

BIBLIOTHÈQUE D'
HUMANISME
ET
RENAISSANCE

TRAVAUX ET DOCUMENTS

TOME LXXIX



LIBRAIRIE DROZ S.A.

GENÈVE

2017

© Copyright 2017 by Librairie Droz S.A., 11, rue Massot, Genève.

Ce fichier électronique est un tiré à part. Il ne peut en aucun cas être modifié.

L'(Les) auteur(s) de ce document a/ont l'autorisation d'en diffuser vingt-cinq exemplaires dans le cadre d'une utilisation personnelle ou à destination exclusive des membres (étudiants et chercheurs) de leur institution.

Il n'est pas permis de mettre ce PDF à disposition sur Internet, de le vendre ou de le diffuser sans autorisation écrite de l'éditeur.

Merci de contacter droz@droz.org <http://www.droz.org>

BIBLIOTHÈQUE D'
HUMANISME
ET
RENAISSANCE

TRAVAUX ET DOCUMENTS

TOME LXXIX



LIBRAIRIE DROZ S.A.

GENÈVE

2017

LE PORTRAIT DE JEAN DE LANGEAC, ÉVÊQUE DE LIMOGES : UNE ŒUVRE DU MAÎTRE DE DINTEVILLE ?¹

Offert en 1890 par Henry G. Marquand au Metropolitan Museum of Art de New York et actuellement attribué à un peintre néerlandais, un tableau presque inédit (fig. 1), qui porte la date de 1539, mérite une attention particulière, dans la mesure où il représente Jean de Langeac². Ce dernier est évêque de Limoges de 1533 à sa mort, survenue en 1541. Présenté de face et à mi-corps devant un rideau, le prélat, qui nous regarde fixement, pose sa main gauche sur une table recouverte d'une nappe de velours à franges et sur laquelle sont disposés différents objets : un sablier, une lettre comportant un extrait de la seconde Épître aux Corinthiens (II, 5, 1-3)³, une plume et un encrier, un livre et un sceau révélant les armoiries de la famille de Langeac (*d'or à trois pals de vair*), complétées par la crosse épiscopale⁴.

Jean de Langeac est surtout connu pour son activité de diplomate au service de François I^{er} et comme protecteur de l'imprimeur Etienne Dolet⁵. Mis à part son portrait, il a passé plusieurs commandes aux artistes, notamment les six

¹ Inscrit dans le cadre du programme *Peindre en France à la Renaissance*, cet article est issu d'un séminaire de l'Université de Genève, consacré au *connoisseurship* et dirigé par Frédéric Elsig et Carmen Decu Teodorescu.

² Inv. 91.26.3 : bois, 120 x 87,6 cm ; acquis par Marquand à la vente Foster, Londres, 15 mai 1889. Voir *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, éd. M. W. Ainsworth et K. Christiansen, New York, 1998, p. 411.

³ «SCIAMVS ENIM QVONIA[M] / TERRESTRIS DOMVS N[OST]RA / HVIVS HABITATIO[N]IS DIS SOVLET[VR] ET Q[VOD] [A]JEDIFICATIO[N]E[M] / EX DEO HABEM[VS] DOMV[M] NO[N] / MANVFACTA[M] [A]JETERNA[M] IN / C[O]JELIS NA[M] ET IN HOC I[N]GEMISCIM[VS] / HABITATIO[N]E[M] N[OST]RA[M] Q[VAE] DE / C[O]JELO E[ST] SVP[ER]I[N]DVI CVPIE[N]TES / SI T[AME]N VESTITI ET NO[N] / [N]VDI INVENIAMVR / AD. COR.2 / CAP.5.» (« Nous savons, en effet, que, si cette tente où nous habitons sur la terre est détruite, nous avons dans le ciel un édifice qui est l'ouvrage de Dieu, une demeure éternelle qui n'a pas été faite de main d'homme. Aussi nous gémissons dans cette tente, désirant revêtir notre domicile céleste, si du moins nous sommes trouvés vêtus et non pas nus ; 2 Corinthiens, chap. 5, versets 1-3 »). La proximité de cette lettre et d'un sablier renvoie à l'idée d'un *memento mori*.

