

LES PRIMITIFS FLAMANDS



MUSÉE NATIONAL DU LOUVRE

PARIS

I

HÉLÈNE ADHÉMAR

LES PRIMITIFS FLAMANDS

I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE

5

PUBLICATIONS DU CENTRE NATIONAL DE RECHERCHES « PRIMITIFS FLAMANDS »
I. CORPUS DE LA PEINTURE DES ANCIENS PAYS-BAS MÉRIDIONAUX AU QUINZIÈME SIÈCLE
II. RÉPERTOIRE DES PEINTURES FLAMANDES DES QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES
III. CONTRIBUTIONS A L'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Membres du Centre : P. Bonenfant, professeur à l'Université de Bruxelles; P. Coremans, directeur de l'Institut royal du Patrimoine artistique, professeur à l'Université de Gand (directeur du Centre); J. Lavalleye, professeur à l'Université de Louvain (président du Centre); L. Lebeer, professeur aux Universités de Gand et Liège. Secrétaire scientifique : N. Verhaegen. Secrétaire administratif : M. Vanden Stock.

HÉLÈNE ADHÉMAR
Conservateur au Département des Peintures

LE MUSÉE NATIONAL
DU LOUVRE

PARIS

VOLUME I

BRUXELLES

MCMLXII

LE MUSÉE NATIONAL
DU LOUVRE
PARIS

TOUS DROITS RÉSERVÉS

© 1961 by Centre national de Recherches « Primitifs flamands » et A.C.L., Ministère de l'Instruction publique, 10, Parc du Cinquantenaire, Bruxelles 4.

Texte et planches sont la propriété du Centre national de Recherches « Primitifs flamands » et de l'Institut royal du Patrimoine artistique, Ministère de l'Instruction publique.

Les planches IV; XXIV; XLII; XLIV, XLVI, LXVI, LXXV; XCII; CXLII; CC, sont reproduites avec l'aimable autorisation de, respectivement :

la maison Agraci, Paris;
la Bibliothèque nationale, Paris;
les Ehemalige Staatliche Museen, Berlin-Dahlem;
le Musée des Beaux-Arts, Budapest;
la John G. Johnson Collection, Philadelphie;
le Metropolitan Museum of Art, New York, et le Palazzo Bianco, Gènes.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	VII
Avertissement	IX
Tableaux étudiés :	
N° 78 : Anonyme (8), <i>Le Portrait de Jean sans Peur</i>	1
N° 79 : Anonyme (9), <i>Le Portrait de Marguerite d'York</i>	11
N° 80 : Groupe Bosch (7), <i>La Nef des fous</i>	20
N° 81 : Groupe Bouts (9), <i>La Déploration</i>	33
N° 82 : Groupe Bouts (10), <i>Saint Joseph et deux bergers</i> (fragment d'une <i>Nativité</i>)	41
N° 83 : Groupe Bouts (11), <i>La Vierge assise avec l'Enfant</i>	48
N° 84 : Groupe Bouts (12), <i>La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines</i> (pendants)	54
N° 85 : Groupe Bouts (13), <i>La Vierge et l'Enfant</i> (en buste)	62
N° 86 : Groupe Christus (3), <i>La Déploration</i>	66
N° 87 : Groupe Coter (1), <i>Le retable de la Trinité</i> , panneau central : <i>Le Trône de la Grâce</i> ; volet droit : <i>Les trois Marie en pleurs</i> ; revers du volet droit : <i>Sainte Barbe</i> (grisaille)	73
N° 88 : Groupe Coter (2), <i>Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite</i> ; <i>La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite</i> (deux panneaux)	89
N° 89 : Groupe David (12), <i>Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs</i> , panneau central : <i>La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens</i> ; volet gauche : <i>Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste</i> ; volet droit : <i>La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste</i> ; revers : <i>Adam et Eve</i>	101
N° 90 : Groupe David (13), <i>Les Noces de Cana</i>	114
N° 91 : Groupe David (14), <i>Dieu entre deux anges</i>	135
Planches	145
<i>Index en fin du troisième volume</i>	

A la mémoire d'Edouard Michel

PRÉFACE

Le présent travail n'aurait pu se faire sans la base essentielle que constitue le catalogue de la Peinture flamande du Musée du Louvre d'Edouard Michel. Nous avons accepté de l'entreprendre avec quelque crainte, car il était bien difficile de remplacer un érudit unanimement reconnu comme le plus éminent spécialiste en France de ces questions. Mais nous avons pensé qu'en hommage à sa mémoire, et après avoir travaillé plus de quinze ans avec lui, nous devions continuer son œuvre, ainsi qu'il le souhaitait, et la terminer.

L'origine des tableaux restera souvent, malgré nos efforts, encore incertaine. En effet, la plupart sont entrés au Louvre au cours du XIX^e siècle, sans aucune indication de provenance, et il est bien difficile, même en consultant, comme nous l'avons fait, de nombreux catalogues de ventes, de les retrouver parmi des « tableaux gothiques » mal décrits, parmi des œuvres attribuées à « Jean de Bruges », parmi des anonymes flamands cités en fin de listes.

Nos recherches ont amené certains résultats positifs et nous permettent d'apporter, pour la connaissance des œuvres étudiées, des éléments nouveaux. Pour le *Portrait de Jean sans Peur*, nous avons pu dater la composition grâce à la bague que le duc tient entre ses doigts; pour le *Portrait de Marguerite d'York*, nous avons retrouvé, d'après un fragment de papier collé au dos et qu'on n'avait pas remarqué, que le tableau avait appartenu au célèbre collectionneur anglais Douce; l'*Itinéraire* de la duchesse nous a, d'autre part, montré à quelle date le tableau avait été peint, et où; pour la *Nef des Fous*, une étude attentive nous a prouvé qu'il ne fallait pas penser à un sujet tiré du livre de Sébastien Brant, mais à une allégorie différente. Si nous n'avons rien ajouté aux connaissances précédentes sur le *Christ et la Vierge de douleur* de Bouts, sur la *Déploration* ni sur le fragment de la *Nativité* du même peintre, pour le *Christ et la Vierge de Miséricorde* de Colyn de Coter, nous avons pu montrer que les deux panneaux se raccordaient et étaient surmontés d'une figure de Dieu le Père, dont le manteau et les rayons sont visibles grâce aux méthodes de laboratoire; nous avons pu proposer une date, et dire ses rapports avec la naissance souhaitée de Charles Quint. En ce qui concerne le *Trône de la Grâce* du même maître, rien d'appréciable n'a été trouvé, mais les armoiries lues sur le panneau des *Trois Marie en pleurs* par M. le Maire nous ont permis de situer l'œuvre.

La *Déploration* de Petrus Christus a été rapprochée par nous d'un autre tableau de ce peintre, daté, dont les analogies stylistiques et morphologiques nous indiquent qu'il fut peint à la même époque. L'examen du support du tableau, et le biseau qui se trouve en bas seulement, nous amènent à supposer qu'il faisait partie d'un ensemble de peintures exécutées sur deux grands volets de retable, et que nous n'avions nullement là un petit et précieux tableau de chevalet.

M. A. Joos de ter Beerst, archiviste de la Confrérie du Saint-Sang à Bruges, en nous renseignant sur les membres de la Confrérie et sur les changements de couleur et de forme de leur manteau,

a confirmé nos impressions au sujet des *Noces de Cana* de Gérard David; pour le même tableau, certains indices tirés de mentions des *Comptes des Bâtiments* de Louis XIV nous ont révélé que le panneau était peut-être entré dès 1665 dans les collections royales françaises.

En étudiant le *Retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs* du même peintre, nous avons précisé la personnalité du donateur, Jean de Sedano, qui n'était nullement italien comme on le disait, mais espagnol.

Quant au *Dieu entre deux anges*, attribué récemment à Albert Cornelis, des rapprochements nous autorisent à le restituer au maître auquel l'avaient donné Friedländer et Bodenhausen.

Ces résultats et d'autres moins importants n'auraient pu être obtenus si nous n'avions rencontré l'appui de M. Eeckhout, conservateur du Musée de Gand, de M. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles; de M. le Maire, de M. Meurgey de Tupigny, de Mme A. Chamson, conservateur des Bibliothèques et Archives des Musées nationaux, de M.A. Schoutect, archiviste de la ville de Bruges, de M. J. Maréchal, conservateur des archives de l'Etat à Bruges, auxquels nous adressons nos remerciements.

Nous remercions aussi M. Germain Bazin, conservateur en chef du Département des Peintures du Musée du Louvre pour nous avoir facilité le travail dans un domaine qu'il connaît bien; on sait qu'il a étudié lui-même le *Petrus Christus* dans un article de la *Revue des Arts* en 1952.

Notre amie, Mme Hours-Miédan, chef des services du Laboratoire du Louvre, nous a apporté une aide constante, en acceptant d'étudier avec nous, au moyen des rayons, les tableaux pour lesquels nous soupçonnions des repeints ou des modifications.

Le Centre technique du bois, à Paris, nous a communiqué de précieux renseignements.

Nous avons consulté à diverses reprises Mlle Beaulieu, assistante au Département des Sculptures du Louvre, en tant qu'historienne du costume de la cour des ducs de Bourgogne.

Enfin, nous remercions Mlle Dagnaud, chargée de mission au Service d'étude et de documentation du Département des Peintures du Louvre, et Mlle M. Sonkes, collaborateur scientifique au Centre, qui nous ont assistée dans nos recherches bibliographiques et dans bien d'autres travaux de préparation du Corpus.

Hélène Adhémar

Le Centre national de recherches « Primitifs flamands » tient à se joindre à l'auteur pour exprimer ses sentiments de gratitude à M. le directeur des Musées de France, à M. le conservateur du Département des Peintures du Louvre ainsi qu'à ses collaborateurs.

Ce premier volume du Corpus consacré à des tableaux conservés en France ouvre pour le Centre une série qu'il espère féconde. Puisse cette collaboration, si heureusement commencée, se poursuivre non seulement par les deux tomes encore prévus pour le Musée du Louvre, mais aussi par les volumes consacrés aux autres collections de France, notamment les musées relevant de l'Institut, ceux de Dijon, Lille, Strasbourg et d'autres...

Le Comité du Corpus

AVERTISSEMENT

CLASSEMENT DES ŒUVRES DANS LE CORPUS

Les peintres dont les œuvres sont étudiées ici peuvent être *anonymes*, peuvent porter un *nom* propre ou être connus sous une *dénomination conventionnelle*. Les tableaux sont rangés en conséquence dans l'une des trois catégories suivantes :

ANONYME

GRUPE, suivi du nom abrégé du peintre (par exemple : GROUPE BOSCH, GROUPE COTER)
MAITRE DE... (par exemple : MAITRE de la VUE de SAINTE-GUDULE)

Dans chaque catégorie, on suit l'ordre alphabétique des noms des peintres, puis des sujets iconographiques.

Une fois classés selon cette méthode, les tableaux portent deux numéros d'ordre. Exemple :

N° 90 : GROUPE DAVID (13), *LES NOCES DE CANA*.

Ce qui signifie : œuvre n° 90 du Corpus, groupe d'œuvres attribuées à Gérard David, treizième œuvre étudiée dans ce groupe.

Ce classement répond à une nécessité pratique. Il n'implique aucune prise de position en ce qui concerne l'attribution de l'œuvre.

GAUCHE ET DROITE

Dans l'emploi des termes *gauche* et *droite*, on se place au point de vue du spectateur, sauf indication contraire dans le contexte.

MESURES

Les dimensions des peintures sont toujours notées en centimètres, dans l'ordre : hauteur × largeur × épaisseur. Comme ces valeurs représentent la moyenne de plusieurs mesures, on indique entre parenthèses l'écart maximum entre la mesure moyenne et la mesure extrême.

Ainsi 133,3 ($\pm 0,2$) suppose comme mesures extrêmes 133,1 et (ou) 133,5. La mesure de l'épaisseur des panneaux est généralement approximative. Sauf avis contraire, les dimensions sont celles du support.

CHANGEMENTS DE COMPOSITION

Les termes *changements de composition* et *pentimenti* désignent des changements apportés par l'auteur même de l'œuvre. Par convention, un *changement de composition* n'est pas visible à la lumière ordinaire, tandis qu'un *pentimento* l'est.

ÉCHELLE DES PHOTOGRAPHIES

1:1 signifie : photographie (et planche) de la grandeur réelle de l'original.

M 2 × signifie : macrophotographie (et planche) du double de la grandeur réelle de l'original.

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 78 : ANONYME (8), *LE PORTRAIT DE JEAN SANS PEUR*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Ecole franco-flamande, début du XV^e siècle

Portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne

N° 4106 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle* [du] *Musée national du Louvre* (Michel¹²).

N° d'inventaire : MI. 831.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(17-I-1951)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support 29,2 ($\pm 0,1$) \times 21,1 ($\pm 0,2$) \times 0,7.

Couche protectrice : Mince couche de vernis en bon état.

Couche picturale : Bon état général; assez nombreuses retouches généralement réduites, notamment sur le fond; surpeint léger et local du chapeau, du costume noir et du fond, surtout sur la gauche. Absence de dessin précis sous-jacent. Structure ancienne mais s'écartant de celle qu'on rencontre habituellement au XV^e siècle; mise en évidence de coups de pinceau superficiels marquant les hautes lumières (voir pl. IV).

Préparation : Mince couche blanche, parfaitement adhérente.

Support : Chêne (chêne ou châtaignier selon le Centre technique du bois, Paris, communication du 3 février 1961); un élément vertical en bon état général, aux dimensions légèrement réduites.

Marques au revers : Diverses étiquettes. Inscriptions peintes tardives :

1, *Joañ. intrepid... / D[ux]. B[u]rg. comes Fland... / Obiit 1419. / Van Eyck - Pinxit;*

2, le numéro d'inventaire au pochoir : *MI / 831* (voir pl. CCI a).

Cadre : Non original.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le personnage est vu à mi-corps (et non en buste comme dit le *catalogue du Musée Sauvageot*¹ 233, n° 985), de profil à gauche, vêtu d'une houppelande aux revers de fourrure, sur laquelle est placé un camail dentelé et découpé dans le bas, roulé dans le haut, auquel est attachée une large enseigne d'or à cinq perles; cette houppelande est retenue à la taille par une ceinture dont on voit la boucle d'or; un collier à deux rangs se devine sous la fourrure du col. La coiffure est un bonnet noir assez haut orné d'un fermail constitué par un rubis entouré de deux rangs de perles montées sur or, au milieu duquel pend une grosse perle oblongue. Le personnage tient entre le pouce et le majeur de la main droite un anneau d'or serti d'un rubis et pose la main gauche sur une table dont le tapis porte des motifs héraldiques (voir plus bas).

Ce personnage est Jean sans Peur, qui naquit à Dijon le 28 mai 1371. A vingt-cinq ans il entreprit une expédition contre les Turcs, qui aboutit à la défaite de Nicopolis, où il fut fait prisonnier. Il succéda en 1404 à Philippe le Hardi et en 1405 à sa mère Marguerite de Male; il devint ainsi duc

de Bourgogne, comte de Flandre, d'Artois et de Bourgogne (Franche-Comté). Toute sa politique sera commandée par le désir de jouer le premier rôle dans le gouvernement de la France. Il se heurta au duc Louis d'Orléans, frère de Charles VI, qu'il fit assassiner en 1407. Ses ennemis, un moment désorientés, allaient former la coalition des Armagnacs. Ce furent alors des années de guerre civile, les Armagnacs et les Bourguignons se disputant la France, envahie au nord par les Anglais. Le duc fut assassiné le 10 septembre 1419 au pont de Montereau, lors d'une entrevue avec le dauphin, en vue d'une réconciliation.

Dvořák en 1903 (⁴ 304) et *Beenken* en 1937 (⁹ 120) ne veulent pas reconnaître Jean sans Peur dans ce portrait, mais un prince de la famille de Valois. Pourtant le tapis armorié et la comparaison avec d'autres portraits identifiés par leurs armoiries (voir F, *Eléments de comparaison*, p. 4-6) permettent de reconnaître avec certitude le personnage. *Westendorp* (⁵ 71) pense que la main gauche du duc repose sur un livre dont la reliure est décorée des fleurs de lys françaises.

Nous avons retrouvé, comme nous l'indiquons par la suite (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 7-8), l'anneau d'or du duc dans les inventaires de son fils, et nous nous demandons si on peut reconnaître le fermail de son bonnet dans les mêmes inventaires sous le n° 194 « un fermaillet d'or garni d'un bon balay au milieu et de six bonnes grosses perles autour, auquel pendent deux longues chesnetes d'or, et à chacune d'icelles il y a une bonne perle pendant au bout » (le peintre peignant son modèle de profil n'aurait représenté qu'une des perles et une des chaînettes). En revanche, nous n'avons pas retrouvé le gros bijou du camail. Le duc porte un vêtement confortable sans richesse qu'actuellement nous ne trouvons pas décrit dans l'inventaire de sa chambre à bijoux. *Ring*, en 1913 (⁸ 45), voit dans cette œuvre le passage du type en profil pur, adopté pour le portrait du duc à Chantilly, au type de trois quarts, du Musée d'Anvers (voir F, *Eléments de comparaison*, p. 4-5, (1) et (10)); en effet, dans le portrait du Louvre, le buste est déjà vu de trois quarts tandis que la tête est encore de profil.

2. Couleurs

Le duc porte un camail rouge orangé, sur une houpelande brun foncé avec revers de fourrure brun clair au col et aux manches. Le visage est clair, le bonnet noir, le fond vert foncé. Le tableau est animé par les taches colorées des bijoux et des fleurs de lys d'or se détachant sur le tapis bleu. A l'extrême gauche, celui-ci comporte une rayure blanche et rouge et à l'extrême droite, des bandes brun clair et brun foncé.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Le tapis armorié porte sur champ d'azur des fleurs de lys d'or et, à l'extrême gauche, la bordure composée d'argent et de gueules formant les armoiries de la « Bourgogne moderne », c'est-à-dire la Bourgogne depuis l'avènement des Valois. Il n'y a donc aucun doute qu'on se trouve en présence d'un duc de Bourgogne qui ne peut être que Jean sans Peur. A l'extrême droite, très peu visible, il y a peut-être un blason : une bande brun clair sur brun foncé.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Aucune donnée certaine n'a été publiée sur l'origine de ce tableau. On sait qu'un portrait du duc a été peint par Malouel pour être envoyé au roi de Portugal en 1416. Dans les *Mémoires pour servir*

à l'histoire de France et de Bourgogne... par du Bois-Morel (Paris, 1729, Preuves, t. II, p. 138), on lit que « Jean Malvel, peintre de M. le Duc, reçut 22 Frs et demi à lui taxés pour la façon et étoffes d'une image par lui contrefaite à la semblance de Mondit seigneur le Duc, et par lui envoyé au Roi du Portugal, par mandement donné à Chastillon-s-Seine, le 14 novembre 1415 » (compte de Jean de Noident de 1415). Le duc entretenait des relations suivies avec le roi Jean I^{er} de Portugal; le 10 novembre 1414 et le 17 décembre 1416, il le reçoit (*E. Petit, Itinéraires de Jean sans Peur*, Paris, 1888, p. 396, 413, 430). Mais rien ne permet de reconnaître avec certitude cette œuvre de Malouel parmi les portraits qu'on conserve encore. Voir aussi G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 8.

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

Une inscription tardive au revers du panneau attribue l'œuvre à van Eyck. Selon le professeur P. Bonenfant, ce texte daterait d'entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, avec plus de probabilité pour le XVIII^e siècle, avant la Révolution française (*cf.* C, *Description matérielle, Marques au revers*, p. 1 et pl. CCI a).

Dans le livre d'achats de *Sauvageot*, le tableau figure sous le titre « Ecole de Van Eyck. Jean sans Peur » (Manuscrit au Département des Objets d'art du Musée du Louvre, n° 2655). Dans l'*Inventaire des Musées Impériaux*, il est mentionné comme étant de l'ancienne école de Bourgogne (n° 831; voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 5*, p. 10) tandis que *Sauzay*, dans son *Catalogue* (1 233, n° 985) reprend l'attribution à l'école de van Eyck. Dans la série des *Catalogues sommaires*, de 1889 (2 83, n° 1002) à 1909 (6 116, n° 997A), le tableau est donné à l'école de Bourgogne et daté du XV^e siècle; *Lafenestre* et *Richtenberger* (3 133, n° 1002) ainsi que *Rubbrecht* (7 10) partagent cette opinion. En 1903 *Dvořák* (4 304) l'attribue à un artiste français du XV^e siècle et le considère comme la copie d'un original du début du siècle. *Westendorp* (5 71) le rapproche du portrait de Louis II d'Anjou (plume et aquarelle; Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale à Paris) et d'un dessin exécuté pour Roger de Gaignières d'après un portrait original du duc de Berry (Recueil de dessins exécutés pour Roger de Gaignières, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale à Paris, Oa 13, f° 15). *Ring* (8 45, 169) l'attribue à un maître français du début du XV^e siècle. *Beenken* (9 120) ne considère pas le tableau comme un original et songe à une composition remontant à Hubert van Eyck. *Degenhart* (10 fig. 6), dans son ouvrage sur *Pisanello*, le rapproche d'autres portraits de profil, celui d'une dame (National Gallery de Washington; catalogue n° 23), et celui de Louis II d'Anjou, déjà mentionné. *Michel* (11 72-73; 12 112) le considère comme la réplique tardive d'un original perdu exécuté vers 1410 par un artiste flamand ou franco-flamand s'inspirant de traditions linéaires venues d'Italie. Ce serait, selon lui, un des derniers exemples du portrait de profil. Il se base pour la date sur l'âge apparent du duc : 35 à 39 ans. *Panofsky* (13 t. I, 82 et 392, note 3 de la p. 82; t. II, pl. 43, fig. 94-95) attribue « sans hésitation possible » l'original de ce tableau, qu'il considère comme une excellente réplique, à l'un des frères de Limbourg, et plus spécialement à l'auteur de la peinture du Mois d'Avril des *Très Riches Heures* du duc de Berry (Chantilly, Musée Condé). *Winkler* (17 188-189) semble partager cette opinion. Dans les catalogues de l'exposition *Jeanne d'Arc* à Rouen (14 63) et à Paris (15 63), il est mentionné comme une réplique du XVI^e siècle, d'après van Eyck, tandis que dans le catalogue de l'exposition des *700 tableaux des Réserves* à Paris (18 19, n° 24), il est dit être peint d'après un original de l'école franco-flamande, datant de 1405-1410. *Sterling* (16 309, note 21) le considère aussi comme une copie, peut-être d'après un original du cercle des frères de Limbourg.

2. *Histoire ultérieure*a. *Collections et expositions*

- 1856 Acheté par Charles Sauvageot (1781-1860) pour 139 F (n° 2655 de son livre d'achats, manuscrit inédit, conservé au Département des Objets d'art du Musée du Louvre).
- 1856 Donné au Louvre par Charles Sauvageot avec sa collection (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 5, p. 10).
- 1956 Exposition *Jeanne d'Arc et son temps*, Rouen, Musée des Beaux-Arts, n° 199 (14 63).
- 1956 Exposition *Jeanne d'Arc et son temps*, Paris, Archives nationales, n° 199 (15 63).
- 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, n° 24 (18 19).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Une autre version de la même composition appartient à la Société Zélandaise des Sciences de Middelbourg. Elle est de qualité inférieure à celle du Louvre. Le fond uni est remplacé par un motif de brocart. Exposition de la Toison d'Or, Bruges, 1907, n° 142. Bois, 29,5 × 20 cm (photographie A.C.L. n° 1.851 B).

