



HAL
open science

L'Art du Portrait dans l'oeuvre de Jean Perréal et ses liens avec le Nord

Luisa Nieddu

► **To cite this version:**

Luisa Nieddu. L'Art du Portrait dans l'oeuvre de Jean Perréal et ses liens avec le Nord. Arts et Artistes du Nord à la Cour de François Ier, Feb 2016, Bruxelles, Belgique. pp.163-176. hal-03712099

HAL Id: hal-03712099

<https://hal.science/hal-03712099v1>

Submitted on 6 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ART DU PORTRAIT DANS L'ŒUVRE DE JEAN PERRÉAL ET SES LIENS AVEC LE NORD

Jean Perréal (Lyon, 1463 env.-1529) exerça un rôle de premier plan dans l'évolution du genre du portrait autonome, dans un contexte humaniste où l'individu s'affirme avec sa psychologie propre¹. Le Lyonnais œuvra principalement dans le domaine du portrait privé, traduisant ainsi les exigences de la société de la cour des Valois-Orléans, où il évolua en qualité d'artiste et de diplomate. Il fut l'un des peintres qui répondit le mieux à ce nouveau besoin documentaire, avec des portraits destinés à orner les murs des cabinets d'étude ou des chambres de ses commanditaires, plutôt que les pièces d'apparat, comme c'était alors généralement le cas. Contrairement à son illustre prédécesseur, Jean Fouquet (Tours, 1420 env.-1481), qui mit en scène l'épiphanie du pouvoir liée au portrait officiel, Jean Perréal s'attache à la dimension introspective du monde courtois. Peintre de la ville de Lyon, auquel il reste attaché jusqu'en 1522 au moins, il sert aussi les rois de France. Engagé d'abord comme « varlet de chambre, fourrière » et comme peintre de cour, auprès de Louis XI et Charlotte de Savoie, le Lyonnais conserva ces mêmes titres sous les règnes de Charles VIII, Louis XII et François I^{er} de 1493 à 1529, année probable de son décès².

L'IDENTIFICATION DES SOURCES CULTURELLES DE JEAN PERRÉAL

La question de l'identification des sources culturelles dont Jean Perréal s'est nourri et celle des composantes culturelles qui ont été déterminantes dans la formation de son style sont essentielles. Si l'on se concentre sur une sélection de portraits dont l'attribution fait l'unanimité, l'art flamand apparaît comme la source fondamentale des canons esthétiques de son art de portraitiste. Les modèles picturaux de l'artiste s'inscrivent le long de l'axe Nord-Sud, sur lequel la France se trouve à mi-distance. Comme c'était d'ailleurs le cas pour Jean Fouquet³, ils s'inscrivent dans la tradition du portrait flamand, telle qu'elle se manifeste chez les peintres hennuyers de la première génération.

Une attention particulière à l'homme conduisit Jean Perréal à privilégier l'art du portrait, comme l'avaient brillamment développé les peintres du Tournaisis, dans l'entourage et à la suite de Robert Campin (Valenciennes, 1379-Tournai, 1444) et Rogier van der Weyden (Tournai, 1399-Bruxelles, 1464)⁴. Ceux-ci ont posé les bases du portrait moderne, avec une attention accrue pour le rendu des physiologies. Leur influence sur Perréal fut

déterminante⁵. Ils amenèrent le Lyonnais à dépasser l'aspect graphique et analytique de Jean Fouquet au profit d'une plus grande attention au modelé des formes, avec le support des effets de transparence de la peinture à l'huile⁶. Jean Perréal délaissa le portrait de type héraldique, fort prisé en Italie, pour présenter des visages à la dimension psychologique accentuée, ce qui permet une interpellation affective de celui qui regarde le modèle, et cela alors même que le regard des personnages croise rarement celui du spectateur.

Il demeure malaisé de préciser quelle était la culture de départ de Jean Perréal,

d'autant plus que Lyon constitue alors un carrefour de diverses tendances artistiques, marquées notamment par des personnalités des régions septentrionales du duché de Bourgogne descendues le long de la vallée du Rhône⁷. À la lumière des données stylistiques, il peut toutefois être considéré que la formation du Lyonnais est marquée par un mélange d'influences diverses, parmi lesquels la connaissance de modèles nordiques et celle de l'art lombard est remarquable⁸. Les séjours que Jean Perréal a réalisés à l'étranger, dont certains sont supposés, d'autres documentés dans les archives, ont sans doute rendu possible



Fig. 1 Jean Perréal, *Portrait d'un anonyme (portrait présumé de Charles VIII)*, vers 1493. (Paris, BnF, ms. lat. 1190)



Fig. 2 Jean Perréal, *Portrait de Pierre Marin de la Chesnaye*, vers 1495, huile sur bois, 24 x 18 cm. (Paris, musée du Louvre)

l'acquisition de ces savoirs. Un voyage à Bruges, aux environs de 1482, à l'occasion duquel le Lyonnais aurait pu perfectionner sa technique picturale, permettrait d'expliquer la part flamande de ses œuvres⁹. Par ailleurs, on sait que l'artiste se rendit plusieurs fois en Italie, dès 1494, sous Charles VIII, lors de la conquête du royaume de Naples, puis, entre 1499 et 1501, dans la suite de Louis XII¹⁰.

