

Le Retable de sainte Marguerite du Maître des Ronds de Cobourg

Sophie Jugie



Fig. 1 : Maître des Ronds de Cobourg, Retable de sainte Marguerite, face externe : au centre, sainte Marguerite à gauche et sainte Catherine à droite ; sur le côté gauche : saint Jean l'Evangéliste, sur le côté droit : saint Jean-Baptiste - Musée des Beaux-Arts, Dijon.

Le Musée des Beaux-Arts de Dijon a eu la chance de réaliser en 1995 une acquisition exceptionnelle, en réunissant à deux panneaux déjà en sa possession, deux autres provenant du même ensemble : la double paire de volets recto-verso d'un retable strasbourgeois de la fin du XVe siècle en l'honneur de sainte Marguerite est ainsi réunie. L'acquisition de tableaux de cette qualité, déjà remarquable en soi, mais qui rapproche, de plus, avec tant de bonheur les éléments d'une oeuvre dispersée, constitue un événement de première importance pour les collections municipales. Le retable reconstitué est désormais l'un des points forts de l'ensemble de primitifs suisses et allemands des XVe et XVIe siècles, qui sont une des gloires du Musée des Beaux-Arts de Dijon.

La collection de primitifs suisses et allemands du musée

Les deux premiers volets étaient en effet entrés au musée en 1916 avec le legs de Marie-Henriette Dard. Cette collection¹ avait été constituée par son père, le baron Jean-Baptiste Pichot l'Amabilais (Dunkerque, 1820 - Dijon, 1869). Cet amateur, sans activité professionnelle après des études de droit, sans vie mondaine apparente, extérieur, semble-t-il, au monde académique dijonnais, reste une personnalité assez mystérieuse. Sa collection, dont près de deux mille pièces sont entrées au musée, est très caractéristique du goût encyclopédique des "antiquaires" du XIXe siècle, et rassemble peintures, sculptures, ivoires, orfèvrerie, émaux, céramiques, armes, objets orientaux et curiosités de toutes sortes. La partie la plus intéressante et la plus originale est la collection de primitifs suisses et allemands. On sait que c'était, à Dijon même, le marchand Tagini qui lui procurait ce type d'oeuvres, sans qu'on puisse préciser si c'est le goût du collectionneur ou les propositions du marchand qui ont orienté les acquisitions du baron Pichot vers ce domaine rarement exploré, en France, par les amateurs, et plus rarement encore par les musées. L'apport de la collection Dard a été ponctuellement complétée par les dons d'autres collectionneurs, et le dépôt d'oeuvres par l'Etat dans les années 1950. L'arrivée à Dijon de ces deux nouveaux panneaux est depuis cette date la première acquisition réalisée par le musée dans ce domaine².

Les panneaux d'un même retable

Les deux volets acquis en 1995 étaient connus du musée de Dijon depuis au moins 1932, date d'un échange de correspondance et de photographies avec le propriétaire de l'époque, Daniel Burckhardt, membre d'une importante famille de Bâle et lui-même historien de l'art. La collection Dard, entrée au musée en 1916, n'a en effet été présentée au public qu'en 1929, après plusieurs années d'étude et de restauration des oeuvres et l'aménagement de nouvelles salles. La révélation de cette collection³ a eu un grand retentissement auprès des historiens de l'art allemands et suisses, à une époque où la connaissance des primitifs du domaine germanique faisait l'objet d'un renouvellement de la part de l'érudition d'Outre- Rhin. L'appartenance à un même ensemble des volets Dard et des volets Burckhardt a donc été mise en évidence à ce moment par Otto Fischer⁴. Une exposition à Berne en 1936 consacrée à la peinture suisse du XVe au XVIIIe siècle, qui incluait la production alsacienne, présentait les deux parties du retable⁵, pour la dernière fois jusqu'à leur réunion définitive en 1995, quand les volets, qui avaient été séparés vraisemblablement vers 1850- 1860⁶, ont été acquis par le musée des héritiers de Daniel Burckhardt.