Il existe, en outre, plusieurs portraits du même prince, de composition différente et de qualité très variable. La plupart sont des répliques tardives. Nous citons ici les principaux :

- (1) De profil à gauche, les mains jointes et sans couvre-chef. Anonyme, XV^e siècle. Chantilly, Musée Condé, n° 103. Bois, 26 × 24 cm (photographie A.C.L. n° 164.488 B).
- (2) Composition semblable au (1), copie apparemment plus tardive, Musée de Versailles, n° MV. 4.005. Bois, 42 × 30 cm (photographie « Musées nationaux », cliché n° MV. 4005).
- (3) Composition semblable au (1), également copie tardive, Musée de Sémur-en-Auxois, n° 127 (catalogue de 1899). Chêne, 35 × 31 cm (photo Studio « Lad » au Centre).
- (4) Le Centre « Primitifs flamands » possède un cliché (photographie A.C.L. n° 69.902 B) d'un exemplaire non localisé de la même composition (1).
- (5) Copie semblable au (1), probablement du XVII^e siècle, au Cincinnati Art Museum, Ohio (n° d'inventaire 1927.410). Elle a appartenu à Mrs. Mary M. Emery et a figuré, sous le n° 22, à l'exposition *French Primitives, Kleinberger Galleries*, à New York, en 1927. Bois, 37,5 × 29,2 cm (photographie du Cincinnati Art Museum au Centre).
- (6) Une interprétation très tardive, due à Albrier (1791-1863), est conservée au Musée de Versailles (n° MV. 4006). Toile, 79 × 76 cm. Elle aurait été exécutée d'après le portrait de la collection de Mademoiselle de Montpensier, au château d'Eu (photographie « Musées nationaux », cliché n° MV. 4006).
- (7) Une version de profil, mais avec couvre-chef, appartient au Musée des Beaux-Arts de Besançon. XVI^e siècle (?), inv. n° 896-1-78. Bois, 49 × 36,5 cm (photographie Bulloz, Paris, n° 45.739).
- (8) Une copie tardive de la composition précédente existe à l'École nationale des Beaux-Arts, Université du Brésil, à Rio de Janeiro. La variante principale réside dans la pose de la main. Bois, 46,5 × 37,5 cm (photographie envoyée par Mr. Teixeira Leite au Centre, n° C. 710 B).

(9) Une troisième version de profil, avec couvre-chef, est connue par une réplique du XVI^e siècle, au Musée de Versailles, n° MV. 3050. Le duc est cette fois tourné vers la droite, en buste sans les mains. Bois, 21 × 14 cm (photographie « Musées nationaux », cliché n° MV. 3050).

(10) Le portrait du Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (n° 540), catalogué: Ecole flamande, XV^e siècle, est d'une exécution supérieure. Le duc est tourné de trois quarts vers la droite; il porte un chapeau moins haut que dans l'exemplaire du Louvre. *Panofsky* y verrait une réplique d'un original de van der Weyden (13 t. I, 291, repr. t. II, fig. 378). Bois, 21 × 14 cm (photographie A.C.L. n° 167.698 B).

(11) Une réplique plus tardive de la même composition fait partie de la collection de Mrs. Frank Howell Holden, New York. Bois, 22,5 × 14,3 cm (photographie Frick Art Reference Library, New York, n° 30.307).

Une série de portraits en buste, sans les mains, dérivent de la composition d'Anvers :

(12) Au Musée des Beaux-Arts de Tournai (n° 180). Bois, 17 × 14 cm. Entré au Musée sous le nom d'Holbein (photo Jules Messiaen, Tournai, au Centre).

(13) Dans la collection du comte T. de Limbourg-Stirum à Huldenberg. Chêne, 31 × 19,5 cm. Expositions de Bruges, 1902, n° 33 et de Tournai, *Scaldis*, 1956, n° 22bis (photographie A.C.L. n° 165.705 B).

(14) Dans la collection Heugel à Paris. Bois, 21 × 15 cm. Exposition de la Toison d'Or, Bruges, 1907, n° 141 (photographie A.C.L. n° 11.069 A).

(15) Au Musée des Arts décoratifs à Paris, provenant du legs Emile Peyre (numéro d'inventaire Pe 181). Bois, 37,3 × 26,2 cm (photographie du Musée, n° 2658, au Centre).

(16) Un exemplaire très tardif est conservé au Museo Lázaro Galdiano de Madrid. Bois, 66 × 49,5 cm (photographie Mas n° 15.621, au Centre).

(17) Un double portrait du duc et de sa femme appartient au Musée des Beaux-Arts de Gand (inventaire n° S.97), en dépôt à l'Hôtel de ville. Bois, 21,5 × 29 cm (photographie A.C.L. n° 45.222 B).

(18) Un tableau tardif de la collection du comte de Limbourg-Stirum à Rumbeke, datant du XVII^e siècle (?), et exécuté sur toile, représente le duc en pied, vêtu d'un manteau d'apparat (photographie A.C.L. n° 48.919 B).

(19) Une miniature du *Livre des Merveilles du Monde* (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 2810, f° 226; repr. dans *Rubrecht* 7 fig. 7) présente un portrait du duc assez semblable à celui du Louvre, notamment en ce qui concerne le bijou d'or à cinq perles et le tapis armorié.

(20) Le portrait du duc figure dans un manuscrit parisien exécuté vers 1409, le manuscrit de Pierre le Fruitier, dit Salmon, attribué au Maître de Boucicaut. Le duc, de profil, porte sa coiffure avec le bijou et a le même geste caractéristique de la main droite (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 23.279, f° 19; repr. inversée dans *Paul Post, Pictor Hubertus d Eyck major quo nemo repertus. Eine*

Untersuchung zur Gender Altar-Frage auf Grund des Tatsächlichen, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Munich/Berlin, XV, 1952, ill. 10).

(21) Le duc apparaît encore au verso d'un dessin anonyme flamand daté de 1566, représentant des fous auprès d'une cheminée, illustration d'un proverbe flamand. Il s'agit d'une copie d'un portrait contemporain, exécuté par une main différente de celle du recto mais plus ou moins à la même époque. Le duc est vu de trois quarts et porte la haute coiffure caractéristique; le type s'apparente aux versions dérivées de l'exemplaire du Musée d'Anvers (Londres, British Museum; papier, 28,8 × 20,5 cm. *A.E. Popham, Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, V. Dutch and Flemish Drawings of the XV. and XVI. Centuries*, Londres, 1932, p. 201, n° 5, pl. LXXX (recto) et LXXXI (verso).

(22) A la Bibliothèque nationale à Paris, parmi les dessins exécutés pour Roger de Gaignières, figure une gouache représentant le duc de trois quarts à droite, coiffé d'un bonnet. Ce dessin, d'après la légende inscrite sous le portrait, serait une réplique d'un tableau que possédait alors le président Van Etten (Cabinet des Estampes, Ob. 10, f° 26).

(23) *Westendorp* (573) mentionne une gravure parue dans le recueil de Larmessin, *Les augustes représentations de tous les roys de France depuis Pharamond jusqu'à Louys XIII, dit le Grand, a present regnant... De L'armessin, Sculpt, 1688*, Paris, (1688). Au folio 63 figure une effigie du duc qui, selon les indications données sur l'encadrement, fut réalisée d'après un tableau de Jean van Eyck.

(24) Dans l'ouvrage d'Etienne Tabourot, *Icones et epitaphia quatuor postremorum ducum Burgondiae ex augustissima Valesiorum familia. Les portraits des quatre derniers ducs de Bourgogne, de la royale maison de Valois*, paru à Paris en 1587, quatre gravures ont été exécutées d'après des portraits des ducs; celle de Jean sans Peur d'après des tableaux conservés autrefois à la Sainte-Chapelle de Dijon.

(25) La gravure précédente s'apparente au portrait en couleur du manuscrit 627 (374) de la Bibliothèque de Dijon, attribué à Jean Godran (+ 1683; f° 8). Le personnage vu de trois quarts a, du point de vue vestimentaire, le type du portrait de Chantilly. Le portrait, ainsi que celui des trois autres ducs, est reproduit dans l'article de *M.C. Oursel, Un artiste amateur à Dijon au XVIIe siècle. L'avocat Jean Godran (1606-1683)*, dans *Mémoires de la Commission des Antiquités du Département de la Côte-d'Or*, Dijon, XVI, 1909-1913, p. 121-162, repr. entre les pp. 144 et 145. Dans le même article, *M.C. Oursel* (p. 145, note 1) cite le manuscrit de Jean Piron, de 1726, à la Bibliothèque de l' Arsenal à Paris (ms. 3901), qui contient des copies très inférieures des dessins de Godran (p. 90bis).

(26) Le même auteur (p. 144) signale encore le manuscrit du peintre J.-P. Gilquin (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 5916), où sont exécutés des dessins en noir des tombeaux des ducs de Bourgogne de la maison de Valois et leurs portraits, avec cette note de l'artiste : « J'y ai joint les portraits des Ducs que j'ay copiés sur des desseins originaux et authentiques ».

(27) Dans la collection Blaise de Montesquiou (don au Musée du Louvre avec réserve d'usufruit), se trouve une bague avec le portrait de Jean sans Peur (photographie du Musée du Louvre au Centre). Une bague semblable appartenait à la collection Guilhou vendue le 9 novembre 1937 à Londres, chez Sotheby (catalogue p. 139, n° 618); le catalogue indique qu'elle a été trouvée dans la tombe de Jean sans Peur en 1792 (voir aussi *M. Deloche, La bague en France à travers l'histoire*, Paris, 1929, p. 17 : « il l'avait à son doigt lorsqu'il est tombé en 1419 au Pont de Montereau »; repr. pl. 4, n° 51).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le duc tient entre ses doigts un anneau d'or surmonté d'un rubis et le présente d'un geste précieux (*Adhémar* ¹⁹ 265-268). On pourrait penser qu'il s'agit d'une bague de mariage, que le portrait du duc aurait eu pour pendant celui de sa femme, Marguerite de Bavière, et que nous aurions ici une allusion à leurs noces célébrées à Cambrai le 12 avril 1385 (*cf. E. Petit, Itinéraires de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, Paris, 1888, p. 176). Mais le duc (alors comte de Nevers) a été marié à l'âge de 14 ans; or le portrait est manifestement celui d'un homme plus âgé. D'autre part, on ne connaît pas de portrait de femme exécuté en pendant.

Il faut donc chercher dans la vie du prince les occasions où une bague surmontée d'un rubis a pu jouer un rôle. On en rencontre plusieurs. Tout d'abord le duc Philippe le Hardi, père de Jean sans Peur, dans son testament de 1386, décide de laisser à sa femme un beau « balay de Flandres » (rubis d'une teinte paille) et un petit rubis, le rubis du Comte, qui a appartenu à son père Louis II de Male (mort en 1383). Mais il veut qu'après la mort de sa femme, comtesse de Flandre, le balay et le rubis reviennent à son fils aîné et à ses successeurs (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 9). Nous avons donc un « doigtier » composé de deux bagues dans un écrin, l'une avec un grand rubis, l'autre avec un petit, que le duc destine après la mort de sa femme à ses successeurs, lorsqu'ils deviendront comtes de Flandre. Ce « doigtier » se retrouve encore en la possession de Philippe le Bon et il figure dans ses inventaires de 1420 (I, *document 4*). Il a donc appartenu à son père Jean sans Peur. Le tableau pourrait donc représenter le duc montrant qu'il est, grâce à la possession de ce rubis, légalement comte de Flandre. Mais les armoiries qui se trouvent au bas du tableau ne font aucune allusion à la Flandre et nous ramènent vers le duché bourguignon. N'oublions pas en effet que, ainsi que l'a rappelé M. P. Bonenfant dans son *Philippe le Bon* (Bruxelles, 1944, p. 10), le duc Jean s'est toujours vanté d'agir « en prince des fleurs de lis », qu'il s'est toujours considéré comme un prince de la maison royale française et que sa passion la plus violente a été « le désir de jouer le premier rôle dans le gouvernement de la France ».

Or en 1397, Philippe le Hardi, père du duc en question, avait acheté au marchand génois Antoine Gentil un gros rubis qui devra, d'après ses inventaires, être déposé après sa mort dans le trésor de Saint-Bénigne de Dijon, afin d'être remis par l'abbé aux ducs, ses successeurs, en signe de leur investiture du duché de Bourgogne (I, *document 2*). Ce rubis a été transmis à Jean sans Peur, car il figure dans son inventaire après décès (I, *document 3*). Le cérémonial de l'entrée des ducs à Dijon, conservé dans les registres de la Chambre des Comptes, précise que l'anneau doit, à chaque investiture, être remis solennellement par l'abbé de Saint-Bénigne au duc « en signe de ce qu'il prent et épouse nouvellement sa Seigneurie » (*C. Monget, La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne*, Montreuil-sur-Mer, 1898, t. I, pp. 424-425).

Donc, lorsque nous voyons dans le tableau le duc, appuyé sur le tapis aux armes de Bourgogne, nous montrer solennellement une bague ornée d'un rubis, c'est vraisemblablement la proclamation de sa prise de possession du duché de Bourgogne. Il a alors 33 ans, ce qui explique son visage marqué, lequel n'est pas, nous l'avons dit, celui d'un jeune homme de 14 ans. Nous voyons sans doute ici le duc montrer l'anneau qu'il a reçu à Dijon, le jour de son entrée, le 17 juin 1404.

Le tableau original dont nous avons ici une copie a peut-être été exécuté par le peintre du duc qui eut le privilège exclusif de le représenter. Or, en 1404, ce peintre était Jean Malouel, retenu « peintre de Monseigneur » le 5 août 1397, qui travailla à Dijon, et y mourut le 12 mars 1415

(cfr. A. Kleinclausz, *Les peintres des ducs de Bourgogne*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, t. XX, 1906, p. 166). Le tableau original était sans doute conservé à Dijon et nous avons ici une copie ancienne de qualité. Le duc a pu se faire peindre aussitôt après son avènement à Dijon où il resta du 17 juin à la fin de juillet 1404, ou encore l'année suivante car on le revit en Bourgogne au début de 1405 avant son départ pour ses voyages et ses campagnes. Or, le tableau original est donné par *Panofsky* aux frères de Limbourg, pour des raisons de style et par un rapprochement assez convaincant avec la miniature du Mois d'Avril des *Très Riches Heures*. La chose n'est pas impossible car on sait que les frères de Limbourg, neveux de Malouel, ont travaillé avec lui avant d'être au service du duc de Berry; ce travail, fait dans l'atelier et sous la surveillance de Malouel, peut être tout naturellement attribué à un de ses jeunes parents; la sécheresse et la précision de cette composition appuieraient son attribution à un miniaturiste.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1861 ¹ : A. SAUZAY. *Musée Impérial du Louvre. Catalogue du Musée Sauvageot*, Paris, 1861.
- 1889 ² : [Comte PAUL DURRIEU]. *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1^e éd., Paris, [1889].
- 1893 ³ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTEBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1903 ⁴ : MAX DVOŘÁK. *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne/Leipzig, XXIV, 1903, 161-317.
- 1906 ⁵ : KARL WESTENDORP. *Die Anfänge der französisch-niederländischen Portraittafel (Inaugural-Dissertation)*, Cologne, 1906.
- 1909 ⁶ : *Musée national du Louvre. Catalogue sommaire des Peintures. Ecole française*, Paris, 1909.
- 1910 ⁷ : OSW. RUBBRECHT. *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles, 1910.
- 1913 ⁸ : GRETE RING. *Beiträge zur Geschichte Niederländischer Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Leipzig, 1913.
- 1937 ⁹ : HERMANN BEENKEN. *Bildnisschöpfungen Hubert van Eycks*, dans *Pantheon*, Munich, XIX, 1937, 116-120.
- 1940 ¹⁰ : B. DEGENHART. *Antonio Pisanello*, Vienne, 1940.
- 1944 ¹¹ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953 ¹² : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ¹³ : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1953.
- 1956 ¹⁴ : [Catalogue de l'exposition] *Jeanne d'Arc et son temps. Commémoration du Ve centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc, 1456-1956. Musée des Beaux-Arts, Rouen, 19 juin - 20 août 1956*, (Paris), 1956.
- 1956 ¹⁵ : [RÉGINE PERNOUD]. [Catalogue de l'exposition] *Jeanne d'Arc et son temps. Commémoration du Ve centenaire de la réhabilitation de Jeanne d'Arc, 1456-1956. Hôtel de Rohan, Archives nationales [Paris], 12 octobre - 18 novembre 1956*, (Paris), 1956.

- 1959¹⁶ : CHARLES STERLING. *La Peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du XV^e siècle*, dans *Critica d'Arte*, Florence, VI, 1959, 289-312.
- 1959¹⁷ : FRIEDRICH WINKLER. *Ein frühfranzösisches Marienbild*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, Berlin, I, 1959, 179-189.
- 1960¹⁸ : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.
- 1961¹⁹ : HÉLÈNE ADHÉMAR. *La date d'un portrait de Jean sans Peur, duc de Bourgogne. Etude d'après un exemplaire conservé au Musée du Louvre*, dans *La Revue du Louvre et des Musées de France*, Paris, XI, 1961, 265-268.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Philippe le Hardi, dans son testament fait à Arras, le 13 septembre 1386, laisse à sa femme le beau rubis de Flandre, ainsi qu'un petit rubis, appelé le rubis du comte de Flandre, qui appartiendra après la mort de la duchesse à son fils aîné et à ses successeurs.

Pareillement, demoureront à Madame compaigne, le beau balay ^(a) de Flandres et un petit ruby qui fut à mon seigneur mon père, le comte de Flandres, que Dieu pardoinne, nommé le ruby du comte, lequel ruby elle connoist bien, et vueil qu'aprez mon decez et le sien, lesdits balay et ruby demourent à nostre ainsné fils et à ses successeurs qui seront contes de Flandres.

(Dijon, *Archives de la Côte d'Or, liasse B.309, n° 25*). Publié par B. et H. Prost, *Inventaires mobiliers et extraits des comptes des ducs de Bourgogne de la Maison de Valois (1363-1477)*, Paris, 1908, t. II, n° 1409, p. 225, et par C. Monget, *La Chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne, Montreuil-sur-Mer, 1898, t. I, p. 92*.

2

Philippe le Hardi achète en 1397 un rubis destiné à être remis par l'abbé de Saint-Bénigne à Dijon à ses successeurs, lors de leur investiture comme ducs de Bourgogne.

A Anthoine Gentil, marchand, demourant à Gennevilliers, pour la vendue d'un gros ruby, lequel mon seigneur après son trespas, a entencion d'icellui faire mettre en l'église de Saint Bénigne en sa ville de Dijon, pour le bailler au Duc de Bourgoingne que après lui succèdera, et aussi ensuivant chacun Duc semblablement, en prenant la saisine et possession de ladite Duchie de Bourgne - Mandement donné à Conflans lez Paris, le 21^e jout d'ottobre 1397 15.000 frs.

(Dijon, *Archives de la Côte d'Or, B.1514, f° 218*). Publié par C. Monget, *op. cit.*, p. 300.

3

Le rubis du duc de Bourgogne figure dans l'inventaire après décès de Jean sans Peur, dressé le 18 juillet 1420. Ung très bon et riche anel, fait tout d'un balay très fin et net, lequel, feu Monsgr le Duc Philippe, cui Dieu pardoint, ordonna par son testament, estre mis ou doy des ducs de Bourgoingne ses successeurs, quand ils prendroient la possession, à St. Benigne de Dijon, de la Duchie de Bourgoingne -

^(a) Balay = rubis dont la couleur est orange.

pesans XLIIII Karaz. Et est mis icellui annel en une petite boîte d'or pesant un once XI esterlins.

(Paris, Bibliothèque nationale. Collection dite des Cinq Cents de Colbert, 127 VC., f° 99. Publié par C. Monget, *op. cit.*, t. I, p. 300, note 1, et par H. Moranvillé, *Inventaire de Philippe le Bon en 1420, s.l., s.d., p. 80, n° 566. Bibliothèque nationale, Est. Yg. 125*).

4

Le rubis du comte de Flandres figure dans les inventaires de Philippe le Bon en 1420.

Item ung autre doitier où il a 2 anneaulx, l'un garni d'un très bon ruby belloing, assis en une verge plainne, et l'autre où il a ung bien petit ruby en une verge plate, et aux deux costez dudit petit ruby y a deux petits dyamens.

(Paris, Bibliothèque nationale, Collection dite des Cinq Cents de Colbert, 127 VC., f° 63 v°. Publié par H. Moranvillé, *op. cit.*, p. 46, n° 265).

5

Inventaire des musées impériaux. 1853-1870 (Liste d'acquisitions sous le Second Empire). Donation Sauvageot. N° 831 / Ancienne école de Bourgogne / Portrait de Jean Sans Peur Duc de Bourgogne + 1419 / [Hauteur] 29 / [Largeur] 20 / Bois.

(Paris, Archives du Musée du Louvre).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 78 : ANONYME (8)

I. Le portrait de Jean sans Peur	B	125 415	1951
II. La tête du duc (1:1)	B	187 143	1961
III. Moitié inférieure : les mains, la bague et le tapis (1:1)	B	187 144	1961
IV. La main droite et la bague (M 2 X)	Photo Agraci,	Paris	
Le buste en radiographie (1:1)	C	L 320	1951
CCI. a) Le revers	B	125 416	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 79 : ANONYME (9), *LE PORTRAIT DE MARGUERITE D'YORK*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Ecole flamande du XV^e siècle

Portrait de Marguerite d'York

N° 4105 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle [du] Musée national du Louvre (Michel 17)*.

N° d'inventaire : RF. 38-17.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(16-I-1951)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support 20,5 (± 0,1) × 12,4 (± 0,2) × 0,7.

Couche protectrice : Mince couche de vernis en bon état.

Couche picturale : Bon état général. Couche picturale très mince mais peu usée. Craquelures retouchées localement, surpeint des chairs, du noir de la coiffe et du fond. Restauration et surpeint dans le bas, surtout à l'avant-bras de droite. La photographie infra-rouge (A.C.L. L 2.600 B) fait apparaître le dessin du visage (pl. VII) et des mains.

Préparation : Couche blanche soulevée par endroits.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); un élément vertical, légèrement convexe. Bon état général. Réduit au ras des barbes.

Marques au revers : Sur un papier collé au revers du panneau, on voit le numéro 1012, les lettres J.M. et un texte d'une large écriture du début du XIX^e siècle (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 18). Au pochoir, la numérotation du Louvre : RF./38-17.

Un morceau de papier a été arraché au bas, laissant une trace. Douce y avait ajouté de sa main des indications et des références (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 2*, p. 18, et voir pl. CCI b).

Cadre : Gothique, non original.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La jeune femme, tournée de trois quarts vers la gauche, à mi-corps, mains jointes, porte sur la tête un hennin dont la coiffe noire laisse passer sur le front un ruban formant ganse; le hennin est recouvert d'un léger voile qui retombe jusqu'au bas de la composition. La robe largement décolletée, au devant lacé, s'ouvre sur une cotte (?) noire, sans doute en velours. Les parements aux manches sont vraisemblablement d'hermine. La jupe, qu'on aperçoit à la taille, est du même tissu que le corsage. A droite de la coiffe, un bijou d'or en forme de B majuscule est terminé par une grosse perle. Le large collier d'or que la jeune femme porte au cou est orné de roses rouges et de roses blanches alternées, avec une pierre rouge dans les roses blanches et une pierre blanche dans

les roses rouges. Il est bordé au bas de l'initiale C d'or et d'un V rouge s'imbriquant dans un V noir. Le haut est bordé d'un rang de pierres blanches et noires alternées. A l'extrémité droite du corsage est placée une marguerite en or. A son poignet gauche se voient deux rangs de perles blanches, sans doute un chapelet. La jeune femme porte un anneau d'or à l'auriculaire gauche et une bague à petite pierre à la phalange de l'annulaire gauche. Elle semble avoir environ vingt ans.