LES PREMIÈRES ŒUVRES DE JEAN PERRÉAL ENLUMINEUR

Au cours de sa vie, Jean Perréal a pratiqué l'art de l'enluminure. Parmi les premières œuvres de l'artiste dans ce domaine, il faut mentionner le double portrait d'un couple de courtisans anonymes (fig. 1 et fig. 2), inclus dans un livre d'heures conservé à la Bibliothèque nationale de France (ms. lat. 1190, f° 8)¹¹. À nos yeux, ce double portrait peut être daté de 1493, avant le voyage du Lyonnais en Italie en 1494, avec des valeurs chromatiques et des principes picturaux qui témoignent de la connaissance de l'Ars Nova de Robert Campin. Les recherches conduites en vue d'élaborer la composition sont propres au style de l'artiste : la mise en page oblique des personnages, l'accent mis sur les visages, le point de vue plongeant et le regard toujours fuyant du spectateur. Des convergences stylistiques font de ce diptyque une synthèse formelle des principes du portrait flamand de la première génération représentée par Robert Campin, auquel Jean Perréal emprunta le profil de trois quarts et le renforcement de la masse plastique¹².

Jean Perréal s'intéressa particulièrement à la formule du double portrait, qui trouve un précédent illustre dans la production de Robert Campin, avec le double portrait d'époux – dont on ignore l'identité –, réalisé vers 1435 et conservé à la National Gallery de Londres¹³. Son œuvre la plus emblématique dans ce genre est le diptyque conservé au musée du Louvre. Il représente un couple de courtisans jeunes, Pierre Marin de la Chesnaye, conseiller au Parlement, et son épouse Jeanne Besse (fig. 3 et fig. 4)¹⁴. Jean Perréal y atteint une grande intensité chromatique, grâce à un sens nuancé de la lumière et de la couleur, qui rappelle Robert Campin. Les portraits de Pierre Marin et Jeanne Besse paraissent liés dans un échange silencieux de pensées ; ils dégagent une grande intensité, avec l'expression de sentiments contenus et intériorisés. Comme chez Campin également, les visages se détachent sur un fond sombre qui contraste avec le blanc ivoire des visages et qui accentue la masse plastique de ceux-ci¹⁵. Ce traitement renforce l'intériorité des portraits et distingue l'artiste de son prédécesseur Jean Fouquet¹⁶.

La chronologie des portraits de Perréal n'est pas fermement établie, mais le diptyque conservé au musée du Louvre peut être considéré comme ayant été exécuté après le double portrait enluminé de la Bibliothèque nationale de France. Nous penchons pour les environs de 1495, soit après les premiers contacts de Perréal avec les maîtres italiens. Ces contacts auraient été déterminants pour la maturation du langage artistique de Perréal, avec une accentuation de la plasticité des formes et des effets de clair-obscur.



Fig. 3 Jean Perréal, *Portrait de Jeanne Besse de... (?)*, vers 1495, huile sur bois, 24 x 19 cm. (Paris, musée du Louvre)



Fig. 4 Jean Perréal, *Portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny*, vers 1499, pointe d'argent. (Chantilly, musée Condé, inv. PD397)

LA PRODUCTION GRAPHIQUE DE JEAN PERRÉAL

La production graphique de Jean Perréal inclut deux joyaux dont l'attribution au Lyonnais n'a jamais été remise en question¹⁷. Il s'agit du portrait de Philibert II de La Platière, seigneur de Bordes, dit Bourdillon (1465-1499, fig. 5), et de celui de Louis de Luxembourg, comte de Ligny (1445-1503, fig. 6), tous les deux exécutés à la mine d'argent sur la base d'un croquis au crayon sur papier préparé en blanc-gris¹⁸ et conservés au musée Condé à Chantilly¹⁹ (inv. PD389; inv. PD397). Nous nous situons à la fin du xv^e siècle

alors que l'artiste est en pleine possession de ses moyens artistiques. D'autres portraits dessinés de Perréal sont connus : par exemple, les croquis à la plume de Louis XII et Anne de Bretagne (1499), conservés à la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier²⁰. Les dessins de Chantilly sont des jalons importants qui mettent en évidence la culture artistique du Lyonnais, à mi-chemin entre Flandre et Italie, joignant le souci de réalisme et le trait incisif propres aux Flamands à une approche plus idéaliste du portrait et à un effet de dégradé hérité de la tradition lombarde.



Fig. 5 Jean Perréal, *Portrait de Louis XII*, 1514, huile sur bois, 31,8 x 23,8 cm. (Londres, The Royal Collection)

L'usage de mines métalliques était encouragé dans le dessin aux xv^e et xvi^e siècles. Léonard de Vinci lui-même faisait exercer ses élèves jusqu'à l'âge de vingt ans avec la mine de plomb, afin d'exploiter au mieux les qualités de ces médiums. Comme Roger van der Weyden, Perréal utilisa la mine d'argent non seulement pour les traits de contour, mais également pour les effets d'ombre sur le visage. Le recours à la pointe d'argent confère une force expressive aux visages, en prenant du relief par rapport au crayon, au même titre que les lignes directrices pour les dessins d'architecture. Cette pratique, très à la mode dans l'Ars Nova, offre son meilleur exemple dans le portrait du cardinal Niccolò Albergati (Dresde, Kupferstichkabinett), réalisé par Jan van Eyck (Maaseik, 1390 env.-Bruges, 1441), en 1431, sur papier préparé en blanc, mais il s'agit là d'un dessin préparatoire, plutôt que d'un dessin achevé.