Description et iconographie

L'examen des panneaux (Les volets Burckhardt ont fait l'objet d'une étude de la part du Laboratoire de Recherche des Musées de France avant leur acquisition)⁷ confirme pleinement cette identité : les dimensions⁸, les caractéristiques techniques⁹, les cadres, le style et les coloris, l'iconographie enfin, concordent en tous points.

Les cadres sont peints en rouge plus ou moins sombre, décorés de fleurettes et soulignés par une gorge au semis d'or sur la face externe, d'or et de bleu sur la face interne. Les différences que l'on remarque actuellement entre les tonalités et les motifs s'expliquent par les restaurations effectuées depuis que les deux paires sont séparées. Il est facile de constater que les volets Burckhardt ont fait l'objet d'une dernière couche de polychromie plus sombre et simplifiant les fleurettes, qui sont peintes et non réalisées au pochoir. Sous les éclats de cette dernière couche on devine des tonalités de rouge plus claires, plus conformes à l'aspect des cadres des volets Dard. La situation de ceux-ci est

plus difficile à interpréter : les repeints ponctuels sont évidents, mais, si l'on en juge là encore par ce que les éclats permettent d'observer, la couche picturale ne semble comporter qu'une épaisseur. D'autre part, les cadres présentent des clous et des marques de charnières qui correspondent à un montage antérieur à leur séparation. Enfin, on observe que les panneaux ont été peints dans leur cadre d'origine, en raison de la présence d'une barbe à la limite de la surface picturale, mais que les cadres sont légèrement trop grands pour les panneaux. Faut-il n'y voir que l'incidence de la courbure actuelle des panneaux sur l'ajustage des cadres, ou en conclure que les cadres, incontestablement anciens, ne sont pas pour autant originaux ?

Sur leurs faces externes (fig. 1), les volets présentent quatre grandes figures de saints devant des draps d'honneur au-dessus desquels apparaissent des anges : sur les grands volets latéraux, saint Jean l'Évangéliste et saint Jean-Baptiste ; sur les petits volets centraux, sainte Marguerite et sainte Catherine, avec à leur pieds les donateurs.

Comme il est d'usage dans les retables germaniques, l'intérieur des volets, réservé aux jours de fêtes, est peint dans une gamme de couleurs plus éclatantes sur un fond or imitant le brocard. L'histoire du martyre de sainte Marguerite d'Antioche¹⁰ y est représentée en douze scènes (fig. 2).



Fig. 2: Maître des Ronds de Cobourg, Retable de sainte Marguerite, face interne : Scènes du martyre de sainte Marguerite - Musée des Beaux-Arts, Dijon.

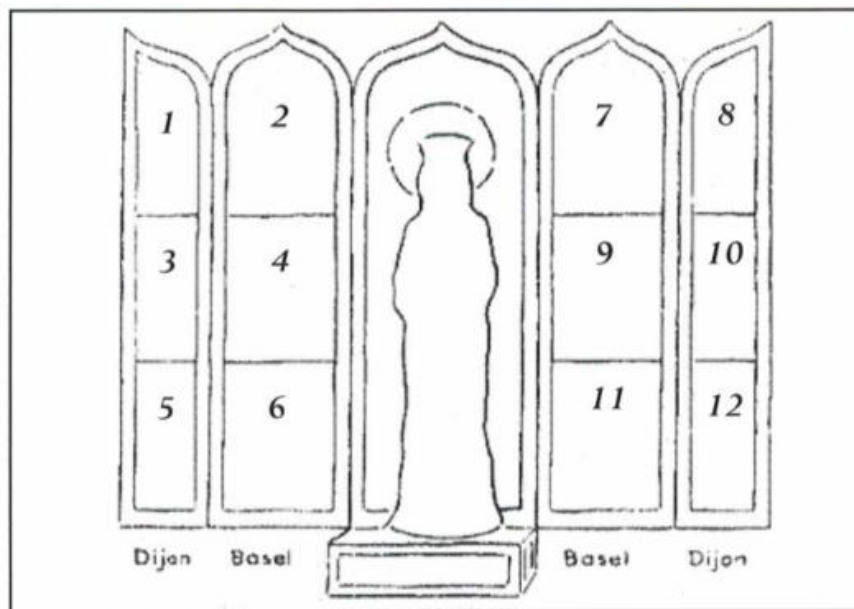


Fig. 3 Reconstitution du retable (d'après Lilli Fischel dans *Oberrheinische Kunst*, 1934, p. 28).