A l'époque où le tableau appartenait à Douce (vers 1820-1836), un cadre l'entourait avec une inscription comportant entre autres les mots suivants : *Marie d'Anjou, fille de Louis II. Roi de Naples, mariée en 1416 à Charles VII. morte en 1463* (Meyrick¹ 250; voir I, document 3, p. 18). Un texte du XIX^e siècle, au revers du panneau, donne la même identification (voir I, document 1, p. 18). Bazin^(8 25, 29) rapporte que la jeune femme passa aussi pour Yolande, sœur de Louis XI et duchesse de Savoie, ou pour Marie Tudor, fille de Henri VII et épouse de Louis XII après la mort d'Anne de Bretagne; le même auteur rejette toutes ces identifications. Hulin de Loo^(11 13-15) a été le premier à reconnaître dans le modèle Marguerite d'York, troisième épouse de Charles le Téméraire. Née le 3 mai 1446, elle était fille de Richard, duc d'York, et sœur d'Edouard IV, roi d'Angleterre. Son mariage, célébré le 3 juillet 1468, fut avant tout politique : il renforçait l'alliance anglo-bourguignonne contre le roi de France. La princesse prit bientôt part à la vie politique et, devenue veuve en 1477, elle se consacra à la défense des droits de sa belle-fille, Marie de Bourgogne, qu'elle maria à Maximilien d'Autriche. Après la mort de celle-ci, elle se chargea de l'éducation de ses jeunes enfants, Philippe le Beau et Marguerite d'Autriche. Elle mourut à Malines en 1503 (voir Hommel²²). Hulin de Loo indique comme élément d'identification le collier parsemé de roses blanches et rouges, allusion à la Maison d'York et à celle de Lancastre, et orné des lettres C (Charles) et M (Marguerite). Il remarque aussi la marguerite sur la robe (allusion au prénom), ainsi que le bijou de la coiffe portant le B de Bourgogne. Il faut toutefois noter que le signe **XX** est difficile à interpréter, qu'on le considère comme un M ou comme deux V imbriqués. L'emploi de deux couleurs, le rouge et le noir, ne s'explique pas.

Hommel^(22 344-346, 351), qui reproduit le portrait sur la couverture de l'ouvrage qu'il consacre à cette princesse, le considère comme le plus ressemblant de tous ceux que nous possédons d'elle. Son opinion est étayée d'une part par la ressemblance entre ce portrait et une miniature du manuscrit « Benois sont les miséricordieux » attribué à Dreux Jean (voir F, *Éléments de comparaison, Manuscrits* (1), p. 15) et d'autre part par les constatations d'ordre anthropologique relevées sur le squelette qu'on présume être celui de Marguerite, constatations qui sont généralement vérifiées par le portrait. L'auteur donne à la princesse une trentaine d'années et situe le portrait peu avant son veuvage. Sur l'existence possible d'un diptyque, voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 17. Sur l'iconographie de Marguerite d'York, voir F, *Éléments de comparaison*, p. 14.

2. Couleurs

Le portrait se détache sur un fond vert foncé. Sur la droite, ce fond est visible par transparence derrière le voile. La figure est finement modelée, avec de jolies nuances roses et grises. Les yeux sont sombres. La robe est d'un brun-rouge tissé d'or, à dessous noir, et comporte sur le devant des lacets d'or. Les parements blancs sont d'hermine. Le hennin est blanc, le voile blanc transparent. Pour les couleurs des bijoux, voir D. 1, *Sujet*, p. 11.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Sur la coiffe, il y a un bijou en forme de B. Au collier, les lettres C et V alternent, les V étant groupés par deux : un V noir sur un V rouge inversé. L'auteur du catalogue de 1907 (4 186) lisait ces lettres C et M mais faisait remarquer que le M pouvait être un A et un V. *Hommel* (22 344) les interprète également comme C et M. Voir aussi D. 1, *Sujet*, p. 11 et G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 16.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine du tableau n'est pas connue. Mais le personnage peut être identifié grâce à ses bijoux (*cf.* D. 1, *Sujet* et D. 3, *Inscriptions*, ci-dessus).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

L'inscription en français au dos du tableau, du début du XIX^e siècle, le donne comme une œuvre de Jean van Eyck représentant la Reine de France, Marie d'Anjou (*cf.* I, *document* 1, p. 18). Une inscription sur le cadre disparu désignait aussi Marie d'Anjou, peinte par Jean van Eyck (*cf.* I, *document* 3, p. 18 et *Meyrick*¹ 250). Le catalogue des collections de Douce publié par *Meyrick* (1 250, n^o 16) est beaucoup moins affirmatif; l'auteur remarque que van Eyck est mort en 1441 mais que le costume est plus récent que cette date, et il intitule le portrait : « *Portrait of a lady with what may be termed the Cauchoise head-dress. Painted about the year 1450* ». A l'exposition de Manchester, en 1857 (2 38, n^o 391), il est mentionné comme « Ecole de van Eyck ». A la vente du Général *Meyrick* en 1902, le tableau est considéré comme le portrait de Marie d'Anjou par J. van Eyck (3 n^o 138). *Salomon Reinach*, en 1923 (5 45), l'intitule : « Ecole de Bourgogne (?) Portrait d'une jeune femme en prière ». A l'exposition des *Portraits Français de 1400 à 1900*, en 1936, il est mentionné comme « Ecole française », vers 1440 (6 25, n^o 3) et à l'exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français*, en 1937 (7 20, n^o 32), il est simplement classé comme « Anonyme, XV^e siècle ». Entré au Louvre en 1937, il est inventorié comme : « Maître inconnu de l'école française ou franco-flamande, début du XV^e siècle ». *Bazin* hésite entre l'école française et l'école de Bruges. Cependant un certain aspect géométrique et la conception miniaturiste de l'œuvre l'inclinent à l'attribuer à un artiste du nord de la France, peut-être d'obédience flamande. La forme du hennin l'amène d'abord à proposer la date de 1470 (8 25, 29), ensuite celle de 1450 (14 n^o 6). *Wescher* (9 198) signale de manière dubitative le nom de Pierre Coustain sans donner de raisons (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 17). *Charles Jacques* [*Charles Sterling*], en 1942, l'attribue à « un peintre du nord de la France ayant subi l'influence de Memling, et continuant les traditions des miniaturistes bourguignons » (10 53, n^o 149, pl. 142). La même année, *Hulin de Loo* (11 13-15) le rattache à l'atelier de Simon Marmion, comme le fait *Ring* en 1949 (15 223); il y reconnaît Marguerite d'York. Le tableau est exposé à Paris en 1946 (13 47, n^o 36) comme étant de l'école française de la fin du XV^e siècle. *Michel* (12 82; 17 109) y voit « la réplique secondaire de quelque original exécuté par un peintre flamand ou franco-flamand, de l'entourage de Simon Marmion » (voir aussi H. *Adhémar*¹⁶ notice et pl. V). En 1957 *Bazin* (18 274, 309) le donne à l'école française du XV^e siècle, école de Bourgogne. Il figure aux expositions *Marguerite d'Autriche* à Brou (19 25, n^o 31) et à Malines (20 11, n^o 93)

également comme école de Bourgogne, fin du XV^e siècle. *Hommel* (22 344-345) admet l'attribution à un élève de Simon Marmion.

Le tableau est généralement daté des années 1468-1480 par les historiens modernes (*Michel* 12 80-82 et 17 107-109; catalogue de l'exposition *Paus Adrianus VI* 21 115, n° 130; voir aussi G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 16).

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Dans la collection du Rev. Dibdin, qui semble l'avoir acheté en France, d'après l'inscription en français au dos du tableau (voir I, *document* 1, p. 18). Puis chez le collectionneur anglais Francis Douce à qui Dibdin l'a donné (voir I, *document* 1 et *Meyrick* 1 250, n° 16).
- 1834 Hérité de Douce par Sir Samuel Meyrick avec le Doucean Museum (1 250, n° 16).
- 1857 Exposition *The Art Treasures of the United Kingdom* à Manchester, en 1857, n° 391; prêté par le colonel Meyrick (2 38).
- 1902 Vente général A.W.H. Meyrick à Londres, le 31 mai 1902 (3 24, n° 138). Le tableau est acheté pour 99 livres 15 shillings par Dowdeswell.
- 1907 Exposition de portraits peints et dessinés du XIII^e au XVII^e siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris, en 1907, n° 441 (4 186). Prêt de la collection Walter Gay.
- 1936 Exposition *Portraits français de 1400 à 1900* à la Galerie André J. Seligmann à Paris, en 1936, n° 3 (6 25). Prêt de la collection Walter Gay.
- 1937 Exposition des *Chefs-d'œuvre de l'art français* à Paris, n° 32 (7 20; confusion dans la notice du catalogue avec un tableau exposé aux *Primitifs français* de 1904).
- 1937 Don de Walter Gay au Musée du Louvre (Comité et Conseil du 23 décembre 1937, décret du 14 décembre 1941 : Archives du Louvre).
- 1938 Exposition *Walter Gay*, Nantes, « école franco-flamande ».
- 1939 Exposition *Walter Gay*, Lyon, « école franco-flamande ».
- 1946 Exposition *Chefs-d'œuvre de la Peinture française du Louvre*, Paris, Petit Palais, n° 36 (13 47).
- 1958 Exposition *Marguerite d'Autriche*, Brou, Musée de l'Ain, Salle capitulaire, n° 31 (19 25).
- 1958 Exposition *Margareta van Oostenrijk en haar Hof*, Malines, Hôtel de ville, n° 93 (20 11).
- 1959 Exposition *Paus Adrianus VI*, Utrecht, Centraal Museum, et Louvain, Hôtel de ville, n° 130 (21 115-116, pl. 40).

b. Histoire matérielle

- ± 1820-1836 A l'époque de Douce, un cadre portant une inscription entourait le tableau (voir I, *document* 3, p. 18).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Aucune réplique ou copie n'est actuellement connue.

Comme rapprochements iconographiques, on peut citer des tableaux, des manuscrits, des dessins et une gravure.

a. Tableaux

Ces portraits représentent Marguerite d'York avec plus ou moins de certitude et de ressemblance.

- (1) Attribué à Petrus Christus, collection Robert Lehman, New York. Bois, 57 × 40 cm (*Exposition de la Toison d'Or à Bruges. Catalogue*, Bruxelles, 1907, n° 190. Repr. dans *Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, I. Die Van Eyck, Petrus Christus*, Berlin, 1924, pl. LXX).
- (2) Attribué à Memlinc, anciennement collection Nardus, Suresnes. Bois, 45 × 31 cm (*Exposition de la Toison d'Or à Bruges. Catalogue*, Bruxelles, 1907, n° 16. Repr. dans *C. Tulpinck* (sous la direction de), *Les Chefs-d'œuvre de l'Art flamand à l'Exposition de la Toison d'Or*, [Bruges, 1907], n° 17, face à la p. 4).
- (3) Attribué à van der Goes, Société des Antiquaires, Londres. Bois, 54 × 43 cm. Sur le cadre se lit : *Margar de Iorc : 3 | Uxor Caroli Ducis | Bourgon* (*Exposition de la Toison d'Or à Bruges. Catalogue*, Bruxelles, 1907, n° 17. Repr. dans *O. Rubbrecht, L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles, 1910, fig. 34).
- (4) Memlinc, panneau central du triptyque intitulé : *Le Mariage mystique de sainte Catherine*, Bruges, Hôpital Saint-Jean. Selon la tradition, sainte Barbe aurait les traits de Marguerite d'York (voir *O. Rubbrecht, op. cit.*, p. 65-68 et fig. 32-33).

b. *Manuscripts*

Les manuscrits, tout au moins les deux premiers, offrent des portraits se rapprochant davantage du tableau du Louvre.

- (1) « Benois sont les miséricordieux », manuscrit exécuté pour Marguerite d'York, vers 1470, attribué à Dreux Jean, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 9296. Au f° 1, Marguerite d'York est représentée sept fois, exerçant les œuvres de miséricorde. Au f° 17, on voit la duchesse à genoux, sous la protection de sainte Marguerite et entourée des Pères de l'Église; la cathédrale Saint-Michel de Bruxelles est visible au second plan (repr. f° 1 : dans *Bruxelles au XVe siècle*, Bruxelles, 1953, p. 124; f° 17 : *ibid.*, couverture).
- (2) « Boèce », manuscrit exécuté en 1476 pour Marguerite d'York par le Maître de Marie de Bourgogne, Iena, Bibliothèque de l'Université, ms. Gall. f° 85. La duchesse est représentée sur la page de dédicace, recevant l'ouvrage (repr. dans *F. Winkler, Die Flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925, p. 115, pl. 67).
- (3) *Traité de Religion et de Morale*, manuscrit exécuté en 1475 pour Marguerite d'York par le Maître de Marie de Bourgogne, Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 365. Au f° CXV, Marguerite d'York est vue en prière, avec des suivantes (repr. dans *O. Pächt, The Master of Mary of Burgundy*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, LXXXV, 1944, planche face à la p. 289).
- (4) *Vie de sainte Colette de Corbie*, manuscrit exécuté entre 1468 et 1477 pour Charles le Téméraire et Marguerite d'York et donné par eux au couvent des Pauvres Claires de Gand, où il se trouve encore (ms. n° 8). Atelier du Maître de Marguerite d'York. On y trouve les portraits de la duchesse et son mari agenouillés derrière sainte Colette, elle-même en prière devant l'apparition de sainte Anne. (f° 40 v°; *L.M.J. Delaissé, La Miniature flamande. Le Mécénat de Philippe le Bon*, catalogue de l'exposition de Bruxelles, 1959, n° 186. Repr. dans *P. Bergmans, Marguerite d'York et les pauvres Claires de Gand*, dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, XVIII, 1910, p. 271-284, miniature X).

(5) « Romuléon », manuscrit exécuté pour Edouard IV en 1480, Londres, British Museum, Royal 19 EV. Au f° 367^b, Edouard IV est agenouillé devant Charlemagne, à côté de sa sœur Marguerite d'York (*Wescher* 9 198; photographie du British Museum au Centre).

(6) « Le Dialogue de Jésus-Christ et de la Duchesse », par le Maître du Girard de Roussillon (Dreux Jean ?), vers 1470, Londres, British Museum, Add. MS. 7970, f° I v°. Au frontispice le Christ ressuscité apparaît à Marguerite d'York (*Otto Pächt, The Master of Mary of Burgundy*, Londres, s.d., pl. I).

c. Dessins

(1) Recueil dit d'Arras, Arras, Bibliothèque de la ville, f° 64. Repr. dans *Rubbrecht, op. cit.*, fig.38. Photographie A.C.L. 131.832 B.

(2) Mémoires d'Antoine de Succa, Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. II, 1862, I, f° 23 v° (photographie au Centre).

d. Gravure

(1) « Recuyell of Troye », livre imprimé exécuté pour Marguerite d'York par William Caxton après 1468, Chatsworth, collection duc de Devonshire (encore ?). Une gravure sur cuivre, en frontispice, représente Marguerite d'York recevant l'ouvrage des mains de Caxton (*S. Montagu Peartree, A Portrait of William Caxton*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, VII, 1905, p. 383-387, planche face à la p. 384).

Voir aussi pour les portraits de Marguerite d'York : *J. Van den Gheyn, S.J., Encore l'Iconographie de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, Anvers, 5^e série, IX, 1907, p. 275-294 (voir p. 294).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Il s'agit d'un tableau original exécuté sans doute par un peintre flamand fréquentant la Cour de Bourgogne.

Hulin de Loo a reconnu avec raison Marguerite d'York. Mais si on retrouve bien dans les bijoux le B de Bourgogne, la marguerite et les C de Charles, il est plus difficile de lire sur le collier, comme il le propose, la lettre initiale du prénom de Marguerite. En effet, ce signe est fait plutôt de deux V inversés ou peut-être d'un Y (York ?). *M. Bloch*, de Rouen, nous indiquait dans une lettre du 1^{er} juillet 1960, que ce collier était très important au point de vue des cosmoglyphes et des hiéroglyphes. L'hermétisme était en effet très en honneur à la cour de Bourgogne. On retrouve dans l'inventaire du trésor de Charles le Téméraire la description de plusieurs colliers proches de celui-ci (« deux petits colliers d'or, fais à roses esmaillées de blanc et de bleu »; *de Laborde, Les Ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Seconde partie, Preuves*, t. II, Paris, 1851, p. 116, n° 3039) ainsi que de nombreux bijoux offerts par la duchesse au duc lors du jour de l'An, et décorés de marguerites.

Il est probable que ce portrait fut exécuté après leur mariage (1468) et, d'autre part, avant la mort du duc (1477). Nous pensons qu'il a pu être exécuté vers 1468, peu de temps après le mariage, peut-être avant la première séparation des époux qui date du 13 juillet 1468, soit à Bruges où la princesse est restée jusqu'au 19 juillet, soit à Bruxelles où elle est allée ensuite jusqu'au 31 août

(*Herman Vander Linden, Itinéraires de Charles, duc de Bourgogne, Marguerite d'York et Marie de Bourgogne (1467-1477)*, Bruxelles, 1936, p. 10-11).

L'orientation du modèle et sa pose en prière avec son chapelet font supposer l'existence, à l'origine, d'un second panneau représentant une *Vierge et l'Enfant*, qui formait avec lui un diptyque. Il s'agissait peut-être d'un diptyque de voyage destiné à Charles le Téméraire, ce qui s'expliquerait par l'attachement connu des deux époux.

En ce qui concerne l'auteur, on pourrait penser comme *Wescher* (9 198) à l'un des peintres attirés du duc Charles, Pierre Coustain, son « varlet de chambre et peintre », garde des galeries de Hesdin, qui collabora aux fêtes de Bruges, ou bien à Jean Hennekart, également valet de chambre et peintre du duc, qui semble plus important que Coustain (*cf. supra, de Laborde, Les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. XII, 223 n° 4035, 227 n° 4041 et la table alphabétique). Le style du portrait permettrait de se rallier à l'attribution à un peintre de l'entourage de Simon Marmion, comme l'écrivait *Edouard Michel* (17 109).

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1836 ¹ : SAMUEL R. MEYRICK. *Paintings in the Doucean Museum*, dans *Gentleman's Magazine*, Londres, mars 1836, 245-253.
- 1857 ² : *Catalogue of the Art Treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857*, Londres, [1857].
- 1902 ³ : *Catalogue of Pictures by Old Masters of Sir Henry Bedingfeld, Bart... General A.W.H. Meyrick... and the Right Hon. Earl de Grey; and Old Pictures from numerous private Collections and different Sources : which will be sold by Auction by Messrs. Christie, Manson & Woods... on Saturday, May 31, 1902, s.l., 1902.*
- 1907 ⁴ : *Bibliothèque Nationale. Exposition de portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle. Avril-juin 1907. Catalogue*, Paris, 1907.
- 1923 ⁵ : SALOMON REINACH. *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance (1280-1580)*, VI, Paris, 1923.
- 1936 ⁶ : [Catalogue de l'exposition] *Portraits français de 1400 à 1900. Galerie André J. Seligmann*, Paris, 1936.
- 1937 ⁷ : [Catalogue de l'exposition] *Chefs-d'œuvre de l'Art français. Palais national des arts, Paris, 1937*, s.l., 1937.
- 1938 ⁸ : GERMAIN BAZIN. *La Collection Walter Gay au Musée du Louvre*, dans *L'Amour de l'Art*, Paris, XIX, 1938, 25-30, ill.
- 1941 ⁹ : PAUL WESCHER. *Das höfische Bildnis von Philipp dem Guten bis zu Karl V*, dans *Pantheon*, Munich, XXVIII, 1941, 195-202, 272-277.
- 1942 ¹⁰ : CHARLES JACQUES [CHARLES STERLING]. *La Peinture française. Les peintres du Moyen Age*, Paris, 1942.
- 1942 ¹¹ : HULIN DE LOO. *Tableaux perdus de Simon Marmion, ses portraits princiers et l'énigme de sa chandelle*, dans *Aan Max J. Friedländer*, La Haye, 1942, 11-19.
- 1944 ¹² : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 ¹³ : [Catalogue de l'exposition] *Chefs-d'œuvre de la peinture française du Louvre. Des Primitifs à Manet. Petit Palais, 1946*, [Paris], 1946.

- 1948¹⁴ : GERMAIN BAZIN. *L'École franco-flamande (Les Trésors de la peinture française)*, Genève, (2^e éd., 1948).
- 1949¹⁵ : GRETE RING. *La Peinture française du quinzième siècle*, Londres, 1949.
- 1950¹⁶ : HÉLÈNE ADHÉMAR. *Portraits français, XIVe-XVe-XVIe siècles*, Paris, (1950).
- 1953¹⁷ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1957¹⁸ : GERMAIN BAZIN. *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, [1957].
- 1958¹⁹ : (FRANÇOISE BAUDSON). *Exposition organisée par la Ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou (1480-1530)*. Brou, Musée de l'Ain, Salle capitulaire, 1er juin-15 juillet 1958, s.l., 1958.
- 1958²⁰ : *Margareta van Oostenrijk en haar Hof. Mechelen 1958. Tentoonstelling 26 Juli - 15 September 1958*, Malines, 1958.
- 1959²¹ : *Herdenkingstentoonstelling Paus Adrianus VI. Gedenkboek Catalogus. Utrecht, Centraal Museum, 28 September - 15 November 1959, Leuven, Stadhuis, 23 November - 20 December*, (Utrecht), 1959.
- 1959²² : LUC HOMMEL. *Marguerite d'York ou la duchesse Junon*, (Paris, 1959).
- 1961²³ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 187, n° 188).

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Texte d'une large écriture du début du XIXe siècle, sur papier collé au revers du panneau :

Portrait authentique de Marie d'Anjou femme de Charles 7 — peint par Jean Van Eyck (dit Jean de Bruges) Inventeur de la peintu[re] à l'huile, né à Maseyck vers l'an 1370, mort à Bruges en 1441. — N°. Le Monogramme du Maître semble être un ornement fixé sur la coiffe de la p[rincesse].

En dessous, d'une plus petite écriture, anglaise, de la première partie du XIXe siècle :

F. Douce : the gift of his friend The Rev^d Dr Dibd[in].

(Voir C, *Description matérielle*, p. 11 et pl. CCI b)

2

Sur une pièce de papier, autrefois au revers du panneau mais arrachée maintenant, Douce avait ajouté de sa main :
See pl. 28 in Johnes's Froissard. See Mezeray, ii. 94. But it seems imaginary, though said to be from Fontainebleau. See Montfaucon, iii, Pl. 47, as in Monstrelet.

(Voir C, *Description matérielle*, p. 11 et *Meyrick*¹ 250)

3

Le tableau avait autrefois un cadre, avec l'inscription suivante :

Marie d'Anjou, fille de Louis II. Roi de Naples, mariée en 1416 à Charles VII, morte en 1463; peint par Jean de Bruges premier peintre à l'huile.

(Voir D.1, *Sujet*, E.1 b, *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date* et E.2 b, *Histoire matérielle*; *Meyrick*¹ 250)

J. LISTE DES PLANCHES

N° 79 : ANONYME (9)

V.	Le portrait de Marguerite d'York (1:1)	B	125 205	1951
VI.	La tête et le collier (M 2 ×)	B	125 207	1951
VII.	La tête et le collier en infra-rouge (M 2 ×)	B	L 2 600	1956
VIII.	Les mains et le corsage (M 2 ×)	B	125 208	1951
IX.	Le portrait de Marguerite d'York en radiographie (1:1)	C	L 331	1951
CCI.	b) Le revers	B	125 206	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 80 : GROUPE BOSCH (7), *LA NEF DES FOUS*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bosch (Jérôme) (Hieronymus van Aken)

La Nef des fous

N° 4004 du *Catalogue raisonné ... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel 43)*.

N° d'inventaire : RF. 2218.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(XII-1953)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support $57,9 (\pm 0,2) \times 32,6 (\pm 0,2) \times 0,9$.

Surface peinte $57,2 \times 31,9$.

Couche protectrice : Mince couche de vernis légèrement teinté.

Couche picturale : Forte usure des fonds, bon état du groupe principal. Pas de barbe aux bords gauche, inférieur et droit. Restauration du joint et des cinq ruptures. Nombreux repeints sur le ciel et la mer. Surpeint en glacis de la barque et de la banderole. Surpeint de quelques points empâtés dans les feuillages. Repeint et surpeint de l'arbre en haut du mât (voir pl. XII). L'infra-rouge met en évidence un dessin très net dont les caractéristiques se révèlent analogues à celles du fragment de New Haven (Connecticut), représentant une allégorie (Yale University Art Gallery ; voir pl. XXII et XXIII). Ce dessin est assez diversifié; on y trouve du trait léger et du trait fort. Analogies aussi entre les radiographies des deux tableaux (voir pl. XX et XXI).

Changements de composition : L'infra-rouge révèle quelques modifications : changement aux mains du moine, à la main droite de la nonne, au manche de la rame et déplacement du plateau de fruits (voir pl. XXII). La radiographie révèle qu'un pan du bonnet recouvrait l'épaule du personnage à la main levée (voir pl. XX).

