagonistes paient le tribut de se voir transformés en une planche compacte de corps, de têtes et de nimbes, implantée au milieu d'une salle trop petite pour les recevoir si jamais ces anatomies possédaient une volumétrie naturelle et se déployaient dans les cinq ou six plans de profondeur que suggère la disposition de leurs pieds sur le pavement. Celui qui marque la position avancée du donateur, celui de saint Thomas, celui du Christ et de saint Pierre qui marqueraient un troisième niveau, celui de saint Jean qui apparaît clairement derrière l'épaule de Jésus, et, enfin, celui du dernier visage du groupe, à moitié occulté par le nimbe de saint Jean. L'effet paradoxal de ces anatomies d'aspect monumental, mais manquant de corpulence, comme si elles émergeaient en relief d'un fond plat, est révélé par les auréoles dorées distribuées telle une frise continue soulignant la réunion du collège apostolique et du Christ, un effet démenti par l'emplacement de chaque corps dans une strate de profondeur différente.

Une sensation identique nous assaille en regardant « l'Annonciation » d'Argelès. Il est vrai que l'on doit reconnaître le mérite de cette composition qui introduit la scène grâce au trompe-l'œil du portail aux colonnes de faux-marbre surmontées de chapiteaux colorés. Une solution, y compris les chapiteaux « pseudo-classiques », imitée ensuite par son successeur en responsabilité de l'achèvement des peintures du retable et qui provient peut-être du contact avec une culture graphique allemande semblable à celle transmise par des gravures comme celles de Hans Springinklee (fig. 12). Mais l'effet général produit par la scène est déséquilibré et peu convaincant. Moins par la présence du minuscule portrait du donateur-orant inconnu, bien qu'il s'agisse d'un atavisme assez rare dans la peinture de l'époque, qu'en raison du manque de précision de la perspective, élaborée à l'œil et intuitivement, que ce soit pour le pavement, simplement imaginé pour remplir les interstices du panneau laissés vides par les personnages, d'une pièce trop petite pour les volumes de l'archange et de Marie, ou pour le peu d'attention dédié à la description précise et géométrique des lignes de fuite de l'architecture.

Spéculer à propos de l'identité de ce très intéressant « Maître de Llupia » est pour le moment une occupation stérile. Sans aucune source documentaire, nous n'avons aucun moyen de savoir si l'auteur correspond à l'un des nombreux peintres « sans œuvre » actifs à Perpignan ou en Catalogne Nord que Marcel Durliat,



12.

surtout, mentionne dans sa monumentale étude : Joan Costa, documenté entre 1479 et sa mort en 1513, auteur d'un retable à Baixas (1498) ; Joan Fabrègues, qui peint des retables à Sigean (1484), Perpignan (1490) et Torrelles (1500) ; son frère Simó qui fit la Vierge de Corneilla-de-la-Rivière (1523) ; Pere Delmas, maître du retable de saint Michel et saint Galdric de Clairà (1490) ; Benet Garau, habitant à Perpignan entre 1505 et 1506 ; les peintres de Puigcerdà Francesc Despi et Pere Terri II, auteurs, respectivement du retable majeur de Codalet (1506) et d'un autre pour l'église de Sainte-Marie de Coustouges (1508) ; le peintre Joan Bertran, mort en 1536 qui élaborait le retable du Corpus et de saint Blaise de Prades (1526) et celui de la chapelle de la Passion du couvent Saint-François de Perpignan (1515) ; Pere et Joan Rimbau, peintres d'un retable dédié à sainte Grimaude à Saint-François de Perpignan (1519) ; Roderic de Borges cité dans un acte notarial de 1506 ; Benet Clauses, peintre d'Elne, documenté en 1500, etc.¹⁰