Les dessins de Perréal et ceux réalisés par les maîtres flamands se différencient selon leur cadrage. Le portrait de Louis de Luxembourg est légèrement moins long en partie basse et davantage centré sur le visage, avec l'ajout de la main qui tient le revers de l'habit. Sur le plan de la communication, il révèle un ton plus familier et direct. La composition, comme le modelé précis des visages, présente les caractères d'une œuvre achevée. Il s'agit de dessins accomplis plutôt que d'ébauches préparatoires à une peinture.

Selon les habitudes propres à Jean Perréal, le regard est dirigé, tant dans le portrait de Philibert II de La Platière que dans celui de Louis de Luxembourg, vers l'extérieur du cadre. Selon toute



Fig. 6 Jean Perréal, *Portrait de Mary Tudor*, 1514, huile sur bois, 17,8 x 14 cm. (Londres, National Portrait Gallery)

vraisemblance, les deux dessins ont été réalisés sur le vif, avec une intention commémorative, comme l'indique l'inscription en ancien français « J'attends l'heure » présente sur le portrait de Philibert II de La Platière, conseiller et chambellan du roi. La présence de cette sentence amène à considérer que l'œuvre a été exécutée peu après le décès de Philibert II, le 4 septembre 1499.

L'exécution du portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny, doit également être située vers 1499. Cette année-là, le Français était à Milan, dans les troupes de Louis XII, en même temps que Jean Perréal. Toujours en 1499, il assouvit l'une de ses principales ambitions en épousant à Naples la princesse d'Altamura, Éléonore de Guevara. Cette proposition de datation est corroborée par

des éléments stylistiques : l'accentuation des contours et un sens affirmé du clair-obscur sont manifestement inspirés de l'œuvre de Léonard de Vinci²¹. Quoi qu'il en soit, ce séjour à Milan offre à Perréal l'occasion d'une synthèse entre l'apport de la tradition flamande, représentée par l'intermédiaire des maîtres dont il avait parfaitement étudié les œuvres²², comme Rogier van der Weyden, et le naturalisme lombard des élèves de Léonard, comme Ambrogio de' Predis (Milan, 1455-Milan, 1508) et Giovanni Antonio Boltraffio (Milan, 1466-Milan, 1516).

Il est à noter que Louis de Ligny avait déjà accompagné le roi de France en Italie, lors de l'expédition menée à Naples en 1494. Cette présence de Ligny aux côtés du roi de France est d'ailleurs rapportée par Léonard de Vinci lui-même, dans le « Memorandum Ligny », inclus dans l'un de ses manuscrits les plus célèbres, le *Codex Atlanticus* (f°669 r, ex 247 r-a)²³, rédigé au moment des préparatifs d'un voyage à Rome ou à Naples.

LE RÔLE DE JEAN PERRÉAL ENTRE ILLUSTRATIONS D'OUVRAGES ET PEINTURE MONUMENTALE

Jean Perréal joua aussi un rôle clef dans la dialectique complexe entre l'illustration d'ouvrages et la peinture monumentale qui s'était instaurée à partir du milieu du XIV^e siècle, dans le contexte d'une production croissante de livres enluminés pour répondre à la demande variée d'une nouvelle clientèle bourgeoise et urbaine. Dans l'illustration de livres, Jean Perréal révèle une indépendance stylistique

certaine par rapport aux formules figuratives du temps²⁴.

Le portrait du courtisan Pierre Sala correspond à la période de la maturité de Jean Perréal²⁵. Il s'agit là de l'une des œuvres dont la paternité de l'artiste est assurée, comme la *Complainte de Nature à l'Alchimiste errant* de 1516. Cette miniature est incluse dans un précieux opuscule intitulé *Les Énigmes*, ou encore *Emblèmes et devises d'amour*, dédié par l'humaniste Sala à sa dame, Marguerite Bullioud, selon le *topos* de la poésie d'amour des troubadours²⁶. Les *Énigmes* constituaient un genre qui eut un certain développement au début du XVI^e siècle, avec l'extension de la culture ésotérique, soutenu par la combinaison de l'épigramme explicatif de l'« imago » et d'un proverbe de conclusion que développait le rôle du « motto » qui, d'ordinaire, en donnait le titre. À son activité d'homme de cour, Pierre Sala avait ajouté celle de bibliophile, d'antiquaire, avec une renommée de lettré et d'écuyer du roi sous le règne de Louis XII (1506-1513), figurant parmi les notables de sa ville à partir de 1514²⁷.

L'opuscule de Sala est aujourd'hui conservé à la British Library de Londres (ms. Stowe 955, f°17r). Il comporte 20 feuilles et mesure 131 x 98 mm. Il est recouvert d'une reliure rase, de velours vert olive, muni d'un étui en bois recouvert de cuir vert et or avec anneaux, afin que la dame pût le porter à la ceinture²⁸. C'est un codex de parchemin très fin de couleur rouge et caractères or, suivant l'usage de l'Antiquité tardive, repris par les Carolingiens et récupéré au XV^e siècle par les artisans pour les objets de luxe destinés à des commanditaires très exigeants.