Préparation : Blanche, semble bien adhérente.

Support : Chêne (chêne ou châtaignier selon le Centre technique du bois, Paris, communication du 3 février 1961). Deux éléments verticaux dont le joint est légèrement ouvert dans le haut; une fissure sur toute la hauteur; quatre fissures d'environ le tiers de la hauteur. Le support original bordé de trois lattes (de $\pm 1,3$ à gauche, 0,7 en haut et 0,5 à droite) est doublé d'un triplex et parqueté. D'un examen réalisé au Louvre par M. F. Pupil, il ressort que le panneau était biseauté au revers. La partie inférieure, seule encore visible, montre à gauche et à droite un biseau de 3,5. Il manquerait donc à la partie inférieure du support au moins la largeur de ce biseau (rapport de M. F. Pupil en date du 27 novembre 1956, au Laboratoire du Musée du Louvre).

Marques au revers : Trois étiquettes dont une de l'Etat belge pour l'exposition *Les Primitifs flamands* à l'Orangerie en 1947, et une inscription moderne (voir pl. CCII a).

Cadre : Moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La scène se passe dans une barque où sont assemblées dix personnes. Le groupe central est composé d'un franciscain et d'une religieuse jouant du luth en face de lui. Ils ont devant eux une planche sur laquelle sont posés un gobelet et une assiette avec quelques cerises éparpillées. Ces deux personnages semblent chanter, la bouche grande ouverte, à moins qu'ils ne cherchent à mordre, comme leurs compagnons, l'objet rond, sans doute une crêpe, qui pend au bout d'une corde (*Demonts* pense y reconnaître une galette flamande appelée *moppe* qu'on retrouve dans le *Pays de Cocagne* de Bruegel, ³ 3, note 1). Derrière eux sont assises trois personnes, dont les deux navigateurs. Celui de droite, la rame dans l'eau — cette rame n'étant qu'une louche démesurée — ne pense lui aussi, qu'à mordre la crêpe qui pend. L'autre navigateur lève un bras en l'air et de l'autre brandit au bout de sa rame une cruche renversée. Il tient un verre en équilibre sur la tête. A l'avant (?) du bateau, une femme, sans doute une béguine, s'apprête à frapper d'une cruche un jeune homme tapi dans le fond. Ce dernier retient une gourde qui trempe dans l'eau. A l'arrière (?), sur une branche qui figure peut-être un gouvernail dérisoire, un être plus petit que les autres, en costume de fou, est assis tenant une marotte et buvant dans une coupe. Un autre personnage, accroché à la branche-gouvernail où pend un poisson, se penche pour vomir. A côté de lui se trouve un tonneau.

Au milieu, un mât très grand coupe par la verticale toute la composition. Il est légèrement incliné vers la droite et se termine par un bouquet de feuillage dans lequel on distingue un masque (tête de mort ou chouette ?). Sous le bouquet, une oriflamme se déroule jusqu'au bord gauche du tableau, décorée d'un croissant, emblème du monde oriental musulman. Une oie rôtie est liée au mât et garnie de branchages. Un homme émergeant des branches du gouvernail se hisse, un couteau à la main, pour la détacher. Ce mât décoré de branchages évoque le *meiboom* ou arbre de mai caractéristique du folklore flamand (*Tolnay* ¹⁹ 27 et note 66; *Bertram* ⁴² 10, pl. XII; Catalogue de l'exposition *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden* ⁴⁹ 81). Le surpeint de la partie supérieure, en élargissant la silhouette, a quelque peu altéré cette évocation (*cf.* C, *Description matérielle*, p. 20 et pl. XII). L'oie rôtie et l'homme qui grimpe sont un rappel du mât de cocagne tandis que la crêpe enfarinée qu'il faut manger sans la tenir est une allusion à une autre coutume folklorique. Au premier plan deux personnages nus sont dans l'eau. L'un, à gauche, porte un chapeau et tend une écuelle remplie. L'autre, visible jusqu'à la ceinture, s'appuie au bateau. La nef semble se diriger de droite à gauche, vers le large. Le fond est une vue de mer à l'infini, avec indication de rochers sur la droite.

Lafond (1 79-80) voit ici une interprétation de la *Nef des Fous* de l'humaniste Sébastien Brant (*Das Narrenschiff*), ouvrage paru à Bâle en 1494. Rapidement célèbre, ce livre qui annonce l'*Eloge de la Folie* d'Erasmus fut traduit en flamand dès 1500. Les gravures sur bois qui l'illustrent montrent des barques chargées de fous allant à la dérive vers le paradis des déments, *Narragonia* (*cf.* pl. XXIV; *Friedrich Winkler* (*Dürer und die Illustrationen zum Narrenschiff. Die Baseler und Strassburger Arbeiten des Künstlers und der altdeutsche Holzschnitt*, Berlin, 1951, p. 12-13) analyse les différentes gravures de la première édition allemande dont il attribue les trois quarts à Dürer et constate que ces gravures n'ont souvent pas de relation avec le texte). Avant *Lafond*, *L. Maeterlinck* (*Le genre satirique dans la peinture flamande*, 2^e éd., Bruxelles, 1907, pp. 218-219) avait signalé l'importance du livre de Brant et son

influence sur l'art de Bosch, sans toutefois le rattacher à notre tableau, encore inconnu à cette époque. *Demonts* (3 3-8; 4 notice face à la pl. XVIII; 6 296-298) reprend cinq ans plus tard la même interprétation du tableau du Louvre, y voyant non seulement l'influence de l'œuvre de Brant, mais aussi celle, plus précise, d'une suite à la *Nef des Fous* publiée en 1498 par l'écrivain Josse Bade: la *Nef des Folles*. Trois gravures en auraient fourni des motifs à Jérôme Bosch. Interprétant l'œuvre comme une satire de la gourmandise, il voit dans le mât l'arbre symbolique du Paradis terrestre et dans la tête de squelette le serpent. *Demonts* mentionne aussi les sujets analogues traités par Bosch et connus par des gravures, la *Barque bleue* et l'*Écaille voguant sur l'eau*, ou par des copies, le *Concert dans l'œuf* (cfr. F, *Éléments de comparaison*, p. 28). Il émet l'hypothèse que le tableau du Louvre serait un volet de triptyque, dont l'ensemble aurait illustré d'une manière plus complète l'œuvre de Brant.

Cette explication a satisfait les historiens d'art jusqu'à ce que *Enklaar*, en 1933, développe une hypothèse déjà proposée en 1923 par *Schürmeyer* (10 67): le tableau de Bosch serait une illustration de la *Blauwe Schuit*, mais ce dernier ignore ce qu'est cette « Barque bleue ». *Enklaar* (16 37-64, 145-161; 21 35-85) se livre à une étude approfondie de cette société, à partir du poème de Jacob van Oestvoren, *Blauwe Scuit*, rédigé à la manière d'un statut, en l'an 1413, à l'occasion d'un tournoi organisé par ses membres en Zélande. Elle groupait tous ceux qu'animait la joie de vivre jusqu'à l'excès, qui faisaient fi des conventions et des convenances et qui prisait plus la folie que la sagesse; elle comptait des membres dans toutes les classes sociales, y compris le clergé; en étaient exclus les voleurs, les assassins, les femmes de mauvaise vie... Plus large qu'une compagnie de carnaval, la *Blauwe Schuit* était une troupe de joyeux compères qui vivaient, en bohémiens, de représentations théâtrales parodiant la société et les événements importants. Son existence est signalée dans plusieurs villes des Dix-sept Provinces: sûrement à Anvers et à Utrecht, sans doute à Bréda et à Nimègue et, l'auteur le suppose, aussi à Bois-le-Duc. Des sociétés analogues ont existé en France, notamment la gilde des « Enfants-sans-Souci » à Paris. Le choix du bateau comme emblème, de même que celui de la couleur bleue, reste assez obscur. L'auteur pense reconnaître une *Blauwe Schuit* dans le tableau du Louvre. Les personnages se retrouveraient, selon lui, dans le poème de J. van Oestvoren, sauf peut-être le fou lui-même. Pour étayer son hypothèse, il signale d'autres œuvres, de Bosch ou exécutées d'après cet artiste, qui reçoivent une interprétation plausible quand on y voit des représentations similaires: le *Concert dans l'œuf* (Senlis, collection Pontalba) et une série de gravures éditées par Jérôme Cock. L'une d'elles porte une inscription indiquant le nom de la barque: *Die blau schuyte* (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 28). Une autre, représentant une écaille voguant sur l'eau, avec tout un équipage (repr. dans *Lafond* 1 100), pourrait être mise en rapport avec la société joyeuse de Lyon, intitulée « La Coquille ». Le tableau serait un symbole de la *Blauwe Schuit* et non une figuration réaliste car l'auteur pense que la compagnie participait aux carnivals avec des bateaux sur chars plutôt qu'avec de véritables bateaux. En effet, dans *Varende Luyden* (21 78-79), il signale un manuscrit conservé à la Bibliothèque universitaire de Hambourg, du XVI^e siècle, le *Schönbartbuch*, où sont rapportées les mascarades annuelles des bouchers de Nuremberg fêtant le retour du printemps. Une miniature (21 ill. 5) montre un bateau bleu, monté sur roues et tiré à l'aide de cordes. Il est attaqué par des hommes en armure et défendu par des personnages fantastiques, entre autres par des fous. Une oriflamme rouge avec croissant de lune le surmonte. L'auteur pense que le problème est définitivement résolu: la *Blauwe Schuit* était un *carrus navalis*. L'image de la barque figurant l'association de personnes partageant le même but

ou le même sort est familière au moyen âge. L'auteur en cite plusieurs exemples, entre autres la Barque de l'Eglise, l'Arche de Noé, le voyage sur mer de sainte Dymphne. Ce dernier cas est mis en rapport avec le culte de la sainte, invoquée pour la guérison des fous, culte florissant à Geel en Brabant. La fuite en barque de sainte Dymphne serait peut-être à rapprocher de la représentation de la *Nef des Fous*. Vermeulen (25 16-18) partage cette opinion. Il pense également que le mât pourrait être du noisetier, arbre qui dans la littérature populaire a reçu une signification symbolique, mais M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le nie : le mât et le buisson n'en ont ni les feuilles ni le port; il s'agirait plutôt d'aulne (communication orale du 27 janvier 1961). S'il s'agissait tout de même dans l'esprit du peintre de coudrier (les deux arbres se ressemblent), Delevoy (51 31) y verrait une représentation symbolique de la bêtise. Gessler (compte rendu de Th. Enklaar, *Varende Luyden. Studiën over de middeleeuwse groepen van ontmaatschappelijken in de Nederlanden*, Assen, 1937, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bruxelles, XVII, 1938, p. 373-374) accepte dans ses grandes lignes la thèse de Enklaar. Il avait lui-même publié plusieurs années auparavant une étude consacrée à l'origine de la figuration de bateaux dans les fêtes de carnaval (*Navis Stultifera. Het Narrenschip der XIIe eeuw in 't Loonsche Land*, dans *Limburg*, Tongres, VIII, 1926, p. 1-8). Celle-ci pourrait être germanique et remonter à l'époque de Tacite, quand défilaient de nombreux cortèges de printemps, avec un bateau sur un chariot, en l'honneur de la déesse Nerthus. Ces festivités païennes auraient survécu pendant le moyen âge: on pourrait signaler au XII^e siècle l'arrivée, à Maastricht et dans les Pays-Bas du sud, d'un vaisseau sur roues, venant d'Aix-la-Chapelle, qui mit tout le pays en émoi et fut la cause d'excès déplorés par l'abbé Rudolfus de Saint-Trond (+ 1138), auteur de la *Gesta Abbatum Trudonensium*. Ce fut un événement de caractère social, essentiellement dirigé contre les tisserands, forcés de traîner et de garder le char durant tout le périple. Cependant le professeur P. Bonenfant (*L'épisode de la nef des tisserands de 1135*, dans *Etudes sur l'histoire du Pays Mosan au moyen âge. Mélanges Félix Rousseau*, Bruxelles, 1958, p. 99-109) combat la thèse de l'origine antique de la « nef des tisserands » et constate que les bateaux de carnaval n'étaient pas encore connus au XII^e siècle.

En 1937, Tolnay (19 27-28, 64, note 66) se rallie aux thèses de Demonts sans toutefois admettre l'explication du mât comme arbre symbolique du bien et du mal. Devoghelaere (20 43-50) fait remarquer la fragilité des comparaisons de Demonts et de Enklaar, entre le tableau de Bosch et *Das Narrenschiff* de Brant d'une part, et le *Blauwe Scuit* de Jacob van Oestvoren de l'autre. Il émet l'hypothèse d'une représentation de la barque de l'Eglise allant à la dérive et négligeant le salut des âmes, figurées par les nageurs près de l'embarcation. Il signale aussi des similitudes, au point de vue de la composition, entre le tableau et le volet gauche du retable de Tiefenbronn, de Lucas Moser, peint vers 1431 et représentant un épisode de la légende de Marie-Madeleine, le voyage par mer de la sainte se rendant à Marseille.

Le sens amer de l'œuvre est mis en relief par Brion (24 28), qui, remplaçant la *Nef des Fous* dans l'ensemble de l'œuvre de Bosch, y reconnaît « un résumé de toute l'humanité. Une société d'insensés embarqués dans une barque imbécile, sans voile et sans gouvernail. Une barque qui porte en elle le naufrage; avec ses passagers buvants et hurlants, affairés à des sottises, perdus dans leurs bruyantes querelles. Jamais le pessimisme des satiristes les plus douloureux n'aurait inventé cette synthèse de l'absurdité de la vie ». De même, pour Van den Bossche (28 14, 17, pl. III), le tableau est la stigmatisation de la sottise, cause unique du mal et que Bosch décèle partout. Pour Huebner,

l'ensemble de l'œuvre de Bosch illustre une idée-force de l'homme nordico-germanique : le monde est en perpétuel devenir. La création du monde n'est pas achevée; au sein de l'univers comme en chaque homme se déroule un combat, une lutte pour la puissance et il importe d'« établir un barrage efficace contre l'envahissement de l'Être par les flots tourbillonnants du Non-Être ». Cet antagonisme apparaît dans les tableaux de Bosch dont certains sont de pures réussites et d'autres montrent l'artiste impuissant devant l'assaut de ses images qu'il traduit de manière désordonnée. La *Nef des Fous* (26 32, pl. V-VI) appartiendrait à une catégorie intermédiaire dans laquelle se trouve réalisé l'équilibre entre la fiction et le réel. Baldass (27 16, 231) accepte les thèses de Demonts et de *Enklaar*; cependant il ne trouve pas dans le tableau une transposition littérale des sources citées par ces auteurs. Brans (37 43-44, 72) rappelle aussi ces sources et voit dans de nombreuses œuvres de Bosch une violente critique du clergé. Pour Combe (31 20-21), le tableau est une illustration du thème pascalien de la poursuite par l'homme du bonheur illusoire, cherché dans le divertissement et qui l'amène à oublier le caractère précaire de sa condition et l'empêche d'envisager sa fin.

Daniel (32 13, ill.) replace Bosch dans son contexte social et historique et voit en lui le peintre des bouleversements de cette époque de transition, cruelle et angoissée. Bosch appartient, comme Erasme, au courant de réforme ecclésiastique et morale qui va grandissant; tous deux ont fait partie de la Confrérie de Notre-Dame à Bois-le-Duc et l'auteur rapproche du tableau du Louvre un passage de l'*Eloge de la Folie* du célèbre humaniste, où celui-ci remarque : « Nous ébruitons très justement au sujet des gens du Brabant que bien que le Temps amène les autres à la prudence, plus les Brabançons sont vieux, plus ils sont fous ! » Mosmans (34 70, note 30) pense que le tableau est plutôt une illustration d'une « kermesse » que du carnaval. Celle de Bois-le-Duc avait lieu le 24 juin, date qui convient mieux à la richesse du feuillage de l'arrière-plan. Elle donnait lieu à des excès dans le boire et le manger et à des déguisements, réprouvés par les bons catholiques. Or plusieurs auteurs ont l'impression que les passagers de la *Nef des Fous* sont déguisés. De Boschère (33 19-20) parle des passagers comme « d'exceptionnelles figurations de déséquilibre mental » tandis que Fierens (36 54-55, pl. XIX) y voit « une allégorie de la vie des insoucians qui n'ont ni boussole ni gouvernail et qui fatalement se briseront un jour sur l'écueil de la male mort », opinion partagée par Leymarie (38 VIII-IX, pl. 21).

Bax (39 189-196) donne du tableau une description détaillée; il estime que le buisson, l'homme à l'oie et l'homme vomissant ne se trouvent pas dans le bateau mais sur la rive voisine. Il étudie la thèse d'*Enklaar* sur la *Blauwe Schuit* et pense que les membres de cette société n'étaient pas des bohémiens mais d'honnêtes citoyens, appartenant entre autres à la gilde des bouchers. Il rejette l'hypothèse selon laquelle le tableau serait une illustration de la *Blauwe Schuit*; la barque d'ailleurs n'y est pas bleue. Bax préfère donner à l'œuvre une explication symbolique. Chacun des personnages, qui sont stéréotypés, et des éléments du décor, serait un emblème de la folie, de l'intempérance, de la débauche; l'auteur justifie ses assertions par des références à la littérature populaire flamande. De même la barque pourrait ne pas être une embarcation plus réelle que l'écaille de moule ou la coquille d'œuf de certaines autres compositions. Selon lui, l'artiste n'aurait pas eu en vue une fête déterminée. Il ne croit pas à l'influence de la *Narrenschiff* de Sébastien Brant, dont il juge la parution postérieure au tableau. Pour Lotte Brand Philip (45 6, pl. 15), il a dû exister un complément à cette scène, montrant la fin désastreuse du voyage, peut-être son aboutissement aux rives de l'enfer. En 1958, elle pense reconnaître une partie du même retable dans un fragment

représentant une allégorie, l'*Intempérance* (?), actuellement conservé à New Haven (Connecticut), à la Yale University Art Gallery (voir pl. XIX; 49 81; *Corpus* n° 67); cette opinion est partagée par *Seymour* (56 36). En 1957, *Benesch* (47 28, 33-34) accepte le rapprochement entre l'œuvre littéraire de Sébastien Brant et le tableau. Celui-ci pourrait avoir fait partie d'une série des Péchés capitaux et signifier la gourmandise. L'auteur y verrait une transcription assez littérale du poème de Brant intitulé *Dass Schluraffen Schiff* car le peintre aurait transposé les jeux de mots de Brant : *Nargon* et *Naragun* dérivés du mot « Aragon », par allusion au mot germanique *Narr*, fou; de même *Montflascun* pour *Montefiascone* est une allusion à l'italien *fiascone*, grosse bouteille de vin... *Benesch* aussi avait déjà constaté une certaine similitude entre la *Nef des Fous* et l'*Allégorie* dans laquelle il voit la peinture d'une nuit d'orgie. En 1959, *Baldass* (50 16, 226-227) accepte de voir l'origine du thème dans la société carnavalesque flamande *De Blauwe Schuit* et lui reconnaît un parallèle littéraire dans la célèbre *Narrenschiff* de Sébastien Brant. L'explication du symbole du noisetier par *Enklaar* et *Bax* lui paraît assez audacieuse car l'identification du feuillage du mât lui semble presque impossible.

Delevoy (51 31, 36-37, ill. 26, 28) voit dans le bateau un leitmotiv de la littérature didactique depuis le XIV^e siècle et le tableau serait une symbiose : la barque est un ancien symbole de l'Église, refuge des proscrits, elle est aussi l'emblème de la société de la *Blauwe Schuit*. L'auteur fait encore allusion à la *Narrenschiff* de Sébastien Brant, mais n'ose affirmer l'antériorité de l'œuvre littéraire sur le tableau. *Lurker* (54 13, 96, 102) voit également dans le mât un arbre de mai, symbole de l'arbre de vie, décoré ici de la banderole de l'incroyance et d'une tête de mort. Cette coutume folklorique qui symbolise la résurrection de la nature reçoit ici le sens opposé : s'adonnant seulement aux jouissances terrestres et s'éloignant de la vraie croyance, les fous naviguent vers la mort. *Eisler* (57 46-48) se range à l'opinion de *Lotte Brand Philip* : la *Nef des Fous* et le fragment de New Haven pourraient avoir fait partie d'un même grand panneau. Selon une opinion dont cette dernière a fait part à *Eisler*, la peinture du Louvre elle-même ne serait qu'un fragment. L'ensemble aurait constitué une illustration du mois de mai ou du printemps. *Seymour* (communication faite à *Eisler* 57 48) présente une hypothèse encore plus précise : la *Nef des Fous* superposée à l'*Allégorie* aurait formé un volet d'un triptyque de dévotion et aurait eu pour pendant la *Mort de l'Avare* de la National Gallery de Washington (collection Kress); les dimensions des différents éléments se prêteraient à cette reconstitution.

Ces dernières années, le problème Bosch a été repensé et a donné lieu à une interprétation philosophique. *W. Fraenger* (*Hieronymus Bosch. Das Tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung*, Cobourg, 1947) tente de démontrer que plusieurs œuvres de Bosch ont été peintes pour le compte d'une secte hérétique; *G. Marlier* analyse l'action du fameux prédicateur Alain de la Roche, venu de Bretagne, qui mourra en 1475 à Zwolle chez les Frères de la Vie commune; il est « hanté par des visions terrifiantes qui correspondent à l'art démoniaque de Jérôme Bosch » (*Erasme et la peinture flamande de son temps*, Damme, (1954), p. 157-158).

2. Couleurs

Les figures pâles du moine et de la nonne contrastent avec celles des trois hommes à l'arrière-plan, d'un rouge foncé. La bure du moine, à droite, est grise; l'habit de la religieuse qui lui fait face est de la même couleur, avec un voile blanc et un capuchon noir; elle tient un luth blanc jaunâtre. Les trois personnages placés derrière eux portent des vêtements rouge foncé ou brun. La béguine

qui brandit la cruche a une robe verte à taches roses et un voile blanc. L'homme tassé dans le fond est en rouge atténué. Le fou a un costume gris-vert olive, avec des rehauts de couleur blancs et roses. L'homme qui détache l'oie a un habit jaune à reflets rouges et un chapeau noir; celui qui vomit est vêtu de gris. Les nageurs, aux carnations rose ocré, ont l'un, à droite, des cheveux noirs, l'autre, à gauche, des cheveux roux sous un bonnet noir. Le deuxième tend un bol gris. La « nature morte » se compose d'une planche beige, sur laquelle sont posés une assiette blanche, des cerises rouges et un gobelet d'étain. La pâtisserie qui pend entre les têtes est dorée. Les différentes cruches sont des poteries grises. A l'arrière du bateau pend un poisson blanchâtre, avec la queue et les nageoires rosées. La louche et le tonneau sont bruns, comme la barque elle-même. Le buisson et le mât ont une teinte vert-brun; l'étendard fixé à ce dernier est rose, avec un croissant jaune. L'eau, vert foncé à l'avant-plan, s'éclaircit vers le fond, de même que le ciel gris-vert, qui devient blanc à l'horizon. Des rochers bruns forment coulisse à droite.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Des marques qui pourraient être prises pour un monogramme et une date, sont visibles sur le tonneau. Un examen au Laboratoire du Louvre a permis de conclure à l'inexistence de signes distincts (voir le compte rendu d'examen du Laboratoire du Musée du Louvre par Mme M. Hours, en date du 28 novembre 1956). L'oriflamme porte un croissant d'or sur champ de gueules, emblème des musulmans (*cf.* D. 1, *Sujet*, p. 21) ou, d'après Delevoy (51 31), emblème du diable.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine de l'œuvre n'est pas connue. La première mention du tableau date de 1914 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 27).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

En 1914, Lafond (1 79-80) hésite entre un original et une copie d'après Jérôme Bosch. En 1918, le tableau est donné au Louvre par Camille Benoît comme Jérôme Bosch. En 1919, il est accepté comme tel par Demonts (3 1-14; 4 notice de la pl. XVIII; 5 802; 6 296-298); il est catalogué par lui en 1922 (9 61, sans numéro) et reconnu depuis par les historiens de Bosch comme original. Citons les principaux avis en ce sens : Friedländer (7 192 et 15 104, 152, n° 106, pl. LXIX), Winkler (11 165), Tolnay (19 90), Baldass (23 68 et 27 231-232), Combe (31 20-21) et Lotte Brand Philip (45 6). Cependant Conway en 1921 (8 346, 510) considère l'œuvre comme la copie d'un original perdu, et Brans, en 1948, hésite encore entre un original et une bonne copie (37 44).