La liste est incomplète et il est clair que nous ignorons si elle inclut notre candidat, mais elle donne du crédit, si ce n'est plus, à l'indiscutable dynamisme du marché pictural perpignanais durant le premier quart du siècle, de même que le retable de la Vierge de la Magrana ou les volets du buffet d'orgue de Saint-Jean de Perpignan rappellent la qualité de la peinture produite dans la ville. De même que ces deux beaux

cycles picturaux, ou que la présence du second maître du retable d'Argelès, mais aussi que l'activité en Catalogne méridionale de peintres comme Aine Bru, Joan de Borgonya, Perris de Fontaines, et de sculpteurs comme Michael Lochner, Johann Friedrich de Kassel, Joan Venetria, Gilart Spirinch, l'activité roussillonnaise du « Maître de Llupia » évoque le phénomène éminemment intéressant de

l'itinérance d'artistes et d'artisans centro-européens vers les territoires hispaniques et de l'importance de leur contribution hétérogène, dès la fin du XV^e siècle, à l'enrichissement des usages, des façons et des répertoires des ouvriers autochtones, entre autres aspects, avec l'introduction des premières nouveautés de style de la Renaissance, diluées dans une expressivité essentiellement germanique.

¹ Désigné ensuite CCRP.

² Une problématique identique - la récupération et la restauration de panneaux datés du début du XVI^e siècle réutilisés dans des retables postérieurs et attribués à la main du Maître de Castelsardo - est apparue il y a peu en Sardaigne (Cf. Siddis 2011).

³ Garriga i Riera 1986, p. 60, se rendait déjà compte que le second maître pouvait être germanique comme tant d'autres à la même époque relevés à Perpignan par Durliat.

⁴ Rafteron Post 1958, p. 395-417 ; Durliat 1954 a, p. 137-144 et 154. Il faut préciser que Cornudella i Carré 2004, p. 164, l'admet dans sa magnifique étude sur le « Maître de la Loge de Mer de Perpignan » (« Perquè, com va suggerir Post i va ratificar Durliat, al mestre de les sarges perpinyaneses cal atribuir-li també les pintures d'una predella de l'església d'Argelers que mostren un vocabulari cinc-centista més evolucionat »), mais seulement en partie, puisqu'il prend ses distances avec l'assimilation du maître des volets du buffet d'orgue et des peintres du retable de la Vierge de la Magrana que proposait Post. On

éprouve une certaine perplexité intellectuelle, si ce n'est plus, devant le fait que ni ce magnifique groupe de peintures, ni la peinture contemporaine de la Catalogne du Nord n'aient mérité aucune espèce d'attention (équivalente, au moins, à celle portée à la peinture de Sicile, de Sardaigne ou de Naples) dans la publication *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres Manifestacions*, Barcelona, 2006.

⁵ Rafteron Post 1958, p. 412

⁶ La bibliographie est si abondante qu'il n'est pas possible de la citer ici, mais je me permets de faire une petite référence, je l'espère exemplaire, relative justement à la popularité du grand auteur du moment, Albrecht Dürer : Bartrum 2002. Une autre voie passe par la lecture du texte mythique de *Le Vite* de Giorgio Vasari avec de nombreuses références au prestige des gravures allemandes au sein des ateliers des grands avant-gardistes italiens de la Renaissance (de Pontormo à Beccafumi ou à un Michel-Ange, fasciné par l'estampe des *Tentations de saint Antoine* de Schongauer).

⁷ Sur ce thème qui m'a occupé et m'oc-

cupe encore depuis quelques années, voyez maintenant une analyse d'ensemble dans Bosch i Ballbona 2009, p. 167-189. Sur les relations des artistes cités, voyez pour le « Maître de Castelsardo », Bosch i Ballbona 1992, p. 328-333 ; Mereu 2000, p. 367-384, qui de façon incompréhensible ne cite ni ne tire profit des apports « diïreniens » mis en évidence par mon étude. Sur les sources du peintre de Béthune : Angulo 1944, p. 341-359 ; Garriga i Riera 1998, p. 189-190 ; Molina 1998, p. 52-54 ; et Cornudella i Carré 2002-2003, p. 145-185. Ce dernier et précieux article est également la référence clé sur la culture graphique de Joan Gascó, spécialement aux p. 168-173. En dernier lieu, le cas de Joan de Borgonya : Garriga i Riera 1998, p. 175-177.

⁸ MacGregor 1994.

⁹ Durliat 1954 a, p. 144.

¹⁰ Durliat 1954 a, p. 116-119, 154-156. Pour les retables de la Passion et de sainte Grimaude du couvent Saint-François, voyez ADPO. Série H, 307-357. Pour celui de Sainte-Marie de Coustouges : Sala i Giralt 1987, p. 24-25.