⁴ F. Bodin, « Jean de Langeac, mécène et humaniste », *Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin*, 86, 1955-1957, p. 88.

⁵ Bodin, 1955-1957, p. 84, 87.

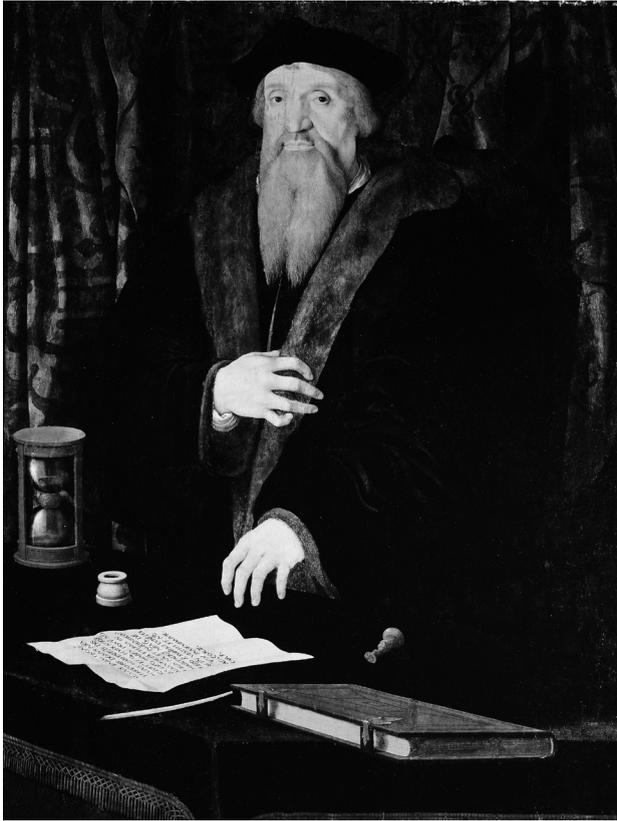


Fig. 1. Maître de Dinteville et collaborateur ?, *Portrait de Jean de Langeac*, 1539. Bois, 120 x 87,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 91.26.3.

statues confiées en 1536 au sculpteur Jean Arnaud et destinées à la cathédrale de Limoges⁶. Dans son testament (1541), un certain « Vincent, peintre à Pébrat » est mentionné à son service⁷. Il a sans doute travaillé au cloître et aux chapelles que l'évêque de Limoges a fait bâtir à Notre-Dame de Pébrac.

Sur le plan de l'invention, le portrait de Jean de Langeac s'inscrit parfaitement dans la mode des années 1530. Par ses effets lumineux et sa mise en page (qui met en évidence des objets significatifs), il évoque des œuvres de Hans Holbein le Jeune, comme le *Portrait de Charles de Solier, Sieur de Morette*, réalisé vers 1534-1535 (Dresde, Gemäldegalerie). Il rappelle aussi les œuvres de peintres italiens, comme le *Portrait de Bindo Altoviti* attribué

⁶ J. N. Pendergrass, *Letters and Papers. Jean de Langeac*, Genève, 2016, p. 481-82.

⁷ A. Lascombe, *Testament de Jean de Langeac, évêque de Limoges (1533-1541) et statuts de la confrérie de N.-D. du Puy à Limoges en 1425*, Le Puy, 1867, p. 13.



Fig. 2. Maître de Dinteville, *Allégorie Dinteville* (détails), 1537. Bois, 176,5 x 192,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 50.70.



Fig. 3. Maître de Dinteville et collaborateur?, *Portrait de Jean de Langeac* (détail), 1539. Bois, 120 x 87,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 91.26.3.