1 et 2 : Marguerite est remarquée par le préfet Olibrius et arrêtée par deux de ses hommes alors qu'elle gardait ses moutons.

3 : Elle est jetée en prison.

4 : Conduite devant Olibrius, elle repousse ses avances.

5 : Elle est flagellée.

6 : En prison, elle est assaillie par le démon sous la forme d'un dragon, qui l'avale ; elle en sort en perçant son ventre avec sa croix, sous le regard de deux témoins : une femme portant des colombes dans un panier et un homme écrivant l'histoire de la sainte.

7 : Elle est à nouveau amenée devant le préfet et le repousse à nouveau.

8 : Elle est brûlée avec des torches.

9 : Elle est jetée dans une cuve d'eau glacée et reçoit d'une colombe la couronne du martyr.

10 : Les témoins de son martyre qui reconnaissent sa sainteté sont décapités.

11 : La vision du Christ la réconforte.

12 : Elle est décapitée et son âme est amenée au ciel par des anges.

Ces riches volets venaient se refermer autour d'une statue surmontée d'un dais, formant ce que l'on appelle un retable à baldaquin¹¹ (fig. 3). La statue était très probablement consacrée à sainte Marguerite, dont l'histoire est détaillée sur la face interne des volets et

dont la prééminence est marquée, à l'extérieur, par la prière que lui adressent les donateurs.

Un retable strasbourgeois

C'est l'identité des donateurs qui permet de préciser la provenance ancienne et la datation du retable. Il s'agit d'un couple et de deux religieuses, plus petites (fig. 6). Les armoiries sont celles de la famille Bock derrière les deux religieuses, celles des familles alliées Bock et Gürtler zum Trübel aux pieds de l'homme, et celles des familles alliées Bock et Windeck aux pieds de la femme. On a donc identifié le couple comme Stephan Bock von Bläsheim (fils de Nikolaus Bock von Bläsheim et d'Helena Gürtler zum Trübel), et son épouse Engel Bock von Gerstheim (fille de Nikolaus Bock von Gerstheim et d'Adelheit von Windeck), qui se sont mariés en 1460 et sont morts respectivement en 1485 et 1514¹².

Sans doute, une fois cette identité strasbourgeoise des donateurs précisée, aurait-on dû arrêter ici les investigations, dans la mesure où les primitifs de la collection Dard sont arrivés au musée sans documentation sur leur provenance ancienne. Comme pour bien d'autres retables de cette collection, c'est souvent le recoupement avec des informations concernant des oeuvres en rapport qui permet d'en savoir davantage. C'est ainsi que l'origine strasbourgeoise est d'abord confortée par l'historique des volets Burckhardt. Ces collectionneurs ont en effet

conservé le souvenir que les volets avaient été acquis en juin 1800 d'un graveur du nom de Friedrich Huber, qui venait de Strasbourg¹³.

Par ailleurs, le rapprochement avec d'autres oeuvres issues du même atelier permet encore d'aller plus loin. Deux panneaux conservés à Karlsruhe et à San Francisco présentent en effet une parenté étroite avec nos volets¹⁴. Le panneau du Staatliche Kunsthalle de

Karlsruhe représente *Un ermite contemplant l'ascension de la Madeleine*¹⁵ (fig. 4), celui du M.H. de Young Memorial Museum de San Francisco, *La dernière communion de la Madeleine devant des religieuses en prière*¹⁶ (fig. 5). Leur forme étroite permet de supposer qu'ils sont les vestiges d'un retable à baldaquin comparable à celui de sainte Marguerite, mais consacré à la Madeleine. Cette forme apparaît caractéristique de la production strasbourgeoise de la fin du XVe siècle¹⁷.



Fig. 4 Maître des Ronds de Cobourg, *Un ermite contemplant l'ascension de la Madeleine*, (fragment d'un retable de la Madeleine) - Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (© Staatl. Kunsthalle



Fig. 5: Maître des Ronds de Cobourg, *La dernière communion de la Madeleine devant des religieuses en prière* (fragment d'un retable de la Madeleine) - San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum (© Fine Arts Museums of San Francisco).