Pierre Sala est présenté de trois quarts, dans la tradition du portrait flamand. À nouveau, Perréal a renoncé à la formule « numismatico-classique » du profil de médaille classique, encore très en vogue en Italie. Le portrait de Sala est encadré par une modénature à double listel qui renforce l'effet plastique et la charge expressive du sujet. Il est clair que l'artiste envisage ici le portrait en tant qu'éloge de son ami commanditaire auprès de la future épouse de celui-ci et comme moyen d'en perpétuer la mémoire. Le portrait devient ainsi dépositaire des idéaux courtisans et laïques, liés au développement de la culture aulique de la Renaissance²⁹.

Sala et Perréal partagèrent des missions diplomatiques pendant les guerres d'Italie et la charge de maître valet de chambre de Louis XII en 1499³⁰, comme l'atteste le document que nous avons découvert aux Archives nationales de France, et qui permet aussi de situer chronologiquement le portrait dans l'œuvre du Lyonnais :

« Pierre Salla aussi valet de chambre ordinaire dudit [seigneur?] la somme de six vingt livres tournois a lui semblablement ordonnée par icellui [seigneur?] et par son estat dont cy devant est faicte mention pour ses gaiges par lui desserviz durant ceste presente année commencent et finissant comme dessus que cedit present comme luy a payée et baillée par vertu dudit estat dont cy devant est faicte mention comme appert par sa quittance dactée du XXIII^{me} jour de mars dudit an IIII^{xx} dix neuf pour cecy ladicté somme de [...] VI^{xx}. »³¹

L'analyse stylistique laisse penser que Perréal a exécuté le portrait de Sala vers

1499. Celui-ci est en effet très proche d'une miniature en pleine page d'un exemplaire de la *Cosmographie* de Claude Ptolémée (BnF, ms. lat. 4804, f° 1v), qui représente Louis XII en prière devant un autel. Cette miniature fut réalisée à Gand en 1485 par le « scriptor gantois » Johannes de Kriekenborch et la bordure par le Maître du Boèce flamand³². À l'origine, ce n'était pas Louis XII qui était représenté, mais le commanditaire de la cosmographie, Louis de Gruthuyse (1427 ?- Bruges 1492). Quand la *Cosmographie* est entrée dans la bibliothèque royale, le visage de celui-ci fut remplacé par le portrait de Louis XII, par Jean Perréal, alors portraitiste à la cour.

LES DERNIERS PORTRAITS, ENTRE FLAMANDS ET LOMBARDS

La dernière période de la maturité de Jean Perréal, que l'on situe aux environs de 1514, s'ouvre avec le portrait à l'huile de Louis XII de la collection royale d'Angleterre (fig. 7). L'œuvre se situe dans la veine du portrait privé de petites dimensions à usage commémoratif. Louis XII porte le collier de Saint-Michel. Il est représenté avec un visage pensif et son regard est dirigé vers l'extérieur du tableau, sans pour autant rencontrer celui du spectateur. Un contact émotionnel est néanmoins établi grâce au détail de la main posée sur le parapet, qui anime l'image en déportant le personnage vers l'arrière. Ce portrait révèle la parfaite connaissance qu'avait Perréal de l'art lombard, et particulièrement des recherches léonardesques à propos du rendu de la lumière et de la perception synthétique des volumes³³. La qualité du traitement de la lumière montre

qu'il s'agit d'une œuvre de la maturité du peintre lyonnais, avec un choix de tonalités étudiées avec maîtrise et des effets de clair-obscur concourant à faire ressortir le visage et à en accentuer les traits³⁴.

Le « léonardisme » de Jean Perréal atteint l'un de ses sommets au niveau du rendu de l'atmosphère dans un portrait de dame conservé à la National Portrait Gallery de Londres (fig. 8), qui pourrait être celui de Mary Tudor (1496-1533), elle qui avait épousé Louis XII en octobre 1514³⁵. Ce visage de dame est la confirmation la plus éclatante de la spécialisation de Jean Perréal dans l'art du portrait. L'artiste s'inspire comme jamais du style de Léonard en raison des effets de la lumière et d'une légère tension de la forme qui donne du mouvement au buste³⁶. En effet, le buste oblique prolongé par le visage de trois quarts, modérément incliné par rapport à l'axe, créent un léger effet de spirale, ce qui est inhabituel dans l'œuvre de Jean Perréal.

On a plusieurs fois mis en avant les liens entre le portrait anglais et la célèbre *Belle Ferronnière*, supposée Lucrezia Crivelli et exécutée par Léonard quand il travaillait pour les Sforza dans les dix dernières années du Quattrocento³⁷. La ressemblance entre les deux œuvres est manifeste dans la mise en page, la position des bras le long du corps, l'harmonie et le plasticisme des visages. La position de trois quarts du buste relève quant à elle de la tradition flamande.

Parmi les contemporains de Jean Perréal, on relève la production de l'artiste bruxellois, appelé le Maître de la légende de sainte Madeleine, récemment rebaptisé par la critique Maître des portraits princiers³⁸.