à Girolamo da Carpi et daté vers 1549-1550 (collection particulière). Dans une lettre adressée le 14 septembre 1939 par William George Constable (alors professeur à l'Université de Cambridge) à Margaretta Salinger (conservatrice au Metropolitan Museum of Art), il a été mis en relation de manière peu convaincante avec la production de Gerlach Flicke, peintre germanique actif à Londres de 1545 à 1558. Par son exécution, il trahit plutôt une culture hollandaise, proche de celle de Marten van Heemskerck, comme l'a bien noté Maryan W. Ainsworth⁸. Nous proposons de le rapprocher plus particulièrement de l'art du Maître de Dinteville.

La personnalité du Maître de Dinteville est reconstituée dès 1911 par Mary Hervey et Robert Martin-Holland⁹, qui regroupent plusieurs œuvres (notamment le triptyque de Varzy, daté de 1535, et l'*Allégorie Dinteville* du Metropolitan Museum of Art de New York, datée de 1537) et proposent d'identifier le peintre à un certain Félix Chrestien, chanoine de la cathédrale

⁸ *From Van Eyck to Bruegel...*, 1998a, p. 411.

⁹ M. Hervey et R. Martin-Holland, «A Forgotten French Painter: Félix Chrétien», *Burlington Magazine*, 19, 1911, p. 48-55.

d'Auxerre, sur la base d'une tradition relayée par l'abbé Lebeuf au XVIII^e siècle¹⁰. En 1961, Jacques Thuillier reconnaît la culture hollandaise du peintre, appelé provisoirement le Pseudo-Félix Chrestien avant d'être baptisé de manière plus neutre le Maître de Dinteville¹¹. En 1984, Josua Bruyn suggère, de manière hypothétique, de reconnaître en cette personnalité le peintre haarlémois Bartholomeus Pons, documenté en 1518 à Rome et à Tournus dans la maison de son compatriote le peintre Grégoire Guérard, puis en 1523-1524 à l'abbaye d'Égmond près d'Alkmaar¹².

Le peintre est nommé d'après ses protecteurs, l'évêque d'Auxerre François II de Dinteville et son frère cadet, Jean de Dinteville, seigneur de Polisy et bailli de Troyes. Sa production, qui s'échelonne de 1535 à 1541, se rattache à l'italianisme néerlandais. Par son invention, le peintre démontre une connaissance directe des modèles italiens, notamment des fresques de Michel-Ange sur la voûte de la chapelle Sixtine¹³. Par son exécution (l'usage de couleurs rompues et l'onctuosité de la matière picturale), il s'inscrit dans une culture haarlémoise, en évoquant l'art d'un Jan van Scorel ou d'un Marten van Heemskerck. Il manifeste par ailleurs un talent particulier pour le genre du portrait. Notons que l'*Allégorie Dinteville*, commandée par Jean de Dinteville, a été conçue comme un pendant des *Ambassadeurs* (Londres, National Gallery) peints par Hans Holbein le Jeune quatre ans plus tôt pour le château de Polisy.

En dépit de son mauvais état de conservation, le *Portrait de Jean de Langeac* présente de troublantes affinités avec les œuvres du Maître de Dinteville, notamment avec l'*Allégorie Dinteville* : la posture imposante et la puissante volumétrie de la figure (occupant la plus grande partie de la surface) ainsi que le traitement de certains détails morphologiques, comme les épaisses mains aux doigts courts et un peu potelés (fig. 2-3), de même que la caractérisation lisse et sans aspérité du visage, posé sur un cou large et défini par des yeux placides et éloignés de l'arête nasale, par des sourcils estompés, par un nez épais et par une bouche aux lèvres charnues (fig. 4-5). D'autres analogies peuvent être relevées, notamment dans les drapés, caractérisés par des plis tantôt tuyautés tantôt plus serpentins, ainsi que dans les jeux de perspective, sensibles dans la représentation de la table et du livre. Remarquons aussi que la graphie employée pour la date du portrait new-yorkais est voisine de celle utilisée dans les œuvres du Maître de Dinteville. Il convient toutefois de

¹⁰ Abbé Lebeuf, *Mémoires concernant l'histoire ecclésiastique et civile d'Auxerre*, Paris, 1743, p. 598.