Fig. 6: Retable de sainte Marguerite (détail) : les donateurs - Musée des Beaux-arts, Dijon.



Fig. 7 Maître des Ronds de Cobourg, la Mise en Croix - Strasbourg, église Saint-Pierre © Monuments Historiques



Le rapprochement s'impose également avec un ensemble de dix panneaux représentant *la Passion du Christ*¹⁸, toujours de la même main, qui se trouvent, depuis la première moitié du XIXe siècle, à l'église Saint-Pierre de Strasbourg¹⁹, et qui, selon les érudits strasbourgeois, proviennent de l'église Sainte-Madeleine de cette même ville. Tous ces panneaux portent les armoiries de leurs donateurs, des familles patriciennes de Strasbourg ; l'un d'entre eux, *la Mise en Croix* (fig. 7), com- porte les mêmes armoiries que notre retable. La tentation est alors fort grande, en raison de la provenance certaine du retable de Saint-Pierre de Strasbourg, de conclure que les trois retables proviennent tous de cette église Sainte- Madeleine ; ce qui est cohérent avec l'iconographie du retable Karlsruhe-San Francisco. L'histoire de l'établissement renforce cette hypothèse, puisque ce couvent des Sœurs pénitentes de Sainte-Madeleine fut reconstruit après 1476, date à laquelle, devant la menace que faisait peser Charles le Téméraire sur la ville, on avait pris la décision de replier à l'intérieur de l'enceinte tous les établissements situés en banlieue. L'église, consacrée en 1488, fut enrichie de vitraux de l'atelier de Peter Hemmel d'Andelau²⁰ (malheureusement détruits par un incendie en 1904)²¹, de peintures murales, d'autels et de statues offerts par les familles patriciennes²².

Le Maître des Ronds de Cobourg

L'ensemble de ces volets est donné à un peintre strasbourgeois connu sous le nom de Maître des Ronds de Cobourg ou de Maître aux études de draperies. Cette personnalité a été identifiée par Ernst Buchner à partir de projets de vitraux de forme arrondie conservés à Cobourg²³; Friedrich Winkler lui a rattaché de nombreuses études de draperies²⁴, qui lui valent son second nom de convention, et des copies d'après des gravures, des peintures et des sculptures contemporaines. Le Musée des Beaux-Arts de Dijon conserve d'ailleurs deux dessins de ce maître²⁵ (fig. 8). C'est Lilli Fischel qui démontra que le dessinateur était aussi un peintre actif à Strasbourg à la fin du XVe siècle. Outre les retables déjà cités de l'église Saint-Pierre-le-Vieux de Strasbourg (retable de la Passion), et des musées de San Francisco et Karlsruhe (retable de la Madeleine), plusieurs panneaux sont également

attribués à ce maître, aux musées de Strasbourg, Biel, Mayence, Cracovie, et dans des collections privées²⁰.

Le peintre a retenu certains aspects du Maître de la Passion de Karlsruhe (Hans Hirtz), actif entre 1421 et 1456, mais se montre surtout sensible à l'influence de Martin Schongauer. Les recherches récentes de Michael Roth ont permis de préciser sa place dans le milieu artistique strasbourgeois. Nombre de ses dessins présentent en effet de grandes affinités avec les vitraux de l'atelier de Peter Hemmel d'Andelau, actif à Strasbourg, en Alsace et dans le Sud de l'Allemagne. Les historiens ont beaucoup discuté l'antériorité ou la postériorité des dessins par rapport aux vitraux et aux peintures. On peut considérer de façon plausible qu'ils constituaient des recueils de modèles, non seulement pour l'atelier du peintre, mais pour celui des peintres-verriers travaillant autour de Peter Hemmel²⁷.