Actif entre Bruxelles et Malines, de 1490 à 1526 environ, le peintre bruxellois a été influencé par Rogier van der Weyden. Anonyme, on lui attribua une production hétérogène comprenant des polyptyques, des tableaux d'autel et un ensemble de portraits exécutés à la cour de Marguerite d'Autriche. Parmi les œuvres de meilleure qualité, on compte le portrait du gentilhomme bruxellois Engelbert II de Nassau conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam, datable de 1487 environ. Lieutenant général des Pays-Bas, le personnage porte le collier de la Toison d'or et tient dans sa main un faucon. Il est représenté de trois quarts, en buste, se différenciant ainsi de la mise en page centrée sur le visage des modèles de Jean Perréal, sur un fond rouge vermillon, suivant la tradition des portraits bruxellois attestée même dans le portrait de Louis de Gruuthuse (Bruges, Groeningemuseum). La présence des deux mains placées sur le bord du tableau accentue l'aspect tangible et réaliste. Du même auteur sont les portraits les plus célèbres de Marguerite d'Autriche et de Philippe le Beau, réalisés en 1495 et 1498 pour leur père Maximilien I^{er}.

Les personnages sont représentés à 14 ans pour la sœur et 18 ans pour le frère archiduc, avant son mariage avec Jeanne d'Aragon. Même dans ce cas, la facture des tableaux s'avère très différente de celle du Lyonnais. La typologie accentue la valeur dynastique en procédant à sa célébration, au contraire du portrait de caractère strictement privé privilégié par Jean Perréal. Sur le plan stylistique, le trait nettement incisif de l'anonyme bruxellois ne s'attarde pas sur les effets de clair-obscur, ni sur le jeu plastique ou l'adoucissement des formes

qui constituent les principes formels du peintre lyonnais.

En conclusion, maître incontesté du portrait autonome de petit format à but commémoratif et privé, Jean Perréal en anoblit le genre en marquant une étape décisive pour les générations futures, parmi lesquelles Corneille de Lyon (Haye, 1500 env.-Lyon, 1575) et Jean Clouet. Puisant dans les traditions flamandes et italiennes du portrait, la production du Lyonnais constitue un trait d'union pour la transmission des modèles entre le Nord et le Sud, mais aussi une remarquable contribution à l'élaboration de la grande tradition du portrait royal français.

NOTES

1. Sur l'évolution du portrait à la Renaissance, voir notamment POPE-HENNESSY J., *The portrait in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1985, p. 66-68; PATRIZI G., « La visibilità della norma: il ritratto e il cortigiano », in GENTILI A., MOREL P. et CIERI VIA C. (dir.), *Il ritratto e la memoria*, Rome, Bulzoni, 1993, t. III, p. 63, 81, 91-101; BIALOSTOCKI J., « Il ritratto: realtà e composizione », in *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, Turin, Utet, 1995, p. 108-118; LUCCO M., « Tra realtà e trasfigurazione. Viaggio nel ritratto tra somiglianza e finzione », in COEN V. (dir.), *Il ritratto identità e storia*, Milan, Mazzotta, 2001, p. 13-21; SACCHI R., « Intorno al perduto 'Ritratto di Francesco II Sforza' di Tiziano », in GALLI A., PICCININ C. et ROSSI M. (dir.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Florence, Olschki, 2007, p. 66-78, spécialement 77; CASTELNUOVO E., « Fortuna e vicissitudini del ritratto cinquecentesco », in SPINOSA N. (dir.), *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci* (Cat. expo., Naples, Museo del Capodimonte, 25 mars-4 juin 2006), Naples, Electa, 2006,

p. 28-35; POMMIER E., « Potere del ritratto e ritratto del potere », in *ibid.*, p. 25.

2. ROY M., « Jean Perréal. Témoignage authentique sur la date de la mort de Jean Perréal », in ROY A., *Artistes et monuments de la Renaissance en France. Recherches nouvelles et documents inédits*, Paris, Champion, 1934, vol. II, p. 434; DUFAY C.-J., « Essai biographique sur Jehan Perréal. Peintre et architecte lyonnais », *Mémoires de la société littéraire de Lyon. Année académique 1861-1862*, Lyon, imprimerie d' Aimé Vingrinier, 1863, p. 106-114, spécialement p. 114.

3. ARASSE D., « Les portraits de Jean Fouquet », in GENTILI A., MOREL P. et CIERI VIA C. (dir.), *Il ritratto e la memoria, op. cit.* (note 1), t. II, p. 61-72.

4. VAN SCHOUTE R. et DE PATOUL B., *Les primitifs flamands et leur temps*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2000, p. 218-221.

5. CAMPBELL L., « Campin's portraits », in NASH S. and FOISTER S. (dir.), *Robert Campin. New directions in scholarship*, Turnhout, Brepols, 1996, p. 123-135.

6. CAMPBELL L. et VAN DER STOCK J., *Rogier van der Weyden: 1400-1464. Master of Passions*, Louvain, Waanders Pub, 2009, p. 138-140; DHANENS E. et DIJKSTRA J., *Rogier de la Pasture van der Weyden*, Tournai, La Renaissance du Livre, 1999, p. 312-337 et 339-354.

7. VINCENT T. M., *La peinture lyonnaise du XVI^e au XX^e siècle*, Lyon, Albert Guillot, 1980, p. 15-16; FIERENS P., *I fiamminghi e l'Italia. Pittori italiani e fiamminghi dal XV al XVIII sec.*, Venise, Casa Editrice Arte Veneta, 1951, p. 11, 20 et 47.