Quant à la date, la *Nef des Fous* est située par Demonts (3 12-14) et Brière-Misme (12 2, pl. 2) certainement après 1500 (après la publication de l'ouvrage de Sébastien Brant) et même dans les dernières années du peintre; par Tolnay (19 90) dans les compositions à petits personnages de la « période moyenne du Maître », soit vers 1480-1510; de même par Baldass (27 231-232, 50 82, 227), Venturi (30 63 : extrême fin du XV^e siècle), Combe (31 20-21 : contemporain de la *Mort de l'Avare* de Washington), Dorflès (44 46, 60, 63, 75, 173, ill.), Lavalleye (46 149-150), Pauwels (52 170) et Folie (53 206). Bax (39 196, note 112) la situe vers 1490, avant l'ouvrage de Sébastien Brant.

Delevoy (51 36) la daterait de la même époque, à cause de l'exécution jugée par lui trop grossière. *Michel* (29 68) la place vers 1510-1516, en 1944. En 1953 (43 17) il réaffirme cette opinion, tout en rappelant que la chronologie de l'œuvre de Jérôme Bosch est difficile à établir. *Winkler* (55 315) pense que la *Nef des Fous* et l'*Allégorie* de New Haven sont contemporaines. *Seymour* (56 36) situe cette *Allégorie* et, par conséquent, la *Nef des Fous* qui, d'après lui, appartiendrait au même ensemble, vers 1495-1500, à cause du style.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

Le tableau n'est pas connu avant son entrée dans la collection de Camille Benoît, conservateur des Peintures au Musée du Louvre. Il aurait été acquis par Benoît vers 1907 (*Jamot* écrit en 1927 : « acquis il y a une vingtaine d'années » 14 155).

- 1918 Il est donné par Camille Benoît au Musée du Louvre (Comité du 25 juillet 1918, décret d'acceptation du 12 août 1918). Exposé depuis le 10 février 1919 (2 118-119).
- 1927-1930 La *Nef des Fous* est prêtée au Rijksmuseum d'Amsterdam du 15 mai 1927 au 4 septembre 1930. Elle est échangée pour trois ans contre la partie supérieure du volet gauche du triptyque démembré de l'*Annonciation d'Aix* (*Jeltes* 13 75-77; *Jamot* 14 155).

Expositions :

- 1919 *Les Collections nouvelles formées par les Musées nationaux de 1914 à 1919, et qui sont exposées temporairement dans la salle La Caze depuis le 10 février 1919*, Paris, Musée du Louvre, n° 227 (2 118-119).
- 1935 *De Van Eyck à Bruegel*, Paris, Musée de l'Orangerie, n° 2 (17 4; repr.).
- 1936 *Jeroen Bosch - Noordnederlandsche Primitieven*, Rotterdam, Musée Boymans - Van Beuningen, n° 52 (18 33).
- 1947 *Les Primitifs flamands*, Paris, Musée de l'Orangerie, n° 9 (35 9).
- 1949 *L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques*, Paris, Musée de l'Orangerie, n° 1 (40 15).
- 1957 *Bosch, Goya et le fantastique*, Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, n° 21 (48 7-8).
- 1958 *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*, Amsterdam, Rijksmuseum, n° 72 (49 81).

b. Histoire matérielle

Demonts (3 8, note 1) signalait en 1919 que le panneau avait probablement été scié dans son épaisseur. Il ne portait à ce moment aucune représentation picturale au dos. Sur les bords du panneau se voyaient des restes de dorure. *Demonts* notait également que le panneau semble avoir été légèrement écourté du bas et donnait comme dimensions 56 × 32 cm (*cf.* C, *Description matérielle*, p. 20). *Lotte Brand Philip* (communication faite à *Eisler* 57 48) pense aussi que le tableau n'est qu'un fragment. *Seymour* (communication faite à *Eisler* 57 48) émet l'hypothèse que le panneau aurait constitué la partie supérieure d'un volet dont l'*Allégorie* de New Haven (voir F, *Éléments de comparaison*) aurait formé l'avant-plan. Ce volet aurait fait partie d'un petit triptyque de dévotion qui aurait eu pour autre volet la *Mort de l'Avare* de la National Gallery de Washington.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Aucune copie ou réplique n'est présentement connue.

Un panneau, qui semble être un fragment, a peut-être appartenu au même ensemble (suite de

panneaux ou retable). Ceci est suggéré par *Lotte Brand Philip* (citée dans *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden*,⁴⁹ 72) et repris par *Baldass* qui reproduit le panneau (50 217, pl. 20). Il s'agit de scènes stigmatisant la gourmandise et la luxure, traitées dans un style très proche de celui de la *Nef des Fous*. Ce tableau est sur bois et mesure 35 × 32 cm. Il a fait partie de la collection Louis M. Rabinowitz, Sands Point, Long Island, U.S.A. et se trouve actuellement à la Yale University Art Gallery, à New Haven, Connecticut (*Corpus* n° 67, groupe Bosch (6); *Eisler* 57 44-49; voir pl. XIX, XXI et XXIII).

Dessins :

(1) Un dessin d'après la *Nef des Fous* se trouve au Cabinet des dessins du Louvre (n° 3714); 25 × 16,6 cm. Il a été acquis à la deuxième vente Valory, le 13 février 1908, n° 164. Il y était intitulé: *Les moines en goguette font une partie de bateau* et attribué à *Laugel* (école française, XVI^e siècle) à cause d'une mauvaise transcription du nom de Bruegel (voir pl. XXIV; catalogue de l'exposition d'Amsterdam 49 140, n° 181). *Baldass* (22 26) situe ce dessin vers 1520-1530.

(2) Un autre dessin, conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, représente une *Nef des Fous* en flammes, assez différente d'inspiration (repr. dans *Baldass* 50 fig. 148).

Gravures :

Il existe deux gravures d'après Jérôme Bosch qui présentent des compositions apparentées :

(1) L'une signée par Cock et datée de 1559, dont le thème rappelle de façon lointaine celui du tableau du Louvre; elle est intitulée : *Die blaue Schuyte* (repr. dans *Lafond* 1 planche face à la page 93; *Hollstein* 41 137, n° 20).

(2) L'autre gravure d'après Bosch par P.A. Merica (*Miricenys*), datée de 1562, sort aussi de chez Cock; elle est conçue comme une satire contre la vie des moines et des nonnes et s'apparente davantage à notre tableau, bien que le style en soit assez éloigné (repr. dans *Lafond* 1, planche face à la page 100).

Enfin un sujet apparenté : le *Concert dans l'œuf*, est connu par plusieurs copies, l'original ayant disparu. La meilleure version est une peinture conservée à Senlis, dans la collection du baron de Pontalba (repr. dans *Combe* 31 pl. 117).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

S'agit-il vraiment d'une *Nef des Fous*? Toutes les gravures illustrant les diverses éditions de *Sébastien Brant* (très nombreuses entre 1494 et 1530) et celles de la suite de *Josse Bade* (*Stultifere naves sensus animosque trahentes mortis in exitium*, Paris, 1500) représentent une barque avec des fous reconnaissables à leur costume traditionnel garni de clochettes et à leur bonnet à oreilles d'âne. Dans notre tableau, le fou est un simple élément, un personnage irréel et symbolique chargé d'éclairer le sens de l'œuvre; les autres personnages ne sont pas des fous. Ils sont rassemblés dans une barque, suivant l'idée, commune à l'époque dans le monde entier, de réunir les êtres insociables dans un bateau; on retrouve même cette idée dans des ivoires chinois, ainsi que le signale *Jurgis Baltrušaitis*. Le même auteur (*Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris, 1955, p. 125) nous montre aussi l'universalité de la figuration de thèmes tels que celui d'arbres où poussent des visages humains, ce qui est le cas dans notre tableau. La tête que l'on aperçoit ici dans le feuillage

a été diversement interprétée par les auteurs qui ont voulu y voir soit une tête de mort, soit une chouette (traduction du nom de Bosch en grec). Les personnages de la barque boivent et chantent : nous aurions ici non seulement une satire contre les moines ainsi que Bosch en avait exécutées selon le témoignage des gravures que nous avons citées, mais plutôt une *satire dirigée contre l'ivrognerie* qu'on leur reprochait. En effet, toutes les gravures, même tardives, illustrant l'ivresse, représentent des tonneaux, des cruches renversées, des joueurs de luth; l'un des buveurs y a souvent un verre sur la tête. Or, tous ces éléments se retrouvent dans notre tableau. D'autre part, l'ivresse porte à la colère, ce qui permet d'interpréter le geste du personnage qui frappe le jeune garçon avec une cruche. Il est encore plus facile d'expliquer celui de l'homme qui se trouve à côté du tonneau, et qui se penche pour vomir. En résumé, tous les actes des personnages s'appliquent à notre hypothèse, et les faces rouges ne peuvent que la confirmer.

Ainsi ces moines ont perdu le contrôle de leurs sens et de leur âme; le fou, irréel, qui boit, est là comme un signe qui nous rappelle que l'ivresse engendre la folie. Les moines ivres ne pensent pas à leur nourriture : comme des moineaux, ils mangent des cerises. Profitant de leur ébriété, un jeune paysan décroche une oie attachée au mât feuillu (l'arbre produisant des animaux serait, selon *J. Baltrušaitis*, un arbre héraldique du Mal, *op. cit.*, p. 127), tandis que les moines essayent vainement d'attraper de leurs bouches avides un objet suspendu au cordage et que, dans leur esprit illuminé, ils pensent être destiné à assouvir leur passion. Ce même objet, nous le retrouvons porté au bout du bâton d'un homme monté avec une femme sur un poisson volant, dans un volet de la *Tentation de saint Antoine* de Lisbonne.

Nous aurions donc ici non pas un sujet fantastique mais un sujet moral : l'ivrognerie menant les moines à leur perte et, plus généralement, le clergé dissolu laissant la barque de l'Église aller à la dérive et négligeant le salut des âmes (allusion à l'homme qui s'accroche à la barque; *Devoghe-laere* 20 46). Ce sujet est bien significatif de l'esprit du début de la Réforme.

S'agit-il vraiment d'un volet de triptyque ? On ne peut le dire. Comme l'ont justement fait remarquer *Lotte Brand Philip* (57 48) et *Charles Seymour* (57 48), selon toute vraisemblance, l'*Allégorie de l'Intempérance* (collection Rabinowitz, Yale University Art Gallery) et la *Nef des Fous* ont fait partie d'un même ensemble. La photographie par infra-rouge et la radiographie de ces deux tableaux présentent en effet des analogies (voir *C. Couche picturale*, p. 20 et *Eisler* 57 47-48). L'hypothèse émise par *Charles Seymour*, qui consiste à superposer les deux panneaux en mettant la *Nef des Fous* au-dessus de l'*Allégorie de l'Intempérance* afin de former un volet dont le pendant serait la *Mort de l'Avare* de la collection Kress à la National Gallery de Washington, est séduisante. Cependant il faudrait faire cette juxtaposition avec les œuvres elles-mêmes, afin de pouvoir porter un avis sérieux. Les armoiries se trouvant au-dessus de la tente, dans le tableau de la collection Rabinowitz, ont pu être identifiées (*Eisler* 57 45). Ces armoiries appartiennent à la famille de Bergh, de Bois-le-Duc et de La Haye. Cette identification apporte une précision intéressante puisque Bois-le-Duc est le pays d'origine de Jérôme Bosch.

Pour la date, il faut rapprocher la *Nef des Fous* de la *Tentation de saint Antoine* du Musée de Lisbonne dans laquelle se retrouvent divers éléments absents dans les autres œuvres de Bosch et qui ont peut-être la même signification (l'objet rond au bout d'un bâton, la table avec les cerises, le joueur de luth, le masque dans un arbre, l'homme qui essaie de se cramponner à la barque) ainsi que les

mêmes types physiologiques des personnages vus de profil. Nous pouvons donc dater ce tableau des années 1510-1516, comme l'indiquait déjà *Edouard Michel*, qui en signalait la qualité exceptionnelle.

II. BIBLIOGRAPHIE

- 1914 ¹ : PAUL LAFOND. *Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples*, Bruxelles/Paris, 1914.
- 1919 ² : Musée du Louvre. *Catalogue des collections nouvelles formées par les Musées nationaux de 1914 à 1919 et qui sont exposées temporairement dans la salle La Caze depuis le 10 février 1919*, Paris, 1919.
- 1919 ³ : LOUIS DEMONTS. *Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, XV, 1919, 1-20, ill.
- 1919 ⁴ : LOUIS DEMONTS. *Les accroissements des Musées nationaux français. Le Musée du Louvre depuis 1914. Dons, legs et acquisitions, I. Peintures. Ecole italienne. Ecole flamande. Ecole hollandaise*, Paris/New York, 1919.
- 1919 ⁵ : W. *Forschungen*, dans *Kunstchronik und Kunstmarkt*, Leipzig, N.F., XXX, 4 juillet 1919, 802.
- 1920 ⁶ : L. DEMONTS. *Sur quelques tableaux des écoles du Nord récemment entrés au Louvre*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XXXVIII, 1920, 296-305, ill.
- 1921 ⁷ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, 2^e éd., Berlin, 1921.
- 1921 ⁸ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ⁹ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1923 ¹⁰ : WALTER SCHÜRMEYER. *Hieronymus Bosch*, Munich, 1923.
- 1924 ¹¹ : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 ¹² : CLOTILDE [BRIÈRE-] MISMÉ. *La peinture au Musée du Louvre. Ecole hollandaise (L'Illustration)*, Paris, [1925].
- 1927 ¹³ : H.F.W. JELTES. *Een Hieronymus Bosch in het Rijksmuseum*, dans *Elsevier's geïllustreerd Maandschrift*, Amsterdam, LXXIV, 1927, 75-77, pl. XIV.
- 1927 ¹⁴ : PAUL JAMOT. *A propos d'un primitif français prêté par le Musée d'Amsterdam au Louvre qui lui envoie en échange un primitif hollandais, quelques considérations sur l'art français et l'art flamand vers le milieu du XVe siècle*, dans *La Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, LII, 1927, 155-162.
- 1927 ¹⁵ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, V. Geertgen van Haarlem und Hieronymus Bosch*, Berlin, 1927.
- 1933 ¹⁶ : D. TH. ENKLAAR. *De Blauwe Schuit*, dans *Tijdschrift voor Geschiedenis*, Groningen, XLVIII, 1933, 37-64, 145-161.
- 1935 ¹⁷ : JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE. [Catalogue de l'exposition] *De Van Eyck à Bruegel*. [Paris,] Musée de l'Orangerie, 1935, (Angers), 1935.
- 1936 ¹⁸ : D. HANNEMA. [Catalogue de l'exposition] *Jeroen Bosch. Noord-Nederlandsche Primitieven. Museum Boymans. Rotterdam. 10 Juli - 15 October 1936*, (Rotterdam), 1936.
- 1937 ¹⁹ : CHARLES DE TOLNAY. *Hieronymus Bosch*, Bâle, 1937.
- 1937 ²⁰ : HUB. DEVOGHELAERE. *Interprétations de la Nef des Fous de Jérôme Bosch*, dans *L'Art et la Vie*, Bruxelles, IV, 1937, 43-50.
- 1937 ²¹ : D. TH. ENKLAAR. *Varende Luyden. Studiën over de middeleeuwse groepen van onmaatschappelijken in de Nederlanden*, Assen, 1937.

- 1937²² : LUDWIG BALDASS. *Die Zeichnung im Schaffen des Hieronymus Bosch und der Frühhollländer*, dans *Die graphischen Künste*, Vienne, N.F., II, 1937, 18-26, 48-57.
- 1938²³ : LUDWIG BALDASS. *Zur Entwicklungsgeschichte des Hieronymus Bosch*, dans *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, I, 1938, 47-71, ill.
- 1938²⁴ : MARCEL BRION. *Bosch*, Paris, (1938).
- 1939²⁵ : A. VERMEYLEN. *Hieronymus Bosch (Palet Serie)*, Amsterdam, [1939].
- 1943²⁶ : F.M. HUEBNER. *Jérôme Bosch*, Bruxelles, 1943.
- 1943²⁷ : LUDWIG VON BALDASS. *Hieronymus Bosch*, Vienne, (1943).
- 1944²⁸ : LOUIS VAN DEN BOSSCHE. *Jérôme Bosch*, Diest, (1944).
- 1944²⁹ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1945³⁰ : LIONELLO VENTURI. *The Rabinowitz Collection*, New York, (1945).
- 1946³¹ : JACQUES COMBE. *Jérôme Bosch*, Paris, 1946.
- 1947³² : HOWARD DANIEL. *Iheronimus Bosch. Jérôme Bosch van Aeken*, Paris, (1947).
- 1947³³ : JEAN DE BOSCHÈRE. *Jérôme Bosch*, Bruxelles, 1947.
- 1947³⁴ : JAN MOSMANS. *Jheronimus Anthonis-zoon Van Aken alias Hieronymus Bosch. Zijn Leven en zijn Werk*, Bois-le-Duc, 1947.
- 1947³⁵ : LEO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands. Musée de l'Orangerie. Paris. Catalogue. 5 juin - 7 juillet 1947*, Bruxelles, 1947.
- 1947³⁶ : PAUL FIERENS. *Le fantastique dans l'art flamand*, Bruxelles, 1947.
- 1948³⁷ : J.V.L. BRANS. *Hieronymus Bosch (El Bosco) en el Prado y en el Escorial*, Barcelone, (1948).
- 1949³⁸ : JEAN LEYMARIE. *Jérôme Bosch*, Paris, (1949).
- 1949³⁹ : D. BAX. *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, La Haye, 1949.
- 1949⁴⁰ : [M. HOURS et C. ANGLADE]. [Catalogue de l'exposition] *L'Œuvre d'art et les méthodes scientifiques. Laboratoire du Musée du Louvre (Institut Mainini). [Paris,] Musée de l'Orangerie. Mars-avril 1949, [Paris], 1949.*
- 1950⁴¹ : F.W.H. HOLLSTEIN. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, III, Amsterdam, [1950].
- 1950⁴² : ANTHONY BERTRAM. *Hieronymus Bosch*, Londres/New York, [1950].
- 1953⁴³ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953⁴⁴ : GILLO DORFLES. *Bosch*, (Vérone), 1953.
- 1955⁴⁵ : LOTTE BRAND PHILIP. *Hieronymus Bosch (About 1450-1516)*, s.l. [U.S.A.], (1955).
- 1956⁴⁶ : JACQUES LAVALLEYE. *La Peinture et l'Enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique, du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, 3^e éd., Bruxelles, [1956], 101-160.
- 1957⁴⁷ : OTTO BENESCH. *Hieronymus Bosch and the Thinking of the Late Middle Ages*, dans *Konsthistorisk Tidskrift*, Stockholm, XXVI, 1957, 21-42, 103-127, ill.
- 1957⁴⁸ : GILBERTE MARTIN-MÉRY. *Bosch, Goya et le fantastique. Catalogue. Bordeaux, 20 mai - 31 juillet 1957*, (Bordeaux, 1957).
- 1958⁴⁹ : *Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden. 150 jaar Rijksmuseum. Jubileumtentoonstelling. Amsterdam, 28 juni - 28 september 1958*, (Amsterdam, 1958).
- 1959⁵⁰ : LUDWIG BALDASS. *Jheronimus Bosch*, 2^e éd., Vienne/Munich, (1959).

- 1960 ⁵¹ : ROBERT L. DELEVOY. *Bosch*, [Genève], (1960).
- 1960 ⁵² : (H. PAUWELS c.a.). *Le Siècle des Primitifs flamands. Exposition organisée par l'Administration communale de Bruges et The Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan, U.S.A., au Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge). 26 juin - 11 septembre 1960. Catalogue*, Bruges, 1960.
- 1960 ⁵³ : (JACQUELINE FOLIE c.a.). *Flanders in the Fifteenth Century: Art and Civilization. Catalogue of the Exhibition Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch. Organized by The Detroit Institute of Arts and the City of Bruges. The Detroit Institute of Arts, October-December 1960*, (Anvers, 1960).
- 1960 ⁵⁴ : MANFRED LURKER. *Der Baum in Glauben und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Werke des Hieronymus Bosch (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 328)*, Baden-Baden/Strasbourg, 1960.
- 1960 ⁵⁵ : FRIEDRICH WINKLER. *Ausstellung Altniederländischer Bilder aus Amerika in Brügge*, dans *Kunstchronik*, Munich, XIII, 1960, 312-316, 2 ill.
- 1961 ⁵⁶ : CHARLES SEYMOUR. *The Rabinowitz Collection of European Paintings. Yale University Art Gallery*, [New Haven, Conn.], (1961).
- 1961 ⁵⁷ : COLIN TOBIAS EISLER. *New England Museums (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*, Bruxelles, 1961.
- 1961 ⁵⁸ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 191, n° 281).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 80 : GROUPE BOSCH (7)

X. La Nef des Fous	B	164 200	1956
XI. Le groupe principal	B	107 993	1947
XII. Le feuillage en haut du mât (1:1)	B	164 203	1956
XIII. L'oie rôtie et l'étendard au croissant (1:1)	B	125 221	1951
XIV. La nonne jouant du luth (M 2 ×)	B	107 994	1947
XV. Le moine attablé (M 2 ×)	B	125 222	1951
XVI. L'homme penché à l'arrière (M 2 ×)	B	164 202	1956
XVII. Le fou occupé à boire (M 2 ×)	B	164 201	1956
XVIII. La femme frappant l'homme à l'aide d'une cruche (M 2 ×)	B	125 223	1951
XIX. Allégorie, New Haven, Yale University Art Gallery	B	181 901	1960
XX. La Nef des Fous. Le groupe principal en radiographie	D	L 2 162	1951
XXI. Allégorie, en radiographie	D	L 4 120	1960
XXII. La Nef des Fous. Le groupe principal en infra-rouge	B	L 2 538	1956
XXIII. Allégorie, en infra-rouge	B	L 8 613	1960
XXIV. La Nef des Fous, gravures sur bois illustrant l'ouvrage de Sébastien Brant, Paris, Bibliothèque nationale.	Photos	Bibl. nat.,	
La Nef des Fous, dessin d'après Bosch, Paris, Musée du Louvre,			Paris
Cabinet des dessins.	Photo Louvre,		Paris
CCII. a) La Nef des Fous, le revers	B	125 219	1951

81

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 81 : GROUPE BOUTS (9), *LA DÉPLORATION*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bouts (Thierry)

La Déposition du Christ

N° 2196 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre* (Michel 39).

N° d'inventaire : RF. 1.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19-VI-1956)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support $68,9 (\pm 0,1) \times 49 (\pm 0,1) \times 0,55$.

Surface peinte $67 \times 47,5$.

Couche protectrice : Epaisse couche de vernis craquelé et jauni.

Couche picturale : Assez bon état général. Usure du blanc du ciel, des bleus du paysage et de la végétation. Une fissure longe le bord droit supérieur sur la partie haute du ciel. Restauration du joint; restauration et surpeint du haut du ciel et du manteau de Marie-Madeleine. Surpeint de la robe bleue de la Vierge, surtout à droite du corps du Christ. Surpeint en glacis jaune-brun des plans verts du paysage.

Changements de composition : Au stade dessin, notamment dans le tracé des mains de la Vierge, dans le dessin du linge tenu par saint Jean, avec des repentirs au bas de la robe de la Vierge, au bras gauche de sainte Madeleine, à la tour d'angle à l'extrême droite de la ville (voir pl. XXVI).

Préparation : Couche blanche, compacte, assez épaisse, bien adhérente.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); deux éléments verticaux; parqueté, réparé au joint et au coin droit supérieur, fendu sur la partie haute du ciel le long du bord droit supérieur (voir pl. XXVI).