Si la personnalité artistique du peintre est donc bien connue, son identité reste mystérieuse. Hans Haug a proposé de l'identifier avec Heinrich Lützelmann, dont l'atelier est actif à Strasbourg de 1473 à 1506²⁸. Michael Roth, rejoignant en cela Alfred Stange²⁹, considère que, d'autres noms de peintres apparaissant dans les sources strasbourgeoises (en particulier ceux des associés de Peter Hemmel), la question doit encore rester ouverte³⁰.

Les panneaux dijonnais présentent bien toutes les caractéristiques stylistiques du maître. Il est d'abord facile de souligner la dette envers Schongauer. Elle s'exprime évidemment à travers certaines caractéristiques générales du style du peintre : les drapés nerveux, le goût pour l'élégance des silhouettes féminines, l'expression de tristesse rêveuse de la sainte et des anges et le pittoresque "oriental" des personnages masculins, dont les turbans et les bonnets pointus trouvent des parallèles tant dans les dessins que dans les gravures de Schongauer. Le peintre a d'ailleurs introduit une citation littérale : les deux petits chiens au pied du trône d'Olibrius, lors de la deuxième entrevue avec sainte Marguerite, sont directement empruntés à l'une des gravures de la série de la Passion, *le Christ devant Pilate* (fig. 9).

On peut vérifier également l'utilisation d'un répertoire commun de motifs avec les vitraux issus de l'atelier de Peter Hemmel : ainsi, le trône d'Olibrius présente le même dais que celui d'un saint Jérôme d'un vitrail d'Ulm³¹ ; le geste du saint Jean-Baptiste se retrouve à Bad Urach³².

La comparaison avec les autres peintures du maître permet d'y retrouver de nombreuses caractéristiques. Pour s'en tenir à un tableau récemment publié, *les Six anges et un archange* d'une collection privée³³, on y reconnaît le type des anges, le rendu du relief des pièces d'orfèvrerie par des traits noirs sur la surface dorée, l'allongement des doigts... Parmi les peintures connues du maître, celles de Dijon jouent plus particulièrement sur une relative indifférence à la perspective et à l'espace, compensée, sur le fond or, par l'attention au rythme des couleurs brillantes (rouge, vert, bleu turquoise, jaune). L'effet est d'une réelle efficacité narrative. Observons enfin que les fonds or des deux panneaux consacrés à la Madeleine à San Francisco et Karlsruhe, ou ceux d'un panneau en collection privée représentant saint Jean l'Evangéliste, saint Jérôme et sainte Marguerite, présentent des motifs assez différents de ceux de Dijon³⁴.

Cette synthèse de nos connaissances sur le retable de sainte Marguerite n'est pas close : les quatre panneaux enfin réunis sont en effet actuellement présentés dans les salles du musée tels qu'ils y sont parvenus en 1916 puis en 1995. Ils sont toujours montés tels qu'ils ont été séparés par le XIXe siècle, sous la forme d'une double paires de volets, ce qui rend leur compréhension difficile pour le public. D'autre part, chaque paire a connu, depuis la séparation, des interventions différentes : on a déjà fait allusion à la polychromie des cadres. Les volets Dard ont été restaurés en 1961-1962 ils se présentent avec des couleurs plus éclatantes que les volets Burckhardt, dont le vernis a jauni. Enfin, au revers, les deux saint Jean se détachent sur des draps d'honneur dont le motif, probablement proche du velours ciselé et broché que l'on trouve - l'un rouge l'autre vert - derrière sainte Catherine et sainte Marguerite, a été recouvert d'une couche de noir uniforme sur laquelle on a repeint des grenades.

Ces observations permettent de comprendre qu'une restauration sera à prévoir, au-delà du remontage des panneaux dans leur disposition originale. Cette restauration permettra sans nul doute bien d'autres observations précieuses pour la connaissance de la personnalité du Maître des Ronds de Cobourg et de la peinture strasbourgeoise de la fin du XVe siècle.



Fig. 8: Maître des Ronds de Cobourg, Quatre études d'anges - Musée des Beaux-Arts, Dijon



Fig. 9: Martin Schongauer, le Christ devant Pilate - Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes (© Bibliothèque Nationale de France)

NOTES

1. CHABEUF (Henri), "La collection Dard au Musée de Dijon", *Journal de la Côte-d'Or à Paris*, n° 351, 25 septembre 1916, p. 3-4 ; GUILLAUME (Marguerite), "Une collection exceptionnelle en France : les Primitifs suisses du Musée de Dijon", *Mémoires de l'Académie de Dijon*, t. CXXV, 1981-82, p. 173-190.