8. CASTELFRANCHI VEGAS L., « 'Retracto del naturale' considerazioni sulla ritrattistica lombarda degli anni fra Quattrocento e Cinquecento », *Paragone*, 403-404, 1983, p. 65-71; PEDRETTI C., « Leonardo e Giorgione la spalla e lo specchio » in FOSSI G. (dir.), *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria*, Florence, Giunti, 1996, p. 95-108, spécialement p. 96.

9. E.-M. Bancel a ainsi supposé une halte de Perréal à Bruges vers 1482, puisqu'en 1483 il est

enregistré depuis peu à Lyon. Cette hypothèse, qui, jusqu'à présent, n'a pas été retenue par la critique, pourrait à notre avis être plausible (BANCEL E.-M., *Jehan Perréal dit Jehan de Paris, peintre et valet de chambre de roi Charles VIII, Louis XII et François I^{er}, recherches sur sa vie et son œuvre*, Paris, H. Launette, 1885, p. 17-18 et 43-44; MANTZ P., «Un tableau attribué à Jehan Perréal», *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1885, p. 322-339). Quant à C.-J. Dufay, il retient l'idée que Perréal a séjourné fréquemment à Tours, et ce parce qu'il était engagé à l'élaboration des vitraux du couvent des Carmes d'Orléans (voir DUFAY C.-J., «Jehan Perréal dit Jehan de Paris», *La Revue du Lyonnais*, IX, 1870, p. 56-60).

10. Le calendrier présumé des voyages de Perréal en Italie est le suivant: en 1494, Charles VIII aurait autorisé Perréal à prolonger son séjour en Italie pour étude. Sous Louis XII, lors de la conquête de Milan (1499), ce voyage permit à Perréal de rencontrer Léonard de Vinci. Ensuite, il se serait rendu à Naples (1501), Gênes (1506), Venise (1509). Enfin, sous François I^{er}, Perréal est en Italie au moment de la bataille de Marignan (1515). Carlo Vecce retient que Perréal est resté en Italie entre juillet 1494 et novembre 1495, sous Charles VIII, puis, dans les années 1500-1502, sous Louis XII; Perréal fit alors des suggestions à Léonard afin de protéger la *Cène* qui se dégradait, en qualité de premier conseiller du roi et connaissant bien la fresque «a secco» (voir VECCE C., «Piglia da Gian de Paris», *Achademia Leonardi Vinci*, X, 1997, p. 208-213; VECCE C., «Léonard de Vinci et la France», in VIATTE F. (dir.), *Léonard de Vinci: dessins et manuscrits* (Cat. expo., Paris, musée du Louvre, 5 mai-14 juillet 2003), Paris, RMN, 2003, p. 21-26). Les propos de P. C. Marani et de L. Fagnart concordent avec ceux de C. Vecce à propos du séjour de Perréal en 1494-1495, estimant que c'est à cette époque que le Français rencontre Léonard; quant à Maria Teresa Fiorio, elle situe la rencontre entre les deux artistes en 1499, et doute de la présence du Lyonnais dans l'expédition de 1494 (voir MARANI P. C., *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milan, Electa, 1999, p. 25; FIORIO M. T., «La cassetta de' colori di

Jehan Perréal», in MARANI P. C., VIATTE F. et FORCIONE V. (dir.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del convegno internazionale Parigi, musée du Louvre, 16-17 maggio 2003*, Florence, Giunti, 2006, p. 17-36; FAGNART L., *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XV^e-XVI^e siècles)*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2009, p. 19-23).

11. REYNAUD N., «Fragment d'un livre d'heures aux portraits présumés de Charles VIII et d'Anne de Bretagne», in AVRIL F. et REYNAUD N. (dir.), *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, Flammarion, 1993, p. 366-368; WOLFF M., «Jean Perréal», in TABURET-DELAHAYE É., BRESCHAUTIER G. et CREPIN-LEBLOND Th. (dir.), *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance* (Cat. expo., Paris, galeries nationales du Grand Palais, 6 oct. 2010-11 jan. 2011), Paris, RMN, 2010, p. 110-111.

12. BODART D., «Da Jean van Eyck a Pieter Bruegel: Il ritratto nei Paesi Bassi», in FOSSI G. (dir.), *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria, op. cit.* (note 8), p. 29-60; CHÂTELET A., *Rogier van der Weyden*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, p. 218; DE VOS D., *Les primitifs flamands. Les chefs d'œuvres*, Anvers, Fonds Mercator, 2002, p. 8.

13. CHÂTELET A., *Robert Campin. Le maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, Fonds Mercator, 1996, p. 141, 155 et 302; DE VOS D., *Rogier van der Weyden. L'œuvre complète*, Anvers, Fonds Mercator, 1999, p. 75 et 145.

14. REYNAUD N., «Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre», *Revue du Louvre*, 46, 1996, p. 36-46; REYNAUD N., «Jean Perréal. Portrait d'homme et portrait de femme (Pierre Marin de la Chesnay et Jeanne Besse?)», in *Nouvelles acquisitions du Département des Peintures 1991-1995. musée du Louvre*, Paris, RMN, 1996, p. 120-122.

15. BODART D., «Da Jean van Eyck a Pieter Bruegel: Il ritratto nei Paesi Bassi», in FOSSI G. (dir.), *Il ritratto. Gli artisti, i modelli, la memoria, op. cit.* (note 8), p. 30-54; CHÂTELET A., *Rogier van der Weyden, op. cit.* (note 12), p. 218;

DE VOS D., *Les primitifs flamands. Les chefs d'œuvres*, op. cit. (note 12), p. 8.