Marques au revers : *RF1* (au pochoir); *LL RV*; deux étiquettes (voir pl. CCII b).

Cadre : Moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Au premier plan, au centre, la Vierge assise, tournée de trois quarts vers la droite, entoure les épaules de son fils mort et croise les mains. Elle est revêtue d'une longue robe et d'une guimpe, que recouvre un grand manteau posé sur la tête. Le corps du Christ, d'une raideur cadavérique, coupe tragiquement la composition d'une ligne en diagonale qui se prolonge jusqu'au saint Jean agenouillé; celui-ci lui soutient la tête, débarrassée de la couronne d'épines. Le buste du Christ repose sur les genoux de sa mère. Le bras droit longe le corps, le gauche pend, les jambes sont

croisées. Le visage a les yeux clos et la bouche ouverte. Saint Jean a la main gauche recouverte d'un linge; il regarde la Vierge et effleure de la main droite, avec crainte et respect, son épaule. Il a la chevelure bouclée. Sur sa tunique il porte le manteau caractéristique. Retirée au second plan, au pied de la croix vers la gauche, Marie-Madeleine, agenouillée, croise les mains dans un geste de douleur; elle regarde le spectateur. De sa robe à manches courtes bordées de fourrure dépassent des manches longues en brocart. Une coiffe volumineuse cache ses cheveux. Un pan de son manteau est relevé sur le genou droit. A l'avant-plan parmi des graminées, on reconnaît, de gauche à droite, le lamier blanc, la renoncule âcre et, dans le coin droit, la violette odorante. Aux pieds du Christ pousse du plantin lancéolé et, entre Marie-Madeleine et la Vierge, de l'oscille sauvage (communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'État, Bruxelles, le 27 janvier 1961). D'après L. Behling (*Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957), la violette symbolise l'humilité de la Vierge et, par transposition, celle du Christ (p. 33, 43, 66) tandis que le plantin figure sur de nombreux tableaux à cause de ses vertus médicinales (p. 60).

Derrière la croix surmontée d'un écriteau sans inscription s'étend une ville, Jérusalem. Ensermée dans une enceinte fortifiée, elle est hérissée de clochers. A gauche se dresse une tour à plusieurs étages, qui passe du plan carré au plan polygonal. Un cours d'eau coule à droite puis, derrière une prairie, des coteaux boisés sillonnés de petits chemins se perdent dans le lointain. Un pan rocheux surmonté d'arbres forme coulisse à l'extrême gauche, derrière Marie-Madeleine.

Le thème de la *Pietà* semble provenir de l'Orient. Un texte comme celui de Siméon Métaphraste, du X^e siècle, s'applique parfaitement à la composition du Louvre : « O tête déchirée par ces épines que je sens dans mon cœur... Te voilà maintenant, mon Fils, entre ces bras qui t'ont porté jadis avec tant de joie. Alors je préparais tes langes, maintenant je prépare ton linceul. Enfant, tu as dormi sur mon sein; mort, tu y dors maintenant... » (cité par E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 2^e éd., Paris, 1922, p. 27). La sensibilité se transformant en Italie au XIII^e siècle, le thème va se répandre. Les « Méditations » du pseudo Bonaventure sont une source d'inspiration pour l'artiste. Voici comment s'y trouve décrite la Descente de Croix : « Le clou des pieds ayant été arraché, Joseph descend petit à petit, et tous reçoivent le corps du Seigneur et le déposent à terre. Notre-Dame prend la tête et les épaules sur son sein... Elle considérait les blessures des mains et du côté, tantôt l'une, tantôt l'autre; elle contemplait le visage, la tête; elle voyait les piqûres des épines... Elle ne pouvait se rassasier de le regarder et de pleurer » (*Les Méditations de la vie du Christ*, par saint Bonaventure, traduites en français par Henri de Riancey, 2^e éd., Paris, 1852, p. 367-368). A côté des nombreuses *Pietà* dérivées de celle de Giotto (Arena de Padoue), où le Christ est étendu horizontalement, se dessine un autre type où le corps repose sur les genoux de la Vierge. Employé moins fréquemment, il serait également d'origine byzantine. On peut citer comme exemples : le Crucifix byzantin du XIII^e siècle, au Museo Civico de Pise (voir Werner Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, dans *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, Leipzig, I, 1937, fig. 4), le panneau central d'un retable de Cecco di Pietro, daté 1377, au même musée (*Idem, ibidem*, fig. 7), une *Pietà* toscane du XIV^e siècle au Musée de Trapani (*Idem, ibidem*, fig. 2) et une *Pietà* siennoise, également du XIV^e siècle, dans la collection Le Roy à Paris (*Idem, ibidem*, fig. 1).

La composition de Bouts dérive plus directement des *Pietà* de Roger van der Weyden : le retable

de la *Vie de la Vierge* (Grenade, Capilla Real; Berlin, Ehemalige Staatliche Museen, n° 534 A, dit *Retable de Miraflores*) et la *Pietà* du Musée de Bruxelles (n° 516)... Nombreux sont les auteurs qui ont souligné cette dépendance, par exemple *Heiland* (10 134), *Jähnig* (19 65), *Friedländer* (20 35-36), *Schretlen* (35 23), *Michel* (39 20). Le tableau est peut-être la partie centrale d'un triptyque car on en connaît une copie avec deux volets représentant des donateurs et des saints (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 36, n° 3).

2. Couleurs

La Vierge est vêtue d'une robe bleu foncé. Un manteau de la même couleur découvre la coiffe blanche qui entoure son visage. Saint Jean a un manteau laque de garance posé sur une tunique de même ton et la Madeleine, au pied de la croix, porte une robe d'un rouge vif, vermillon avec laque de garance, bordée de fourrure; les revers gris des manches courtes, en fourrure également, laissent passer des manches de brocart or et brun. Son manteau est d'un gris chaud doublé de brun verdâtre et sa coiffe blanche. La croix brune coupe la composition dans la verticale. Le terrain, ocre au premier plan, devient brun clair près du ruisseau où coule une eau verte à reflets bruns. La ville est rose, avec des toits bleus. Le fond du paysage est formé de collines bleu acide et de montagnes plus sombres dans les tons vert-gris. Les arbres brun foncé se détachent sur un ciel blanc à l'horizon, devenant bleu turquoise vers le haut.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Nous ne possédons aucune donnée sur le tableau jusqu'en 1871 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 36).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Le tableau est attribué à Rogier van der Weyden en 1871, lorsqu'il entre au Louvre, légué par le peintre Mongé-Misbach (*Woltmann* 1 299). L'attribution est acceptée par *Tauzia* (2 13, n° 698) et *Villot* (3 Supplément, 13, n° 698); elle est reprise dans les *Catalogues sommaires... du Louvre* depuis 1889 (4 170, n° 2196), par *Hasse* (6 21, 22; 12 5, 16-17, pl. I), *Lafenestre* et *Richtenberger* (8 171, n° 2196) et encore par *Durand-Gréville* (11 383) en 1904. En 1891 cependant, *Gruyer* (5 327, note 2) ne l'estime pas très convaincante et dès 1893, *von Tschudi* (7 366) est formel : la *Déploration* est une œuvre caractéristique de Dieric Bouts. *Benoît* (9 143) est tout aussi affirmatif. Il est suivi par *Heiland* en 1902 (10 134-141, n° 1), *Hymans* en 1910 (14 475), *Leprieur* (17 258) et *Durand-Gréville* (18 417-418, 421, ill.) en 1913 et par *Conway* (21 163), *Demonts* (22 47, n° 2196) et *Winkler* (23 92-93). *Friedländer* l'attribue à D. Bouts à cause du style, tout en reconnaissant que la composition dérive de van der Weyden (20 35-36, 176), et il définit le caractère propre à Bouts qu'on retrouve dans ce tableau (24 38, 105, n° 4, pl. VIII). *Burger* (25 60), *Michel* (26 8-10, pl. VIII; 34 18, 44-45, pl. XI-XII; 39 20-22), *Pächt* (27 45-46), *Fierens-Gevaert* et *P. Fierens* (28 17), *Dülberg* (29 71), *Baldass* (30 89-90, 92, 114, fig. 83), *Hoogewerff* (32 72-73, fig. 33), *Lotthé* (36 vol. II, 243, 244, 342, n° 562, pl. CLXXXVIIIa),

Francotte (³⁷ 44-45, 71, 180, pl. XXIV), *Huyghe* (³⁸ n° 26), *Genaille* (⁴¹ 55, 131, repr. 56), *Lavalleye* (⁴² 133), *Baudouin* (⁴³ 100; ⁴⁵ 126-127) et *Denis* (⁴⁴ 36, pl. 16-17) maintiennent l'attribution à Bouts. Cependant d'autres critiques ne veulent y voir qu'une copie ou une réplique d'après cet artiste : *Voll* en 1906 (¹³ 121, 303-304), *Heidrich* en 1910 (¹⁵ 30, 269, pl. LX), *Panofsky* en 1953 (⁴⁰ 301, 316, 317, 321, 462, note 4 de la p. 261, fig. 421). *Wauters* (¹⁶ 67), en 1912, l'attribue à Dieric Bouts le Jeune. *Jähnig* (¹⁹ 65-68), en 1914, pense que le tableau pourrait ne pas être un original mais une copie, la plus exacte parmi les différents exemplaires connus de cette composition due à Dieric Bouts, et il songe au fils de celui-ci. Il consacre une longue étude aux transformations apportées par Bouts au schéma de van der Weyden. *Schöne* (³³ 120-124, n° 16 c, 182, n° 69, pl. 44a) estime qu'il s'agit d'une copie libre, par Dieric Bouts le Jeune, d'un original perdu de Dieric Bouts le Vieux, dont la réplique du Musée de Francfort (voir F, *Éléments de comparaison*, ci-dessous, n° 1) donnerait l'idée la plus fidèle.

A cause de la forte influence de van der Weyden, le tableau est considéré généralement comme une œuvre de jeunesse de D. Bouts. Il est daté par *Friedländer* (²⁴ 38) de 1460 environ, dans le cadre d'une évolution dont cet auteur situe, très hypothétiquement, le point de départ dans les panneaux du *Retable de la Vierge* au Musée du Prado (n° 1461) en 1445. Pour *Lotthé* (³⁶ vol. II, 342, n° 562), il se placerait vers 1460; pour *Michel* (³⁹ 21), vers 1455-1460, et pour *Denis* (⁴⁴ 9, 16, 20, 26, 30, 36) vers 1457. *Schöne* (³³ 121, n° 16 c) y voit une œuvre de jeunesse du Maître de la Perle de Brabant, exécutée vers 1475.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1871 L'égué au Louvre par Mongé-Misbach (¹ 299; séances du Conservatoire des Musées nationaux du 22 mars et du 21 septembre 1871).
- 1935 Exposition *De van Eyck à Bruegel*. Musée de l'Orangerie, Paris, 1935, n° 6 (³¹ 7).

b. Histoire matérielle

- 1957 Restauration au Musée du Louvre.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Des répliques avec quelques variantes correspondant entre elles existent notamment à :

- (1) Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut (n° 97 a). Chêne, 70 × 50 cm (*Voll* ¹³ 303-304; *Friedländer* ²⁴ 105, n° 4 a; *Schöne* ³³ 120, n° 16 a, pl. 44 b).
- (2) Amsterdam, dans la collection W.J. Vroom, provenant de la collection Dormagen et du Wallraf-Richartz-Museum à Cologne (n° 421). Bois, 57 × 50 cm (*Voll* ¹³ 304; *Friedländer* ²⁴ 106, n° 4 b; *Idem*, *Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, p. 90, n° 4 b; *Schöne* ³³ 120-121, n° 16 b, pl. 43 b).
- (3) Une réplique avec volets, représentant des donateurs et des saints, du Maître de la Légende de sainte Lucie, a fait partie des collections Beurnonville et Spiridon à Paris et se trouve maintenant à Lugano dans la collection du baron Thyssen-Bornemisza. La Madeleine n'a plus sa coiffé et le

paysage est différent (catalogue 1958, n° 265, p. 66-67). Chêne, 75 × 61 - 27 cm (*Friedländer* 24 106, n° 4 c; *Idem*, *Zwei altniederländische Bilden der Spiridon Sammlung*, dans *Pantheon*, Munich, III, 1929, p. 210-211, repr.; *Idem*, *Die altniederländische Malerei*, XIV, p. 90, n° 4 c; *Schöne* 33 121, n° 16 c, pl. 43 a).

(4) Une copie médiocre fut vendue chez Sotheby à Londres, le 26 juin 1957, sous le nom de Memlinc (catalogue n° 111). Elle présente des variantes et est plus proche de l'exemplaire de l'Institut Städel que de celui du Louvre. Bois, 35,5 × 27,8 cm (photographie A.C. Cooper, Londres, n° 227.003, au Centre).

(5) Une autre copie médiocre, assez semblable à la précédente mais simplifiée, fut exposée à la galerie R. Finck à Bruxelles en 1958, comme œuvre de l'atelier de Dieric Bouts. Bois, 35 × 27 cm (*Galerie Robert Finck... Exposition de tableaux de maîtres flamands du XVe au XIXe siècle... du samedi 22 novembre au dimanche 7 décembre 1958...*, (Bruxelles), 1958, n° 2, repr.).

(6) Un dessin à l'Albertina de Vienne correspond étroitement au personnage de Marie-Madeleine. Pointe d'argent, sur papier préparé blanc, 179 × 113 mm (*Voll* 13 304; *Otto Benesch*, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*, II. *Die Zeichnungen der niederländischen Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Vienne, 1928, p. 5, n° 23, pl. VI; *Schöne* 33 121, n° 16 d).

(7) Dans un Calvaire rhénan, de 1480 environ, passé dans le commerce A.J. Seligmann à Paris en 1936, et conservé maintenant au Louvre, on retrouve la figure de la Madeleine. Inv. MNR 622, 130 × 200 cm (*Schöne* 33 122, n° 16 f; *Alfred Stange*, *Deutsche Malerei der Gotik*, VI. *Nordwestdeutschland in der Zeit von 1450 bis 1515*, Munich / Berlin, 1954, p. 53, pl. 89).

(8) Dans une peinture italo-flamande au Musée de Naples (n°12), de la deuxième moitié du XV^e siècle, se décèlent l'influence de van der Weyden et celle de Bouts. La composition est inversée et présente de fortes différences; notamment le saint Jean est ici debout. 133 × 159 cm (*Schöne* 33 122, n° 16 g; *Panofsky* 40 491, note 2 de la p. 316. Photographie Alinari, n° 34.032).

(9) L'influence de Bouts se manifeste dans une *Déploration* due à un maître westphalien, datant de 1473. C'est un volet extérieur d'un retable de la Sainte Parenté, conservé à St. Maria zur Wiese, à Soest. Chêne, 121,5 × 72,5 cm (*Schöne* 33 123, n° 16 h; catalogue de l'exposition *Westfälische Maler der Spätgotik. 1440-1490. Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Münster Westfalen, 20. Juni-30. September 1952*, s.l., 1952, n° 235, pl. 64).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

La plupart des auteurs ont rapproché à bon droit ce tableau de l'un des panneaux du retable de la Vierge à Grenade, par van der Weyden, représentant la *Déploration*. Le Christ, en effet, comme dans le présent panneau, coupe la composition en diagonale, mais l'esprit de l'œuvre est tout autre. Le pathétisme, si puissant chez van der Weyden, est ici atténué. La scène s'intègre davantage dans le paysage. L'absence de cadre architectural amène un étalement de la composition. Il en résulte un relâchement de la tension, même sur le plan psychologique.

Notre tableau possédait-il des volets avec des donateurs comme nous le montre la copie du Maître de la Légende de sainte Lucie ? C'est probable, mais les volets pouvaient être différents. On peut citer à titre d'exemple un tableau de Bouts (?) qui a figuré sous le nom de R. van der Weyden

dans la vente Weyer de Cologne, le 25 août 1862 (n° 265; bois, 111,8 × 155 cm). Ce tableau représente sur le panneau central une *Descente de Croix* et sur les volets, d'un côté : une *Messe de saint Grégoire*, de l'autre : la *donatrice en prière*.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1876 ¹ : ALFRED WOLTMANN. *Die Museen in Paris*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst, Kunst-Chronik*, Leipzig, XI, 1876, 297-300.
- 1878 ² : (VICOMTE BOTH DE TAUZIA). *Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre et non décrits dans les trois catalogues des diverses écoles de peintures*, Paris, 1878.
- 1885 ³ : FRÉDÉRIC VILLOT. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre*, 2^e partie. *Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1885.
- 1889 ⁴ : [COMTE PAUL DURRIEU]. *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, Paris, [1889].
- 1891 ⁵ : F.-A. GRUYER. *Voyage autour du Salon Carré au Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1892 ⁶ : C. HASSE. *Kunststudien*, IV. *Heft*, Breslau, 1892.
- 1893 ⁷ : v. TSCHUDI. [Compte rendu des] *Kunststudien*. IV. *Heft*, [par] C. Hasse (Breslau, 1892), dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XVI, 1893, 363-366.
- 1893 ⁸ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1899 ⁹ : CAMILLE BENOÎT. *Le panneau de la « Chute des Réprouvés » et le « Jugement dernier » de Dirk Bouts*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1899, n° 16, 143-144.
- 1902 ¹⁰ : PAUL HEILAND. *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch*, Potsdam, (1902).
- 1904 ¹¹ : E. DURAND-GRÉVILLE. *La Peinture hollandaise au XVe siècle. A. Van Ouwater et Gérard de Saint-Jean*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XVI, 1904, 249-267, 373-390.
- 1905 ¹² : C. HASSE. *Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen*, Strasbourg, 1905.
- 1906 ¹³ : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1910 ¹⁴ : H. HYMANS. *Bouts, Dierick*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, sous la direction de U. THIEME et F. BECKER, Leipzig, IV, 1910, 473-476.
- 1910 ¹⁵ : ERNST HEIDRICH. *Altniederländische Malerei*, Iena, 1910.
- 1912 ¹⁶ : A.-J. WAUTERS. *Thiéry Bouts le Jeune, 1448-1490-91. Essais de biographie et de catalogue*, dans *Bulletin des Musées royaux du Cinquantenaire*, Bruxelles, XI, 1912, 61-68.
- 1913 ¹⁷ : PAUL LEPRIEUR. *Un triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 257-280.
- 1913 ¹⁸ : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1914 ¹⁹ : KARL WILHELM JÄHNIG. *Die Darstellungen der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung*

- Christi in der altniederländischen Malerei von Rogier van der Weyden bis zu Quentin Metsijs, Hohenstein-Ernstthal, 1914.*
- 1916 ²⁰ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1921 ²¹ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ²² : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1924 ²³ : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 ²⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, III. Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1925 ²⁵ : WILLY BURGER. *Die Malerei in den Niederlanden. 1400-1550*, Munich, 1925.
- 1926 ²⁶ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'Illustration)*, Paris, [1926].
- 1927 ²⁷ : OTTO PÄCHT. [Compte rendu de] *Dierick Bouts und Joos van Gent* [par] *Max J. Friedländer (Berlin, 1925)*, dans *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Leipzig, I, 1927, 37-54.
- 1929 ²⁸ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle, III. La Maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1929 ²⁹ : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, (1929).
- 1932 ³⁰ : LUDWIG BALDASS. *Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienne, N.F., VI, 1932, 77-114, ill.
- 1935 ³¹ : [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE]. [Catalogue de l'exposition] *De Van Eyck à Bruegel. [Paris,] Musée de l'Orangerie, 1935*, (Angers), 1935.
- 1937 ³² : G.J. HOOGEWERFF. *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, II*, La Haye, 1937.
- 1938 ³³ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1944 ³⁴ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 ³⁵ : M.J. SCHRETLEN. *Dirck Bouts (Palet Serie)*, Amsterdam, [1946].
- 1947 ³⁶ : ERNEST LOTTHÉ. *La Pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669)*, 2 vol., Lille, 1947.
- 1952 ³⁷ : J. FRANCOTTE. *Dieric Bouts. Zijn Kunst. Zijn Laatste Avondmaal*, Louvain, [1951-1952].
- 1952 ³⁸ : RENÉ HUYGHE. *Cent chefs-d'œuvre du Musée du Louvre. Notices par LYDIE HUYGHE*, Paris, 1952.
- 1953 ³⁹ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ⁴⁰ : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1953.
- 1954 ⁴¹ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1956 ⁴² : JACQUES LAVALLEYE. *La Peinture et l'Enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique, du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, 3^e éd., Bruxelles, [1956], 101-160.
- 1957 ⁴³ : [F. BAUDOUIN et K.G. BOON]. [Catalogue de l'exposition] *Dieric Bouts, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Museum Prinsenhof, Delft, 1957-1958*, Bruxelles, [1957].
- 1958 ⁴⁴ : VALENTIN DENIS. *Thierry Bouts*, [Bruxelles, 1958].

- 1958 ⁴⁵ : F. BAUDOIN. *Kanttekeningen bij de catalogus van de Dieric Bouts-Tentoonstelling*, dans *Bulletin des Musées royaux des beaux-arts*, Bruxelles, VII, 1958, n° 3-4, 119-140, ill.
- 1961 ⁴⁶ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 175, n° 71).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 81 : GROUPE BOUTS (9)

XXV. La Déploration	B	125 483	1951
XXVI. La Déploration, en infra-rouge	B	L 2 540	1951
XXVII. La Déploration, détail en radiographie : buste de Marie-Madeleine (1:1)	D	L 2 032	1951
XXVIII. Moitié supérieure	B	125 487	1951
XXIX. Moitié inférieure	B	125 488	1951
XXX. Marie-Madeleine	B	125 485	1951
XXXI. Le Christ, la Vierge et saint Jean	B	125 486	1951
XXXII. Le paysage, partie gauche (1:1)	B	164 204	1956
XXXIII. Le paysage, partie droite (1:1)	B	125 491	1951
XXXIV. Marie-Madeleine, buste (1:1)	B	125 490	1951
XXXIV a. <i>Marie-Madeleine, buste (planche en couleur)</i>	Photo	Loose	1956
XXXV. Bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean (1:1)	B	125 492	1951
XXXVI. Tête du Christ et mains de la Vierge (M 2 ×)	B	125 493	1951
XXXVII. Tête de saint Jean (M 2 ×)	B	125 494	1951
XXXVIII. Coin inférieur gauche	B	125 489	1951
XXXIX. Les plantes à l'avant-plan (M 2 ×)	B	125 496	1951
XL. Tête de Marie-Madeleine (M 2 ×)	B	125 495	1951
CCII. b) La Déploration, revers	B	125 484	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 82 : GROUPE BOUTS (10), *SAINTE JOSEPH ET DEUX BERGERS* (*Fragment d'une Nativité*)

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bouts (Thierry)

Fragment d'une Nativité

N° 1904 B du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle* [du] *Musée national du Louvre* (Michel 22).

N° d'inventaire : RF. 2622.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19-VI-1956)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support $20,4 (\pm 0,1) \times 18,4 (\pm 0,05) \times 0,5$.

Couche protectrice : Vernis en bon état.

Couche picturale : Bon état général. Légère usure. Quelques petites lacunes au milieu du bord supérieur et le long du bord droit. Repeint au visage des bergers et à la paume de la main de saint Joseph. Surpeint léger en glacis des herbages jaunes, des chevelures brunes et de la robe jaune du berger de gauche. Restauration de la fissure médiane avec masticage assez important au-dessus de la tête de saint Joseph. Restaurations maladroitement, entre autres le long de la fissure, amenant une transformation dans les plis du vêtement du saint, tant du point de vue de la forme que du point de vue esthétique. Retouches autour des têtes des deux bergers (voir pl. XLV). Les documents radiographiques et infra-rouge de ce fragment révèlent une structure identique à celle du fragment de Berlin. Il n'est cependant pas possible de les accoler (voir D. 1, *Sujet*, p. 42 et pl. XLII à XLV).

Changements de composition : Assez nombreux mais peu importants dans les vêtements de saint Joseph : le contour du capuchon et du manteau à droite, le dessous de la manche inférieure et certains plis sur l'épaule et dans la tunique du saint. Des modifications ont été apportées à sa main droite. Des changements se marquent aussi autour des têtes des deux bergers. Ces transformations montrent en général un rétrécissement de la forme définitive (voir pl. XLV).