2. L'acquisition a été annoncée par STARCKY (Emmanuel) et JUGIE (Sophie), "Un retable de XVe siècle reconstitué : deux panneaux du Maître des Ronds de Cobourg acquis par le Musée des Beaux-Arts de Dijon", *Revue du Louvre*,

1-1996, p. 13-15. Cette acquisition n'a bien sûr été possible que grâce à un effort exceptionnel de la Ville de Dijon, au soutien du Ministère de la Culture (Fonds du Patrimoine), du Conseil Régional de Bourgogne (par la procédure du Fonds Régional d'Acquisition pour les Musées) et au mécénat de la Caisse d'Epargne de Bourgogne. Inv. D 88 (volets Dard) et 1995.3.1 et 2 (volets Burckhardt).

3. Un premier aperçu est donné par RÉAU (Louis), "Les primitifs de la collection Dard", *Gazette des Beaux-Arts*,

1929, t.2, p. 335-356 ; de nombreuses précisions sont apportées par FISCHER (Otto), alors conservateur du Musée de Bâle), "Quelques remarques sur les primitifs des écoles suisses et allemandes de la collection Dard à Dijon", Gazette des Beaux-Arts, 1931, p. 94-102.

4. O. Fischer 1931, p. 98, qui évoque le retable, ne signale pas les volets Burckhardt. Il a fait le lien très peu après lors d'un échange de correspondance avec Daniel Burckhardt en mars 1931 (qui nous a été communiquée par le vendeur), où il propose la reconstitution de la disposition d'origine du retable. C'est la même reconstitution que propose FISCHER (Lilli, conservateur du Musée de Karlsruhe), "Die Heimat des Meisters der Coburger Rundblätter", Oberrheinische Kunst, n° 6, 1934, p. 27-40.

5. Schweizerische Malerei 15.bis 18. Jahrhundert, Berne, 1936, n 3 (volets Burckhardt) et 4 (volets Dard).

6. Selon les informations d'une notice dactylographiée communiquée par le vendeur. Cette notice, qui cite l'article de Fischer, peut être datée après 1934 et pourrait avoir été rédigée à l'occasion de l'exposition de Berne.

7. RAVAUD (Élisabeth), Compte-rendu de l'étude du Laboratoire de Recherche des Musées de France, 20 mars 1995.

8. Avec leurs cadres, en hauteur 1,81 à 1,82 m ; en largeur, les panneaux Burckhardt, en accolade, mesurent 0,475 m ; les panneaux Dard, en demi- accolade, 0,335m ; sans cadre, H 1,67 ; L 0,37 et 0,22.

9. Bois, probablement sapin, de fil vertical, sans doute débité sur dosse près du coeur. Une toile est noyée dans la préparation sur la face interne.

Fig. 8 : Maître des Ronds de Cobourg, Quatre études d'anges - Musée des Beaux-Arts, Dijon

Fig. 9: Martin Schongauer, le Christ devant Pilate - Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes (© Bibliothèque Nationale de France)