16. PHILIPPOT Ph., *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Turin, Einaudi, 1970, p. 24-47.

17. Nous renvoyons au corpus des œuvres attribuées à Perréal par Charles Sterling et aux datations avancées par le chercheur, datations avec lesquelles nous entrons parfois en désaccord : les portraits miniatures de vers 1495 (Paris, BnF, ms. lat. 1190) ; le portrait de Philibert II de La Platière, sieur des Bordes, dit Bourdillon de vers 1495, à la pointe d'argent (Chantilly, musée Condé) ; les esquisses au crayon d'Anne de Bretagne, Louis XII et d'un lion héraldique de vers 1500 (Montpellier, bibliothèque de la faculté de médecine) ; le portrait d'un jeune inconnu de vers 1495 (Paris, BnF, ms. lat. 1363) ; le portrait de Louis de Luxembourg, comte de Ligny de vers 1500, à la pointe d'argent (Chantilly, musée Condé) ; le portrait miniature de Pierre Sala de 1500-1505 (Londres, British Museum, ms. Stowe 955) ; la miniature de Louis XII en prière avec deux courtisans de vers 1500 (Paris, BnF, ms. lat. 4804) ; un fragment de vitrail représentant Louis XII réalisé d'après une esquisse de Perréal des environs de 1500 (Baltimore, Walters Art Gallery) ; le portrait de Louis XII de vers 1514 (Londres, The Royal Collection) ; le portrait d'une dame anglaise de vers 1514 (Londres, National Gallery) ; la miniature du *Dialogue de l'alchimiste avec Nature* de 1516 (Paris, musée Marmottan, ms. 3220, f° 6) ; le portrait de Monsieur de Bellefourrière de vers 1521 (New York, Metropolitan Museum). Voir PERLS K., « Le Maître de Charles VIII », *L'Amour de l'Art*, Paris, éditions de Minuit, 1935, p. 95-99 ; STERLING C., « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », *L'Œil*, 104, 1963, p. 2-15 et 64-65 ; REYNAUD N., « Deux portraits inconnus par Jean Perréal au Louvre », op. cit. (note 14), p. 36-46 ; BALLARIN A., *Leonardo a Milano : problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, Vérone, edizioni dell'Aurora, 2010, t. II, p. 757-758.

18. MAULDE DE LA CLAVIÈRE R., « Le portrait de Philibert II de La Platière à Chantilly », *Gazette des Beaux-Arts*, XXVIII, 1902, p. 7.

19. RING G., « An attempt to reconstruct Perréal », *Burlington Magazine*, XCII, 570, septembre 1950, p. 255-261 ; STERLING C., « Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée », op. cit. (note 17), p. 2-15 et 64-65 ; SCAILLIÈREZ C., « Quelques propositions pour Jean Perréal et le portrait français autour 1500 », in *La France et l'Europe autour de 1500. Croisements et échanges artistiques. Actes du colloque. École du Louvre, 9, 10 et 11 décembre 2010*, Paris, école du Louvre, 2015, p. 23-35.

20. Voir note 17.

21. FIORIO M. T., « La cassetta de' colori di Jean Perréal », op. cit. (note 10), p. 17-36 ; BALLARIN A., *Leonardo a Milano : problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, op. cit. (note 17), t. II, p. 754-755.

22. DURRIEU P., « Les relations de Léonard de Vinci avec le peintre français Jean Perréal », *Études italiennes*, I, 1919, p. 152-167 ; PANOFSKY E., *LES Primitifs flamands*, Paris, Hazan, 1992, p. 29, 30-34, 81-83.

23. CALVI G., « Leonardo da Vinci e il conte di Ligny ed altri appunti su personaggi vinciani », *Raccolta vinciana*, juillet 1906-juillet 1907, p. 99-110.

24. BURIN E., « Pierre Sala's Pre-Emblematic Manuscripts », *Emblematica*, II, 1988, p. 7-9 ; ZAPPELLA G., *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Milan, Editrice Bibliografica, 1988, p. 13-23 ; CIERI VIA C., « L'immagine del ritratto. Considerazioni sull'origine del genere e sulla sua evoluzione dal Quattrocento al Cinquecento », in GENTILI A., MOREL P. et CIERI VIA C. (dir.), *Il ritratto e la memoria*, op. cit. (note 1), t. 1, p. 45-92.

25. Londres, Stowe ms. 955, f° 17.

26. FABIA P., *Pierre Sala, sa vie et son œuvre, avec la légende et l'histoire de l'antiquaille*, Lyon, M. Audin, 1934, p. 11 ; MIUR L., « Pierre Sala and the romance of Jean de Paris », *French studies*, 14, 1960, p. 232-234 ; BACKHOUSE J., « Pierre Sala. Emblèmes et devises d'amour »,