¹¹ J. Thuillier, «Etudes sur le cercle des Dinteville: l'énigme de Félix Chrestien», *Art de France*, I, 1961, p. 57-75.

¹² J. Bruyn, «Over de betekenis van het werk van Jan van Scorel omstreeks 1530 voor oudere en jongere tijdgenoten. IV. De Pseudo-Félix Chrétien: een Haarlemse schilder (Bartholomeus Pons?) bij de bishop van Auxerre», *Oud Holland*, 98, 1984, p. 98-109.

¹³ C. Scaillièrez, «Un peintre haarlémois à Troyes: Bartholomeus Pons», dans *Peindre à Troyes au XVI^e siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 131-143; F. Elsig, «Le Maître de Dinteville et le vitrail», dans *Peindre à Dijon au XVI^e siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2016, p. 204-213.



Fig. 4. Maître de Dinteville, *Allégorie Dinteville* (détail), 1537. Bois, 176,5 x 192,7 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 50.70.



Fig. 5. Maître de Dinteville et collaborateur?, *Portrait de Jean de Langeac* (détail), 1539. Bois, 120 x 87,6 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 91.26.3.

noter une plus grande sécheresse dans l'écriture, en particulier dans les objets disposés sur la table et dans les franges répétitives de la nappe, qui paraissent moins aboutis.

Le 8 juin 1532, Jean de Langeac, alors évêque d'Avranches, écrit à son homologue François II de Dinteville afin de bénéficier de son aide pour échanger son évêché avec celui de Limoges¹⁴. Il lui demande également d'intervenir en sa faveur auprès du cardinal Trivulzio pour obtenir une exemption financière. La lettre prouve que les deux hommes étaient familiers, dans la mesure où Jean de Langeac signe «Vostre frere et amy». Nous pouvons supposer que cette demande a abouti, puisque Jean de Langeac obtient l'évêché de Limoges l'année suivante. Le roi François I^{er} écrit au même cardinal Trivulzio en 1540, le priant de recommander Pierre de Mareuil pour le siège épiscopal d'Auxerre, François II de Dinteville étant incapable d'assumer ses fonctions (il est à ce moment-là en exil en Italie)¹⁵. Une copie de cette lettre est envoyée à Jean de Langeac, probablement pour le solliciter de soutenir la nomination de Pierre de Mareuil. D'autres liens peuvent être tissés entre l'évêque de Limoges et les frères Dinteville : Jean de Langeac et François II de Dinteville font partie

¹⁴ J. N. Pendergrass, *Letters and Papers...*, 2016, p. 432-33.

¹⁵ J. N. Pendergrass, *Letters and Papers...*, 2016, p. 561-62.

d'un groupe de prélats issus d'une noblesse locale au service de la cour et qui agissent en tant qu'ambassadeurs au sein d'un réseau diplomatique européen.

Il nous paraît capital de noter que Jean de Langeac, documenté à Limoges de février à août 1538, se trouve à Paris au début de l'année 1539 avant de passer par Auxerre et l'Yonne entre avril et mai de la même année¹⁶. C'est à ce moment-là qu'il a pu entrer en contact avec le Maître de Dinteville, alors au service de Jean de Dinteville (dont les trois frères sont exilés en Italie) au château de Polisy près d'Auxerre, et commander son portrait qui porte précisément la date de 1539. Nous pouvons faire l'hypothèse que le portrait de l'évêque de Limoges a été commencé par le Maître de Dinteville et terminé par une autre main, responsable de la table et des objets, peut-être ce mystérieux Vincent, dont le prénom pourrait aussi trahir une origine néerlandaise.

Genève.

Camille LARRAZ

¹⁶ J. N. Pendergrass, *Letters and Papers...*, 2016, p. 48-49.