10. RÉAU (Louis), Iconographie de l'Art chrétien, t. III, Iconographie des saints, II, p. 881, cite le retable comme

exemple de cycle de sainte Marguerite. Ce point a été établi par Fischer en 1931 lors de sa correspondance déjà citée avec Daniel BURCKHARDT, où il corrige les premières hypothèses avancées par ce dernier, qui pensait à sainte Julienne (Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, phil Diss Strasbourg, Basel 1888, p. 18-19), et par lui-même, qui proposait sainte Agnès (Fischer 1931, p. 98). L'arrivée de deux des volets au Musée de Dijon a cependant attiré sur cet ensemble l'attention des érudits bourguignons qui furent tentés d'y voir le martyre de sainte Reine. Cette idée avait également été défendue par Robert Durrer (conservateur des archives de Nidwalden (Suisse), lors d'un passage à Dijon en avril 1930, dont Ferdinand MARION rend compte dans un article du Bien Public à la fin de 1933. Pierre QUARRÉ, Musée de Dijon, Salle des Gardes et Salle des Chefs d'oeuvre. Catalogue sommaire à l'usage du visiteur, Dijon, 1945, n° 59, se fait encore l'écho de cette identification bourguignonne. La légende de cette sainte, honorée à Alise-Sainte-Reine (Côte-d'Or), lui attribue effectivement un martyre démarqué sur celui de Marguerite. Cependant, si le culte de sainte Reine a effectivement connu des extensions vers l'Est, la popularité de sainte Marguerite plaide, dans le contexte strasbourgeois, pour l'identification traditionnellement acceptée. Sur sainte Reine, on pourra consulter Reine au Mont-Auxois, ouvr. coll. sous la direction de Philippe BOUTRY et de Dominique JULIA, à paraître en août 1997.

11. C'est ainsi que le reconstituent Fischer, correspondance citée, 1931 ; Fischer 1934 ; ROTT (Hans), Quellen und Forschungen zur sudwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, t. III, Der Oberrhein, Stuttgart, 1938, p. 73-75 ; STANGE (Alfred), Deutsche Malerei der Gothik, t. VII, 1955, p. 31, fig 65 ; id. Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer (citée ensuite K.V.), t. II, 1970, n° 156. Sur ce type de retable, voir LAPAIRE (Claude), "Les retables à baldaquin gothiques", Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, t. 26, 1969, p. 169-192.

12. Selon l'identification de Durrer, dans une lettre du 25 mai 1930 au Musée des Beaux-Arts et de Rott 1938 p. 74-75, retenue par Stange 1955 p. 31 et K.V. t. II 1970 n° 156. Fischer 1934 P. 30 propose le nom de Wyrich Böcklin (+

1520), qui épouse vers 1478 Sophia Gurtlerin et en a deux filles, Ursula et Barbara.

13. Selon la notice dactylographiée communiquée par le vendeur, déjà citée note 6.

14. K. V., t. II, 1970, n° 153.

15. Bois (sapin); H 1,60; L 0,355 (en deux parties); acquis en 1858 de la collection J.B. von Hirscher, Freiburg-in-Breisgau (partie supérieure) et en 1932 dans le commerce de l'art à Berlin (partie inférieure), inv. 53 ; cadre réalisé en 1934 sur le modèle de ceux de Dijon et Bâle. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog Alte Meister bis 1800, bearbeitet von Jan LAUTS, Karlsruhe, 1966, p. 184-185.

16. Bois (sapin) H 1,175; L 0,395; acquis en 1948 de la collection A.B. Moise ; Richmond, California ; inv. 48.6; cadre moderne. Le rapprochement est dû à BUCHNER (Ernst), "Meister mit Notnamen und Monogramisten", Zeitschrift für Kunst, IV, 1950, aux p. 317-318.

17. Notons que le Musée des Beaux-Arts conserve une autre paire de volets, un peu antérieurs, avec l'histoire de sainte Agnès, que Rott 1938, p. 74 attribue à la production strasbourgeoise, tandis que Fischer 1931 la situe dans l'école d'Augsbourg, et K.V., t. III, 1970, p. 25 n° 462 dans celle du Palatinat du troisième quart du XVe siècle. L'hypothèse alsacienne semble la plus vraisemblable.

18. Bois, chacun H 203 ; L 1,20 ; Fischel 1934 p. 31 ; K. V. t. II, 1970, n° 152.

19. Sur cette église, SCHIMPF (A.), Saint-Pierre-le-Vieux, église catholique, Strasbourg, SAEP édition, 1984, non paginé. Dictionnaire des Monuments historiques d'Alsace, 1996, P 463-465.

20. Sur la production de l'atelier de Peter Hemmel, voir le catalogue de l'exposition Bilder aus Licht und Farbe, Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei Strassburger Fenster in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld, Ulm, 1995 (cité Ulm 1995).