- in KREN Th. (dir.), *Renaissance painting in Manuscripts. Treasures from the British Library*, New York-London, Hudson Hills Press, 1983, p. 169-174; KING C., «Proof of love or proving a will? The historical location of the love poems written by Pierre Sala B.L. MS. Stowe 955», *Gazette de Beaux-Arts*, 112, 1988, p. 174-184; BACKHOUSE J., «Illuminated manuscripts and the Tudor portrait miniature», in *Early Tudor England. Proceedings of the 1987 Harlaxton symposium*, Woodbridge, The Boydell Press, 1989, p. 1-17, spécialement p. 4; REYNAUD N., «Énigmes, dit autrefois Emblemes et devis d'amour», *op. cit.* (note 11), p. 368-369; BURIN E., «Pierre Sala's Pre-Emblematic Manuscripts», *op. cit.* (note 24), p. 17.
27. Outre le *Petit livre d'amour*, Pierre Sala est l'auteur des *Antiquités de Lyon*, *Chevalier au Lion* et du *Tristan*, ouvrages composés entre 1520 et 1529. Voir FABIA P., *Pierre Sala, sa vie et son œuvre, avec la légende et l'histoire de l'antiquaille*, *op. cit.* (note 26), p. 11.
28. Selon MILAR E. et LITT D., *Souvenir de l'exposition de manuscrits français à peintures*, Paris, Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1933, fig. LXIV, p. 42, le poème est daté du début du xvi^e siècle.
29. SIMONE F., *Il Rinascimento francese: studi e ricerche*, Turin, Società Editrice Internazionale, 1961, p. 79, 81, 93, 96, 156 et 162.
30. FIORIO M. T., «La cassetta de' colori di Jean Perréal», *op. cit.* (note 10), p. 17-36; PEDRETTI C., «Il Pierre Sala di Jean Perréal», *L'Erasmus. Bimestrale della civiltà europea*, 24, 2004, p. 39-40; NIEDDU L., «L'hommage de Jean Perréal à son ami Pierre Sala», in ELSIG Fr. (dir.), *Peindre à Lyon à la Renaissance*, Milan, Silvana, 2013, p. 151-155.
31. Paris, Archives nationales de France, KK 87, f^o 60 v.
32. VAN PRAET J.-B., *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse suivies de la notice des manuscrits qui lui ont appartenu et dont la plus grande partie se trouve à la bibliothèque du roi*, Paris, Libraires de la bibliothèque du roi, 1831, p. 201-201; DELISLE L., *Le livre de Louis de Bruges. Le cabinet des manuscrits de la Bibliothèque impériale*, vol. I, Paris, 1869, Imprimerie Impériale, p. 140-143; TABURET-DELAHAYE É., BRESCH-BAUTIER G. et CREPIN-LEBLOND Th. (dir.), *France 1500. Entre Moyen Âge et Renaissance*, *op. cit.* (note 11), p. 108-109.
33. SOLMI E., *Leonardo. 1452-1519*, Florence, G. Barbèra, 1900, p. 160 et 181-183; CUST L., «Notes on pictures in the Royal Collections», *The Burlington Magazine*, XIX, 1911, p. 127-133; SCHIAPARELLI A., *Leonardo ritrattista*, Milan, Fratelli Treves Editori, 1921, p. 65, 92, 103 et 128; BOLLAND Ch. et MAISONNEUVE C. (dir.), *Les Tudors* (Cat. expo., Paris, musée du Luxembourg, 18 mars-19 juil. 2015), Paris, RMN, 2015, cat. 16.
34. DUPONT J., «A Portrait of Louis XII attributed to Jean Perréal», *The Burlington Magazine*, 89, 1947, p. 235-239; FIORIO M. T., «Una traccia per il ritratto lombardo», in *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci* (Cat. expo., Naples, musée de Capodimonte, 25 mars-4 juin 2006), Naples, Electa Napoli, 2006, p. 62-65; BALLARIN A., *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, *op. cit.* (note 17), t. II, p. 751-761, sp. p. 758.
35. STRONG R., *Tudor and Jacobean Portraits*, Londres, HM Stationery Office, 1969, p. 205; SAYWELL D. et SIMON J., *Complete illustrated catalogue*, Londres, National Portrait Gallery-Unicorn Press, 2004, p. 688.
36. MARANI P. C., «Il problema della bottega di Leonardo la pratica e la trasmissione delle idee di Leonardo sull'arte e la pittura», in BORA G. et BROWN D. A. (dir.), *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, Skira, 1998, p. 25-37.
37. SHELL J., «Leonardo di fronte agli artisti lombardi», in BORA G. et BROWN D. A. (dir.), *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, *op. cit.* (note 36), p. 65-91, spécialement p. 88; FIORIO M. T., *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milan, Jandi Sapi, 2000, p. 34-54,

spécialement p. 38; BALLARIN A., *Leonardo a Milano: problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*, op. cit. (note 17), t. II, p. 853-866, sp. p. 853 et 862; FIORIO M. T., «Corrispondenze tra pittura e scultura nell'opera e nella mente di Leonardo», in *Leonardo da Vinci il disegno del mondo 1452-1519* (Cat. expo., Milan, Palazzo Reale, 16 avril-19 juillet 2015),

Milan, Skira, 2015, p. 107-117, spécialement p. 114; MARANI P. C., «I moti dell'animo da Leon Battista Alberti a Leonardo», in *Leonardo da Vinci il disegno del mondo 1452-1519*, in *ibid.*, p. 222-233, spécialement p. 228.

38. PÉRIER-D'ETEREN C., «Une œuvre retrouvée du Maître des portraits princiers», *Annales d'histoire de l'art et d'Archéologie*, 8, 1986, p. 43-56.