Préparation : Blanche, assez épaisse, compacte, de bonne adhérence sauf le long de la rupture médiane. Pas de barbe.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); un élément vertical aminci et parqueté. Le revers est biseauté en haut, en bas et à droite. Deux fissures coupent le panneau sur toute sa hauteur, le long du bord gauche et au milieu. Courte fissure au coin gauche supérieur (voir pl. XLV).

Marques au revers : Le numéro d'inventaire, R.F. 2.622 et deux étiquettes de la douane française (voir pl. CCII c).

Cadre : Moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Un vieillard, saint Joseph, à mi-corps et tourné vers la gauche porte une bougie dont il abrite la flamme de la main droite. Au second plan, deux bergers sont agenouillés; celui de droite met une main sur la poitrine en retenant une houlette et tient son compagnon par l'épaule. Celui-ci, les yeux baissés, les mains jointes, a posé sa houlette à terre. Le bas de la robe d'une figure volante se devine en haut à droite. Le vieillard se détache sur un mur de briques, limitant la scène à droite, que termine une cloison basse, en bois. Au fond, au milieu et à gauche, un paysage vallonné est animé par des chemins tournants, des buissons et des arbres.

Ce panneau est un fragment de Nativité; un autre fragment de la même œuvre est conservé aux Staatliche Museen à Berlin-Dahlem (n° 545 B; voir pl. XLII). Il représente la Vierge à mi-corps, les mains jointes. A droite, une colonne, visible sur une copie de la composition entière (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 44 et pl. XLI), a été recouverte partiellement par une tour qui devait transformer la Vierge en une sainte Barbe. Une ville s'étale dans le lointain, derrière une prairie vallonnée où sont éparpillés des moutons; près de ceux-ci, un berger accompagné d'un chien joue de la cornemuse. L'aube d'un ange apparaissant dans le coin supérieur gauche de ce fragment se voit sur l'infra-rouge, ainsi que la mangeoire des animaux, à mi-hauteur le long du bord gauche (voir pl. XLIV). Le calcul des rapports des dimensions de la copie et des fragments originaux permet de supposer que l'ensemble original aurait eu une hauteur d'environ 50 cm et une largeur d'environ 38 cm.

Le thème de la « Nativité », très ancien, n'apparaît cependant avec la Vierge agenouillée adorant l'Enfant que vers 1330, dans l'école de Giotto. Au XIV^e siècle, cette représentation de la Vierge à genoux est très répandue en Italie mais c'est à la fin du siècle seulement qu'on la trouve dans l'art flamand et franco-flamand. Citons deux exemples empruntés à la miniature : les « Très Riches Heures du duc de Berry » (voir *Paul Durrieu, Chantilly. Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, pl. XXXII) et les « Heures de Milan » (voir *G. Hulin de Loo, Heures de Milan. Troisième partie des Très Belles Heures de Notre-Dame, enluminées par les peintres de Jean de France, duc de Berry et par ceux du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande*, Bruxelles/Paris, 1911, pl. VI). Ce motif apparaît en peinture dans la *Nativité* de Dijon (Musée des Beaux-Arts, n° 150), du Maître de Flémalle. On le retrouve dans la partie centrale du *ReTable Bladelin* de R. van der Weyden, peint vers 1448-1452 et conservé à Berlin (Staatliche Museen, n° 535). C'est l'œuvre de van der Weyden qui a sans doute inspiré Dieric Bouts; ce rapprochement fut proposé par *Michel* en 1953 (22-24).

En effet la Vierge est agenouillée, les mains jointes; une colonne qui supporte l'étable la sépare de saint Joseph. Les attitudes de la Vierge et de saint Joseph sont assez proches dans les deux tableaux. La position des mains de saint Joseph est identique mais inversée. Comme dans presque toutes les Nativités d'Europe depuis le début du XV^e siècle, le saint tient une chandelle allumée qu'il protège contre le vent; *E. Mâle* y voit une influence des mystères : au théâtre, ce devait être une façon naïve de faire comprendre que la scène se passait la nuit (*L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, 2^e éd., Paris, 1922, p. 76).

2. *Couleurs*

Saint Joseph est revêtu d'un manteau rouge garance, à reflets roses, et d'un capuchon bleu foncé. Il a les cheveux, la barbe et la moustache blancs et les yeux bruns. Les carnations sont rose ocré.

La porte qui le sépare des bergers est brune, le mur gris-jaune. Le premier des pâtres a une robe bleu, celui qui joint les mains, une tunique jaune couverte d'un manteau rouge vermillon et des bas bleus. Tous deux ont des cheveux bruns. Le bas de la robe de l'ange est violet pâle à reflets jaunes. Un chemin clair sillonne la prairie vert doré, au loin les collines sont bleutées.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Ce tableau est d'origine inconnue; son histoire commence en 1803 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 44).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Un article paru en 1839 dans le *Messenger des sciences historiques de Belgique* (X, *Tableau par Memling*, p. 57-58) est consacré au fragment de Berlin (voir D. 1, *Description et iconographie*, p. 42) alors dans une collection privée, identifié comme étant une sainte Barbe. Il y est signalé que d'après un ancien possesseur, M. von Issel, le tableau avait un pendant et qu'ils auraient formé les battants d'un petit autel (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 44). Ici règne une certaine confusion: cet autre panneau, abîmé, est dit représenter une Vierge; il pourrait s'agir du fragment du Louvre. La « Sainte Barbe » est attribuée sans hésitation, dans le même article, à Memling.

En 1902, le saint Joseph figure au catalogue de l'exposition des Primitifs flamands à Bruges sous le nom de Bouts (1 19, n° 44); *Hulin de Loo* (2 12, n° 44) et *Wurzbach* (6 164) ratifient cette attribution. *Heiland* (3 155) cependant, le donne à l'école de Bouts et fait pour la première fois le rapprochement avec la *Vierge* du Musée de Berlin (voir D. 1, *Description et iconographie*, p. 42). *Friedländer* (4 76-77) signale que l'attribution du fragment de Berlin à Bouts fut faite depuis longtemps par *Scheibler* (il n'en donne pas la référence) par comparaison avec le triptyque de la *Perle de Brabant* de la Pinacothèque de Munich (nos 107-109; *Friedländer* 9 109, n° 24, pl. XXXIII-XXXIV). Il admet cette thèse et mentionne une copie de la composition entière dans une collection privée à Berlin, la collection Müller (voir pl. XLI). Il maintient son opinion en 1916 (8 176) et en 1925 (9 110, n° 25, pl. XXXV; copie de la collection Müller, n° 25 a, pl. XXXVI). *Voll* (5 128-130) cite ce fragment dans la liste des œuvres de l'entourage du Maître de la Perle de Brabant. *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (13 18) y voient une œuvre de maturité de D. Bouts. *Baldass*, en 1932 (15 100, 101, 107, 114), le fait figurer parmi les œuvres de Dieric Bouts, en comparant la composition avec un panneau des volets du triptyque du *Saint-Sacrement* à la collégiale Saint-Pierre à Louvain, la *Rencontre d'Abraham et de Melchisédech* (*Friedländer* 9 108, n° 18, pl. XXVII). Cependant plus tard, en 1940 (19 96), il ne l'attribue plus à ce peintre mais à un élève, le Maître de la Perle de Brabant, en raison de sa technique. *Schöne* (18 179-180, n° 66, pl. 86 b) l'attribue à Dieric Bouts le Jeune, qu'il identifie au Maître de la Perle de Brabant. *Michel* (12 168-169; 14 178-189; 20 19, 47, pl. XV; 22 23-25, n° 1904 B) donne avec certitude ce tableau à Dieric Bouts. *Boon* (25 11) et *Baudouin* (26 134) hésitent à l'attribuer à cet artiste; à cause du coloris et du paysage, ils y verraient plutôt une œuvre

d'atelier ou d'un disciple. *Baudouin* n'est cependant pas catégorique car ce panneau lui semble avoir bien souffert. *Winkler* (27 4-5) remarque que le fragment de Berlin jetterait un pont entre le triptyque de la *Perle de Brabant* et l'œuvre certaine de D. Bouts; l'exécution des bergers du Louvre lui paraît semblable à celle des personnages qui assistent au martyre de saint Hippolyte (triptyque au Musée de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges; *Schöne* 18 pl. 66).

Ce fragment est placé par *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (13 18) parmi les œuvres de Bouts exécutées entre 1450 et 1462. *Baldass*, en 1932 (15 114), le cite parmi ses œuvres tardives, entre 1466 et 1475 et, en 1940 (19 96), le date des années 1470-1480. *Friedländer* (9 110) le range parmi les tableaux exécutés par Dieric Bouts entre 1465 et 1470; *Francotte* (21 57-58, 187-188, pl. XLIX) le situe vers 1469, *Genaille* (23 132) après 1470. *Michel* (22 24) le date de la dernière période de cet artiste, vers 1472-1475, par comparaison avec l'*Adoration des Mages* de la Pinacothèque de Munich, dite *Perle de Brabant*.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Avant 1803 Ce fragment et celui de Berlin (voir D. 1, *Description et iconographie*, p. 42) proviennent de l'abbaye cistercienne de Salmannsweiler (Grand-Duché de Bade), qui fut sécularisée en 1803 (7 29, n° 43).
- Avant 1902 Les deux fragments figurent dans la collection von Issel, à Fribourg-en-Brigau, ayant été achetés — le panneau de la Vierge certainement et sans doute aussi celui du Louvre — à un ancien moine de l'abbaye sécularisée (X, *Tableau par Memling*, dans *Messenger des sciences historiques de Belgique*, Gand, 1839, p. 58). Le panneau de la Vierge passe ensuite dans les collections Baer, puis Hirscher, à Fribourg-en-Brigau, et est acquis en 1850 par le Musée de Berlin.
- De son côté, le fragment du Louvre passe dans la collection Noll à Francfort-sur-le-Main.
- 1902 Il figure à l'*Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* à Bruges, en 1902, prêté par Noll, n° 44 (1 19).
- 1912 Il est vendu à Francfort le 7 octobre 1912 chez Prestel (7 29, n° 43, pl. XXVIII) et est acquis par Mme Ulmann, de Francfort.
- ? Il passe dans une collection privée américaine.
- 1927 Don par Auguste Berg, de Portland (U.S.A.), à la Société des Amis du Louvre, pour le Musée (Comité du 10 février 1927. Conseil du 7 mars 1927. Décret ministériel du 23 avril 1927).
- 1933 Exposition des *Achats du Musée du Louvre et des dons de la Société des Amis du Louvre*, 1922-1932, Musée de l'Orangerie, Paris, 1933, n° 67 (16 18).
- 1935 Exposition *De Van Eyck à Bruegel*, Musée de l'Orangerie, Paris, 1935, n° 6 bis (17 7).
- 1957-1958 Exposition *Dieric Bouts*, Bruxelles/Delft, 1957-1958, n° 18 (24 58).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

(1) Un autre fragment de la *Nativité* à laquelle appartenait le panneau du Louvre se trouve aux Ehemalige Staatliche Museen à Berlin-Dahlem (n° 545 B). Il représente la Vierge en prière. Chêne, 24,9 × 19,7 cm (cfr. D.1, *Description et iconographie*, p. 42; voir pl. XLII).

(2) Une copie de l'ensemble de cette *Nativité* figurait en 1902 dans la collection W. Müller à Berlin. Au centre de la composition, au premier plan, l'Enfant Jésus nu repose sur le sol. La Vierge est agenouillée à gauche et saint Joseph à droite. Celui-ci tient de la main gauche une bougie dont

il abrite la flamme de sa main droite. À côté de lui, par terre, se trouvent son chapeau et son bâton. La scène est isolée de l'extérieur par une double arcature reposant sur une colonne. Des anges volent, deux à droite, un à gauche. Dans le paysage à l'arrière-plan se déroule l'annonce aux bergers. À l'extrême gauche de la composition apparaissent l'âne et le bœuf. Bois, 32 × 25 cm (*Friedländer* ⁹ 110, n° 25 a, pl. XXXVI; *Schöne* ¹⁸ 180, n° 66 a, pl. 87 d; voir pl. XLI).

(3) Une variante assez lointaine de cette composition est connue par de nombreuses répliques, comme celle qui se trouvait dans la vente Alphonse Kann, à New York, le 7 janvier 1927 (n° 51) sous l'appellation « Ecole de Bruges » et qui a figuré dans la vente Mrs. M. Meinhard chez Parke-Bernet, dans la même ville, les 4 et 5 mai 1951. Bois, 36,8 × 29,2 cm (*Friedländer* ⁹ 123, n° 80; *Michel* ¹⁴ 180-181; *Schöne* ¹⁸ 186, n° 75 b, pl. 88 c).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le rapprochement avec le tableau de l'ancienne collection Müller nous permet de penser que les deux fragments (Berlin et Paris) étaient reliés par une colonne terminée par deux arcades s'ouvrant sur un paysage. Actuellement, la partie droite du panneau de la Vierge est limitée verticalement par une colonne transformée en tour. Le paysage dans l'exemplaire Müller est différent de celui qui se voit dans les fragments de Berlin et de Paris. Le tableau de la collection Meinhard est, à notre avis, assez différent de notre tableau; l'analogie de la composition peut seule être retenue, ainsi qu'une ressemblance marquée dans le personnage de la Vierge. Ceci permettrait de penser que les répliques Müller et Meinhard proviennent de deux versions originales différentes.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1902 ¹ : W.H. JAMES WEALE. *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien, Bruges, 15 juin au 15 septembre 1902*, Bruges, 1902.
- 1902 ² : GEORGES H.[ULIN] DE LOO. *Bruges, 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902.
- 1902 ³ : PAUL HEILAND. *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch*, Potsdam, (1902).
- 1903 ⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXVI, 1903, 66-91, 147-175.
- 1906 ⁵ : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1906 ⁶ : ALFRED VON WURZBACH. *Bouts*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne/Leipzig, I, 1906, 161-166.
- 1912 ⁷ : *Sammlung Johannes Noll. Gotische Bildwerke in Holz und Stein. Gemälde und Zeichnungen alter Meister. Versteigerung in Frankfurt am Main durch F.A.C. Prestel... 7. und 8. Oktober 1912, s.l., (1912).*
- 1916 ⁸ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1925 ⁹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, III. Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1927 ¹⁰ : JACQUES MEURGEY. *Bulletin des Musées. Musée du Louvre. Peintures et dessins*, dans *Beaux-Arts*, Paris, 5^e année, 1927, 136, repr.

- 1928 ¹¹ : CLOTHILDE BRIÈRE-MISME. *Overzicht der Litteratuur betreffende Nederlandsche Kunst, België en Frankrijk*, dans *Oud Holland*, Amsterdam, XLV, 1928, 47.
- 1929 ¹² : EDOUARD MICHEL. *Nouvelles acquisitions du Louvre*, dans *Revue d'Art*, Anvers, XXX, 1929, 168-170, ill.
- 1929 ¹³ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, III. *La Maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1930 ¹⁴ : EDOUARD MICHEL. *Une Nativité de Thierry Bouts et l'influence italienne*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 6^e période, III, 1930, 178-189, ill.
- 1932 ¹⁵ : LUDWIG BALDASS. *Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienne, N.F., VI, 1932, 77-114, ill.
- 1933 ¹⁶ : [Catalogue] *Les Achats du Musée du Louvre et les dons de la Société des Amis du Louvre. 1922-1932. Musée de l'Orangerie*, Paris, 1933.
- 1935 ¹⁷ : [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE]. [Catalogue de l'exposition] *De Van Eyck à Bruegel. [Paris,] Musée de l'Orangerie, 1935*, (Angers), 1935.
- 1938 ¹⁸ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1940 ¹⁹ : LUDWIG BALDASS. *Dirk Bouts, seine Werkstatt und Schule*, dans *Pantheon*, Munich, XXV, 1940, 93-97, ill.
- 1944 ²⁰ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1952 ²¹ : J. FRANCOIS. *Dieric Bouts. Zijn Kunst. Zijn Laatste Avondmaal*, Louvain, [1951-1952].
- 1953 ²² : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1954 ²³ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1957 ²⁴ : [F. BAUDOIN et K.G. BOON]. [Catalogue de l'exposition] *Dieric Bouts, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Museum Prinsenhof, Delft, 1957-1958*, Bruxelles, [1957].
- 1958 ²⁵ : K.G. BOON. *Bouts, Justus of Ghent, and Berrugete*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, C, 1958, 8-15.
- 1958 ²⁶ : F. BAUDOIN. *Kanttekeningen bij de Catalogus van de Dieric Bouts-Tentoonstelling*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, VII, n° 3-4, 1958, 119-140, ill.
- 1958 ²⁷ : FRIEDRICH WINKLER. *Dieric Bouts und Joos van Gent. Ausstellungen in Brussel und Gent*, dans *Kunstchronik*, Munich, 11^e année, 1958, 1-11, ill.
- 1961 ²⁸ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 175, n° 73).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 82 : GROUPE BOUTS (10)

XLI. Bouts, copie. La Nativité, Berlin, ancienne collection W. Müller	B	C	406
XLII. Vierge en prière (fragment de Nativité), Berlin, Ehemalige Staatliche Museen	B	123 558	1950
XLIII. Saint Joseph et deux bergers (fragment de Nativité)	B	125 478	1951
XLIV. Vierge en prière, ensemble en infra-rouge	B	L 2 509	1950
XLV. Saint Joseph et deux bergers, ensemble en infra-rouge	B	L 2 541	1951

XLVI. Vierge en prière, détail (1:1)	B 123 559	1950
Saint Joseph et deux bergers, détail (1:1)	B 125 480	1951
XLVI a. <i>Saint Joseph et deux bergers (planche en couleur)</i>	Photo Loose	1956
XLVII. Saint Joseph, buste (M 2 ×)	B 125 482	1951
XLVIII. Paysage et tête des deux bergers (M 2 ×)	B 164 216	1956
XLIX. Saint Joseph, détail des mains (M 2 ×)	B 164 217	1956
L. Les deux bergers, détail (M 2 ×)	B 125 481	1951
CCII. c) Saint Joseph et deux bergers, revers	B 125 479	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 83 : GROUPE BOUTS (11), *LA VIERGE ASSISE AVEC L'ENFANT*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bouts (Thierry)

La Vierge et l'Enfant

N° 2195 a. du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel 24)*.

N° d'inventaire : MI. 734.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(18-I-1951)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support 20,0 ($\pm 0,1$) \times 12,1 ($\pm 0,1$) \times 0,9.

Couche protectrice : Mince couche de vernis de transparence réduite.

Couche picturale : Très bon état général. Reprises du mouchetage et du dessin de l'encadrement de la niche. Repeints de l'ombre à droite de la Vierge et à la face du coussin. Restaurations très limitées du fond or.

Changements de composition : On les voit assez nombreux dans le dessin de l'Enfant : le corps a été aminci, les jambes raccourcies, les pieds redessinés complètement, les doigts de la main gauche abaissés. En ce qui concerne la Vierge, l'index et le médus gauches ont été déplacés et quelques reprises s'observent au pan du manteau relevé sur les genoux. La profondeur de la niche a été augmentée deux fois par la correction du tracé de la moulure à l'intersection, du côté droit, du plan vertical et du plan horizontal. Le coin supérieur gauche du coussin semble peint au-dessus de la moulure de la niche (photographie infra-rouge A.C.L. n° L 2542 B). Le pied gauche de l'Enfant a été également repris au stade peinture (voir pl. LIII).

Préparation : Blanche, assez mince, bonne adhérence. Pas de barbe.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); un élément vertical, légèrement convexe côté face, parfaitement plane au revers qui est teinté de noir.

Marques au revers : Néant; traces de papiers arrachés (voir pl. CCII d).

Cadre : Moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge est assise dans une niche rectangulaire encadrée d'une moulure. Vue de face, elle tient l'Enfant sur les genoux avec la main gauche, et lui présente le sein de la main droite. Elle a les pieds posés sur une marche qui forme avant-plan. Elle porte une première robe à longues manches,

bordée dans le bas d'un galon doré et une deuxième, à manches courtes décorées d'un parement de fourrure. Ses cheveux, divisés par une raie médiane et maintenus par un serre-tête, sont recouverts partiellement d'un voile dont l'extrémité se drape dans le haut du corsage. Un grand manteau posé sur la tête l'enveloppe jusqu'aux pieds; le pan gauche en est relevé sous l'Enfant. Celui-ci, assis de trois quarts vers la gauche, repose, nu, sur un petit linge. Un livre de prière placé sur un coussin occupe le coin gauche de la niche.

Le thème de la Vierge allaitant l'Enfant se voit sur les icônes byzantines du XI^e siècle où il est appelé la « Panagia Galaktotrophousa »; il serait d'origine copte (voir *Louis Réau, Iconographie de l'Art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, 2. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 71-73, 95-98). Dans l'art d'occident, il apparaît surtout après que la piété fut devenue plus humaine, à la fin du XIII^e siècle. Cependant un exemple bien antérieur existe dans les Pays-Bas : la *Vierge de dom Rupert*, un bas-relief du XII^e siècle au Musée archéologique de Liège (voir aussi *Emile Mâle, L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, p. 145-150). Les peintres primitifs flamands ont également exploité ce thème; parmi les représentations les plus célèbres de la première moitié du XV^e siècle on peut citer la *Vierge de Lucques*, de Jean van Eyck, à l'Institut Städel à Francfort (n° 98), la *Vierge de l'humilité*, attribuée au Maître de Flémalle, à la National Gallery de Londres (n° 2609; *Corpus* n° 36) et la *Vierge dans l'abside*, connue par de nombreuses répliques, dont une également à la National Gallery de Londres (n° 2608; *Corpus* n° 35), et dont l'original serait du même artiste.

Le mode de présentation de la Vierge, avec l'Enfant, vue en pied et sur fond d'or, semble extrêmement rare au XV^e siècle dans les Pays-Bas du sud (au sujet de ce fond d'or, voir *Andree, Leppien et Vey* 28 332). Selon *Lotthé* (23 vol. I, 114, pl. LXXXI a) ce tableau constituerait une innovation en même temps qu'on y retrouverait la niche piquetée d'or en usage au XIV^e siècle.

2. Couleurs

Le groupe de la Vierge et de l'Enfant ainsi que le coussin et le livre à leur droite se détachent sur un fond d'or pointillé et ombré de hachures noires. La Vierge porte une première robe violette avec un galon doré, et une deuxième robe bleue, recouverte d'un manteau rouge vermillon avec glacis de garance; on aperçoit son voile blanc. Ses cheveux sont blonds, ses yeux bruns. L'Enfant est également blond avec des yeux bruns. Les carnations sont roses avec des ombres grises.

Le coussin sur lequel repose le livre ouvert est vert foncé doublé de rouge garance.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Les signes visibles sur le livre ne sont pas des lettres; voir planche LII.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine du tableau est inconnue; la première mention remonte à la vente Germeau, en 1868 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 50).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

Dans le catalogue de la vente Germeau (1 60-61, n° 251), le tableau est donné à Memlinc; *Alfred Darcel*, l'auteur de l'introduction de ce catalogue (1 7-8), trouve l'attribution exacte. Le tableau est inscrit sans nom d'école ou de peintre dans l'inventaire du Louvre mais *Tauzia* en 1878 (2 13, n° 697) l'attribue à Rogier van der Weyden; cette hypothèse est maintenue en 1885 (3 Supplément, 13, n° 697) et dans les *Catalogues sommaires* édités depuis 1889 (4 170, n° 2195). *Janitschek* (5 251), en 1890, y voit une œuvre de Martin Schongauer, contemporaine de la *Vierge au buisson de roses* de l'église Saint-Martin à Colmar (1473). *Gruyer*, en 1891 (6 323-328), nous fait part de ses hésitations entre van der Weyden et Schongauer. *Lafenestre* et *Richtenberger* (7 44, n° 2195) le laissent à van der Weyden. En 1902 *Heiland* (8 155) le donne à un élève de Dieric Bouts, le Maître de la Perle de Brabant; il est suivi par *Voll* (9 126). En 1913, *Leprieur* (10 258) décèle l'influence de van der Goes et un certain lien avec l'école de Louvain, tandis que *Durand-Gréville* (11 418) l'attribue à Dieric Bouts ou à un élève immédiat. En 1916, *Friedländer* (12 176) propose Dieric Bouts lui-même, et maintient cette attribution en 1925, tout en faisant remarquer que les fonds d'or, avec des traits ou du pointillé noirs, ne se retrouvent jamais chez cet artiste mais sont utilisés volontiers par ses imitateurs (14 110, n° 26, pl. XXXVII). *Demonts* (13 50, n° 2195 A) et *Michel* (15 10, pl. IX) se rallient à cette thèse, ainsi que *Pächt* en 1927 (16 47), *Dülberg* (17 73), *Fierens-Gevaert* et *Fierens* en 1929 (18 28-29), *Baldass* en 1932 (19 103-104, 107, 114), *Lotthé* en 1947 (23 vol. I, 114, vol. II, 329, n° 225) et *Genaille* en 1954 (25 131). *Schöne* (20 184-185, n° 72, repr. 85 b) le comprend dans la liste des œuvres de Dieric Bouts le Jeune, c'est-à-dire du Maître de la Perle de Brabant. En 1940, *Baldass* (21 96, repr. p. 93) l'attribue, en raison de sa technique, au Maître de la Perle de Brabant, peintre dont il ne reconnaissait pas l'existence auparavant. *Michel* (22 19, 45-46, pl. XIII; 24 25-26, n° 2195 a) et *Lavalleye* (26 133) considèrent ce tableau comme un original de Bouts et insistent sur la grande influence de Rogier van der Weyden.