21. Quelques fragments sont conservés, principalement au Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame à Strasbourg. GATOULLAT

HEROLD (Michel) et (Françoise), Les vitraux de Lorraine et d'Alsace, Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France, 1994, p. 239-241 ; SCHOLZ (Harmut), "Reste des Erscheinungsfensters aus der Strassburger Magdalenakirche", Ulm 1995 p. 114-124 (avec bibliographie antérieure).

22. HAUG (Hans), L'Art en Alsace, Grenoble, 1962, p. 102 ; Dictionnaire des Monuments historiques d'Alsace, 1996, p. 458.

23. BUCHNER (Ernst), "Der Meister des Coburger Rundblätter", Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. 4, 1927, p. 284-300.

24. WINCKLER (Friedrich), "Skizzen Bücher eines unbekannten Meisters um 1500", Wallraf-Richartz Jahrbuch, N.F. I, 1930, p. 123-152.

25. Quatre études d'anges, plume et encre brune, H 0,205; L 0,14. Inv. 1747 ; Deux études de draperies, plume et encre brune, H 0,159; L 0,158; on peut placer dans le même contexte artistique, mais peut-être pas de la main du maître : Sainte Ursule, plume et encre brune, H 0,192; L 0,073. Voir ROTH (Michael), Die Zeichnungen des 'Meisters der Coburger Rundblätter', Phil. Diss. FU Berlin 1988 (Microfiche 1992), cat. N° 47, 58 et 168.

26. Outre les références fondamentales citées ci-dessus : ANDERSSON (Christiane), "Excursus : The Master of the Coburg Roudels", From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther, Detroit Institute of Arts, 1983, p. 388-395.

27. ROTH (Michael), "Die Zeichnungen des sog. Meisters der Gewandstudien' und ihre Beziehung zur Strassburger Glas und Tafelmalerei des späten 15. Jahrhunderts", Deutsche Glasmalerei des Mittelalters, herausgegeben von Rüdiger Becksmann, Berlin, 1992, t. II, p. 153-172 ; id., "Vorlage und Komposition in der Strassburger Glasmalerei", Ulm 1995, p. 27-41 et, "Zeichnungen und Tafelbilder aus dem Umkreis der Strassburger Werkstattgemeinschaft", ibid., p. 160-162.

28. Haug 1962, p. 102; BEYER (Victor), dans Nouveau Dictionnaire de Bibliographie alsacienne, 1996, p. 2469.

29. K. V. t. II, 1970, p. 48.

30. Ulm 1995, 40.

5, p.

31. Ulm 1995, n° 19.

32. Ulm 1995, n° 27.

33. Ulm 1995, n° 50.

34. Selon le rapport du L.R.M.F, la photographie en ultra-violet montre que la dorure est probablement restaurée; mais cela ne pourrait être qu'antérieurement à la séparation, donc avant 1850-60, puisque les fonds sont identiques sur les deux paires de volets.

Je remercie sincèrement pour leur aide et pour toutes les informations dont ils ont fait bénéficier le musée lors de l'acquisition des panneaux et pendant la préparation de cet article: Mme Pantxika Béguerie, conservateur au Musée d'Unterlinden à Colmar ; Mme Cécile Dupeux, conservateur du Musée de l'Oeuvre de Notre-Dame à Strasbourg; Mme Elisabeth Foucart-Walter, conservateur en chef au Département des Peintures du Musée du Louvre ; Mme Sophie Guillot de Suduiraut, conservateur en chef au Département des Sculptures du Musée du Louvre ; M. Philippe Lorenz, conservateur au Département des Peintures du Musée du Louvre; Dr Dietmar Lüdke, conservateur au Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Mme Elisabeth Ravaud, chargée des études radiologiques au Laboratoire de Recherche des Musées de France; Melle Elisabeth Rabeisen, conservateur du Musée d'Alésia à Alise-Sainte-Reine ; M. Michal Roth, conservateur à l'Ulmer Museum; Mme Marion C. Stewart, conservateur au M.H. de Young Memorial Museum à San Francisco ; Mme Nadine Vischer à Bâle, ainsi que Mme Marguerite Guillaume, conservateur en chef honoraire du Musée des Beaux-Arts de Dijon, dont le patient travail de documentation sur la collection de peintures du musée a donné les références de base pour cette étude.