En ce qui concerne la date, *Heiland* (8 155) considère cette Vierge comme une œuvre de jeunesse du Maître de la Perle de Brabant, *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (18 28-29) y voient une peinture de Bouts exécutée avant 1460; pour *Baldass*, écrivant en 1932 (19 103, 114), il s'agit d'une œuvre tardive de cet artiste, entre 1466 et 1475. *Schöne* (20 185) la classe parmi les œuvres tardives de Dieric Bouts le Jeune; *Baldass*, en 1940 (21 96), n'admet pas la chronologie proposée pour cet artiste. *Lavalleye* (26 133) la relie à la série des « Vierge et Enfant » exécutée par Bouts entre 1450 et 1460, tandis que *Michel* (24 26) la situe beaucoup plus tard, vers 1465-1475, et sans doute plus près de cette dernière date.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Avant 1868 Collection Napoléon III, d'après *Demonts* (13 50, n° 2195 A). Le tableau passe ensuite dans la collection Germeau.
- 1868 Acquisition par le Louvre, pour la somme de 12.705 F à la vente Germeau, le 7 mai 1868 (1 60-61, n° 251). Acquisition entérinée le 10 juin 1868 (Archives du Louvre). Entrée à l'inventaire du Louvre en 1868.
- 1891 Exposé au Salon Carré du Musée du Louvre (6 323-328).

b. Histoire matérielle

- 1952 Restauration au Musée du Louvre.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

- (1) Une réplique assez fidèle, mais avec fond de paysage, par Albert Bouts, est conservée au County Museum de Los Angeles. Elle provient des collections von Hollitscher à Berlin, Haniel à Düsseldorf et Allan C. Balch, à Los Angeles. Bois, 25 × 17 cm (*Los Angeles County Museum. Catalogue of Paintings*, s.l., 1954, n° 4, pl. IV; *Friedländer*¹⁴ 120, n° 67; *Schöne*²⁰ 185, n° 72 a, 202, n° 110).
- (2) Une réplique du tableau précédent, avec adjonction d'un chien, et surmontée d'une lunette avec Dieu le Père dans une gloire, se trouvait dans le commerce à Londres en 1925 (Spanish Art Gallery). Bois, 25,5 × 18,5 cm (sans la lunette). (*Friedländer*¹⁴ 120, n° 67 b; *Schöne*²⁰ 185, n° 72 b, 202, n° 110 a).
- (3) Cette réplique serait peut-être identique au tableau de la collection Butterworth, vendu à New York en 1954 (*Important Paintings collected by the Late Katherine Deere Butterworth. Moline, Ill.*, New York, Parke Bernet Galleries, 20 octobre 1954, p. 19, n° 26, et pl.). Bois, 50,9 × 34,9 cm (hauteur totale).

Bouts a exécuté toute une série de ces Madones un peu menues, peintes généralement en petit format. Parmi les plus proches de celle du Louvre, on peut citer :

La Vierge et l'Enfant avec quatre anges, de la Capilla Real à Grenade. Chêne, 53 × 35 cm (*Friedländer*¹⁴ 108, n° 17; *Schöne*²⁰ 183, n° 71, pl. LXXXIII; *Corpus* n° 94).

La Vierge et l'Enfant, avec les saints Pierre et Paul, Londres, National Gallery, n° 774. Chêne, 69 × 52 cm (*Friedländer*¹⁴ 109, n° 21, pl. XXXI; *Schöne*²⁰ 182-183, n° 70, pl. 82; *Corpus* n° 30, pl. LXXXVII).

La Vierge et l'Enfant, devant un paysage, dans la collection de Sir Thomas Barlow, à Londres. Bois, 33 × 25 cm (*Friedländer*¹⁴ 125, n° 89, pl. LXXIV; *Schöne*²⁰ 165, n° 46, pl. LXXI b).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Les nombreux changements de composition, décelés par l'infra-rouge (*cf.* C, *Description matérielle*, p. 48), font penser qu'il s'agit bien d'une œuvre originale.

Ce tableau d'une délicatesse exquise est d'une telle sensibilité d'exécution que nous croyons, comme *Edouard Michel*, pouvoir le placer à l'aboutissement de l'œuvre de Bouts. Le fond d'or, rarement adopté par le peintre, mais le plus souvent par ses élèves et imitateurs, est utilisé ici avec une science de la mesure et une compréhension savante des jeux d'ombres et de lumières. Ces éléments nous permettent de nous croire en présence d'une œuvre du maître lui-même, en rapport avec le groupe dit du Maître de la Perle de Brabant.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1868¹ : *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la précieuse collection de feu M. Germeau et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot [Paris]... les lundi 4, mardi 5, mercredi 6 et jeudi 7 mai 1868...*, (Paris), 1868.

- 1878 ² : (VICOMTE BOTH DE TAUZIA). *Musées nationaux. Notice supplémentaire des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre et non décrits dans les trois catalogues des diverses écoles de peintures*, Paris, 1878.
- 1885 ³ : FRÉDÉRIC VILLOT. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée national du Louvre, 2e partie. Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, Paris, 1885.
- 1889 ⁴ : [COMTE PAUL DURRIEU]. *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, Paris, [1889].
- 1890 ⁵ : H. JANITSCHIEK. *Geschichte der deutschen Malerei (Geschichte der deutschen Kunst, III)*, Berlin, 1890.
- 1891 ⁶ : F.A. GRUYER. *Voyage autour du Salon Carré du Musée du Louvre*, Paris, 1891.
- 1893 ⁷ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1902 ⁸ : PAUL HEILAND. *Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritische Versuch*, Potsdam, (1902).
- 1906 ⁹ : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1913 ¹⁰ : PAUL LEPRIEUR. *Un triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 257-280.
- 1913 ¹¹ : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1916 ¹² : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1922 ¹³ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1925 ¹⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, III. Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1926 ¹⁵ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'illustration)*, Paris, [1926].
- 1927 ¹⁶ : OTTO PÄCHT. [Compte rendu de] *Dierick Bouts und Joos van Gent* [par] Max J. Friedländer (Berlin, 1925), dans *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Leipzig, I, 1927, 37-54.
- 1929 ¹⁷ : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- 1929 ¹⁸ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle, III. La Maturité de l'art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1932 ¹⁹ : LUDWIG BALDASS. *Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienne, N.F., VI, 1932, 77-114, ill.
- 1938 ²⁰ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1940 ²¹ : LUDWIG BALDASS. *Dirk Bouts, seine Werkstatt und Schule*, dans *Pantheon*, Munich, XXV, 1940, 93-97, ill.
- 1944 ²² : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1947 ²³ : ERNEST LOTTHÉ. *La Pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669). Le Christ et la Vierge Marie*, 2 vol., Lille, 1947.
- 1953 ²⁴ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.

- 1954 ²⁵ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1956 ²⁶ : JACQUES LAVALLEYE. *La Peinture et l'Enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, 3^e éd., Bruxelles, [1956], 101-160.
- 1961 ²⁷ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 175, n° 72).
- 1961 ²⁸ : ROLF ANDREE, HELMUT R. LEPPEN, HORST VEY. *Nachlese der Ausstellung « Kölner Maler der Spätgotik »*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Cologne, XXIII, 1961, 327-341.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 83 : GROUPE BOUTS (11)

LI. La Vierge assise avec l'Enfant (1:1)	B	125 614	1951
LII. La Vierge et l'Enfant, détail (M 2 ×)	B	125 615	1951
LIII. La Vierge assise avec l'Enfant, en radiographie (1:1)	C	L 323	1951
CCII. d) La Vierge assise avec l'Enfant, revers	B	125 616	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 84 : GROUPE BOUTS (12), *LA VIERGE DE DOULEUR* et *LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES* (pendants)

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bouts (école de Thierry)

Christ et Vierge de Douleur

N° 2.200 (*Christ*) et n° 2.201 (*Vierge*) du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel¹⁸)*.

N°^{os} d'inventaire : INV. 1994 et MR. 691 (*Christ*); INV. 1986 et MR. 690 (*Vierge*); Inventaire Napoléon sans numéro (les deux panneaux).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19-V-1955)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : *Vierge*, Support 38,6 (± 0,1) × 29,7 (± 0,1) × 0,7.

Surface peinte 36,5 × 27,5.

Christ, Support 38,6 (± 0,1) × 29,4 (± 0,1) × 0,7.

Surface peinte 36,7 × 27,7.

Couche protectrice : Couche de vernis jauni assez épaisse et irrégulière.

Couche picturale : Bon état général. Légère usure surtout du fond. Quelques lacunes restaurées avec surpeint formant taches notamment au coin gauche inférieur, au-dessus du pouce, à l'épaule de droite du Christ, sur le fond, les mains, le menton, la lèvre supérieure, l'extrême gauche du visage de la Vierge. Repeint de nombreuses touches du mouchetage noir du fond, mouchetage dont l'originalité est douteuse. Les bords non-peints ont reçu ultérieurement une couche de peinture prolongeant la composition. A cette occasion, l'original a été surpeint dans le voisinage de cette prolongation. Surpeint de la chevelure, des ombres du vêtement et des chairs du Christ; surpeint léger des ombres grises du voile, surpeint du manteau bleu de la Vierge. Restauration grossière et partielle de la rupture du panneau de la Vierge.

Changements de composition : Quelques changements de composition peu importants au stade du dessin : *Vierge*, élargissement des phalanges du pouce et de l'auriculaire à la main droite (voir pl. LIV).

Christ, tracé de la lèvre supérieure; élargissement de l'articulation du pouce droit. Deux phalangines de la main gauche vue en raccourci ont été rétrécies (voir pl. LV).

Préparation : Blanche. Bonne adhérence au panneau de la Vierge.

Support : *Vierge*, chêne (chêne ou châtaignier selon le Centre technique du bois, Paris, communication du 20 février 1961); un élément vertical avec rupture de bas en haut, mal recollée, renforcé par un cadre de sapin collé au revers.

Christ, chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 20 février 1961); un élément vertical; excellent état, revers peint en noir avec bord non-peint.

Marques au revers : *Vierge*, au pochoir, la fleur de lis et la couronne, avec le numéro d'inventaire MR. 690 et deux étiquettes, dont l'une avec les numéros d'inventaire (voir pl. CCIII a).

Christ, même application au pochoir, avec le numéro MR. 691 et quatre étiquettes, dont deux portant les numéros d'inventaire (voir pl. CCIII b).

Cadres : Non examinés.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge, en buste, tournée de trois quarts vers la droite, pleure, les mains jointes dans un geste de prière. Un grand manteau posé sur le sommet de la tête recouvre sa robe et partiellement sa guimpe, dont le bord inférieur est tuyauté.

Le Christ, en buste, vu de face, a les mains croisées l'une sur l'autre. Il est revêtu d'un grand manteau. La couronne d'épines, formée de trois brins entrelacés, est posée sur ses longs cheveux bouclés; elle lui perce le front, maculé de gouttes de sang. Le Christ baisse les yeux; des larmes coulent sur ses joues; il a une barbe courte divisée en deux pointes. Les deux personnages se détachent sur un fond d'or moucheté.

Le thème du Christ de pitié apparaît au milieu du XIII^e siècle en Italie : un exemplaire a été retrouvé à la Casa Horne à Florence. La Vierge est déjà associée aux souffrances du Christ. Ce thème serait d'origine byzantine et daterait du XII^e siècle. La présentation en diptyque existe dès le XIV^e siècle en Italie et se répand au nord des Alpes selon deux types : le Christ de douleur fait pendant à une Vierge et Enfant ou à une *Mater dolorosa* (voir Erwin Panofsky, « *Imago Pietatis* ». *Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der « Maria Mediatrix »*, dans *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1927, p. 261-308). Au nord des Alpes, parmi les premiers exemples de diptyques avec les bustes du Christ et de la Vierge, on peut citer celui qui fut offert à un pape en Avignon, au XIV^e siècle, en présence du roi Jean le Bon. L'original est perdu mais connu par un dessin de Gaignières (Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Oa II, f° 85) d'après une peinture historique de la Sainte-Chapelle à Paris (voir Otto Pächt, *The « Avignon Diptych » and its Eastern Ancestry*, dans *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, t. I, p. 402-421; t. II, pl. 130-135). Quelques exemplaires du Christ couronné d'épines et dévêtu et de la Vierge de douleur sont attribués à van der Weyden (Bruges, Musée communal, n°s 201 et 202) ou à Simon Marmion (Strasbourg, Musée, n°s 52 a et b), mais on s'accorde généralement à voir en Dieric Bouts le créateur du diptyque avec le Christ en buste, revêtu d'un manteau, type qui dérive de l'Ecce Homo. Cependant à la National Gallery de Londres, au revers d'un *Portrait de femme* de R. van der Weyden (n° 1433), figure un *Christ* couronné d'épines, en buste et vêtu, qui serait une œuvre de l'atelier de ce peintre; le tableau ne semble pas avoir fait partie d'un diptyque ou d'un triptyque (voir Erwin Panofsky, *Jean Hey's « Ecce Homo »*. *Speculations about its Author, its Donor, and its Iconography*, dans *Musées royaux des Beaux-Arts, Bulletin*, Bruxelles, V, 1956, p. 94-138, voir p. 112). Quant au type de la Vierge tel qu'il apparaît dans le diptyque du Louvre, il dépend apparemment de celui du retable du *Jugement dernier* de van der Weyden, à l'hospice de Beaune. Cette figuration du Christ et de la Vierge, qui daterait des années 1450, se répandra

très largement à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, grâce à l'atelier de Dieric Bouts et à celui de son fils Albert (voir *Les Primitifs flamands*, II. Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles. Collections d'Espagne, t. 2, sous la direction de J. Lavalleye, Anvers, 1958, p. 22; E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France. Etude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, p. 92, 118; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, 2. *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 102-105, 460).

2. Couleurs

La Vierge a un manteau bleu-vert, qui devait être bleu à l'origine, posé sur une coiffe blanche. On aperçoit le rouge éteint de sa robe. Elle a le visage rosé; ses mains sont plus ocrées. Elle se détache sur un fond d'or moucheté de noir.

Le Christ porte une couronne d'épines brunes; des gouttes de sang tombent sur son front. Il a les yeux rouges; ses cheveux sont bruns; Il porte une courte barbe brune. Les carnations sont très chaudes. Le manteau est rouge violacé. Le fond d'or est également moucheté de noir.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine des tableaux est inconnue.

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Dezallier d'Argenville (¹ 276) donne à l'école allemande deux tableaux semblables. Les panneaux figurent dans l'Inventaire Napoléon (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 60) comme Lucas de Leyde, puis dans les inventaires de 1818, 1824 et 1832 (*Documents 2, 3, 4*, p. 60-61) comme maître inconnu des écoles flamande, allemande ou hollandaise. Il semble qu'on puisse les reconnaître sous les n^{os} 456 et 457 du catalogue du Louvre paru en 1826, comme étant d'un maître inconnu de l'école flamande (² 81); ce sont eux certainement qui figurent au catalogue de 1840, sous les n^{os} 515 et 516, avec la même dénomination (⁴ 86).

Waagen (³ 539, n^{os} 515-516) les attribue à van der Weyden et les range parmi les œuvres de sa première manière. *Villot* (⁵ 321-322, n^{os} 593-594; ⁶ 414-415; ⁷ 245-246, n^{os} 515-516) cependant les classe dans les inconnus de l'école flamande. C'est là qu'ils figurent encore, sous les numéros 2200 et 2201 du catalogue de *Lafenestre* et *Richtenberger* (⁹ 172, 174) et des *Catalogues sommaires* de 1889 (⁸ 171) à 1903 (¹⁰ 186). La même année, *Friedländer* (¹¹ 77-78) compare la Vierge à celle de la collection van Speybrouck, maintenant dans la collection Le Roy à Paris, et qu'il considère comme une ancienne copie d'après Dieric Bouts. Il maintient cette opinion en 1925 (¹⁴ 124, n^o 83 a): il classe les deux panneaux comme des répliques fidèles d'œuvres de Dieric Bouts; en 1937, il voit dans la *Vierge* de la collection van der Elst (Rome) un exemplaire spécialement fin, peut-être de l'artiste lui-même (*Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, p. 91, n^o 83 f), se rangeant ainsi à l'avis de *Baldass* (*Die Entwicklung des Dirk Bouts. Eine stilgeschichtliche Untersuchung*, dans *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vienne, N.F., VI, 1932, p. 86, 114, ill.).

Durand-Gréville (12 419-420) les donne à l'atelier de Dieric Bouts. L'attribution à l'école de Louvain est reprise par *Demonts* dans son *Catalogue* (13 49, n° 2200; 51, n° 2201); dans son article de la *Revue de l'art ancien et moderne* (15 56), il en fait des répliques des tableaux de la National Gallery de Londres (nos 711-712; *Corpus* n° 29), ceux-ci exécutés par Dieric Bouts, d'après un modèle de van der Weyden. Pour *Schöne* (16 129-133, n° 19 A 3), ce sont des copies de l'atelier de Dieric Bouts, d'après un original exécuté à Haarlem vers 1450; il compare le type de la Vierge à celui de la *Mise au tombeau* de la National Gallery de Londres (16 pl. XV; *Corpus* n° 27) et aux *Saintes Femmes* de la *Descente de croix* de la Capilla Real à Grenade (16 pl. XII-XIV; *Corpus* n° 95), plus spécialement à celle qui est debout à l'extrême droite. Le type du Christ lui semble en rapport avec celui de la *Résurrection* de la Capilla Real à Grenade (16 pl. IX; *Corpus* n° 95) et, pour le mode de présentation des mains, avec le *Portrait d'homme* de la National Gallery de Londres (16 pl. XVIII; *Corpus* n° 31) et l'empereur dans le *Supplice de l'Innocent*, un des panneaux de la *Justice d'Othon*, au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (nos 65-66; 16 pl. XXXIV). *Michel* (17 93-94, pl. XLVIII; 18 26-28, nos 2200-2201) se rallie à l'attribution de *Schöne*; il daterait cependant les originaux perdus d'avant 1447, trouvant que l'influence de van der Weyden devait être très manifeste au moment de la création des prototypes. Les répliques du Louvre seraient postérieures de dix ou vingt ans. *Davies* (19 34 A (2)) les cite, parmi d'autres versions, comme ne pouvant être de la main de Dieric Bouts lui-même. *Genaille* (20 55, repr. 58) cite le seul panneau de la *Vierge* comme étant une reprise textuelle par Bouts d'un motif de van der Weyden.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1757 Ces panneaux seraient peut-être identiques à ceux vus par *d'Argenville* (1 276) au couvent des Filles Bleues, rue de la Culture Sainte-Catherine à Paris. Cette thèse, soutenue par *Villot* (5 321-322), n'a pas été confirmée jusqu'ici. Ils seraient alors arrivés au Louvre après la suppression du couvent (*Michel* 18 27).
- D'après l'Inventaire Napoléon (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 60), ils auraient fait partie des anciennes collections de la Couronne.
- 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, 1960, nos 13 (*Vierge*) et 14 (*Christ*) (21 16-17).

b. Histoire matérielle

- 1960 Les deux panneaux ont été restaurés au Musée du Louvre.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Les listes publiées par *Friedländer* (14 124, n° 83), *Schöne* (16 129-133, n° 19) et *Davies* (19 34-36) ont été revues et complétées par *Eisler* (22 59-61) en ce qui concerne les diptyques et les *Christ* seuls (pour de nouvelles précisions, voir p. 59).

La même étude est consacrée ici aux *Vierge* seules.

(1) Rome, collection baron J. van der Elst, provenant de la collection Spiridon à Paris, d'une qualité telle que *Friedländer* n'excluait pas la possibilité d'y voir l'original de Dieric Bouts (*Fried-*

*länder*¹⁴ 124, n° 83 f et *Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, p. 91, n° 83 f; *Schöne*¹⁶ 131-132, n° 19 C 22, pl. 48 C; *Davies*¹⁹ 35, n° C 1; photographie A.C.L. 155.031 B). Chêne, 36 × 28 cm.

(2) Paris, collection Le Roy, provenant des collections von Clavé-Bouhaben (vente à Cologne, par Heberle, les 4 et 5 juin 1894, n° 11; repr. dans le catalogue de vente face à la p. 13), Habberthür (vente à Cologne, par Heberle, les 14 et 15 mai 1902, n° 20; repr. dans le catalogue de vente face à la p. 4) et van Speybrouck. Exposition de Bruges, 1902, n° 365 (*Friedländer*¹⁴ 124, n° 83 c; *Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 23; *Davies*¹⁹ 36, n° C 2). D'après *Davies*, ce tableau pourrait être identique à l'exemplaire mentionné par *Schöne* (16 132) sous le n° 19 B 30. Bois, 37 × 29 cm.

(3) Coire, Palais épiscopal (*Friedländer*¹⁴ 124, n° 83 g; *Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 24; *Davies*¹⁹ 36, n° C 3). Bois, 40 × 28 cm.

(4) Madrid, collection Weisgerber (*Friedländer*¹⁴ 124, n° 83 h; *Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 25; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer).

(5) Cesena (province de Forli), collection privée (*Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 26).

(6) Munich, vente von Nemes, en novembre 1933, lot 27 (*Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 28). D'après *Davies* (19 36, n° C 4) cet exemplaire serait repassé dans une vente à Berlin, le 13 avril 1935, lot 477 (repr. dans le catalogue de vente) comme provenant de la collection von Nemes.

(7) Paris, commerce Mappai, 1929 (*Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 29; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer). Bois, 36 × 28 cm. D'après les archives de Friedländer, cet exemplaire serait identique à celui de l'ancienne collection Evrard, à Dijon (1927), mentionné par *Schöne* (16 132) sous le n° 19 C 27.

(8) Vienne, Dorotheum, 305^e exposition, du 26 au 31 mars 1920, n° 299 (*Schöne*¹⁶ 132, n° 19 C 31; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer). Bois, 27 × 21 cm.

(9) Londres, vente chez Sotheby, le 2 juillet 1952, lot 125 (*Davies*¹⁹ 36, n° C 5).

A cette série nous pouvons ajouter :

(10) Un exemplaire qui se trouvait à Amsterdam, chez de Boer, en 1953 (photographie au Centre). Bois, 45 × 30,5 cm.

(11) Un exemplaire appartenant au prof. Dr. E. Bracht, à Berlin (photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer). 44 × 35,5 cm.

(12) Un exemplaire ayant figuré à la vente Carlo Grimaldi à Milan, vers 1910 (photographie R.K.D. L 1994 a).

(13) Un exemplaire qui appartenait au Hofkaplan Feger, à Vaduz, en 1928 (photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer).

(14) Un exemplaire ayant figuré à la vente des American Art Galleries, à New York, les 21 et 22 mars 1922, n° 81, comme Corn. van Cleef. Il fut acquis par feu le prof. Vladimir G. Simkhovitch, à New York. Le propriétaire actuel en est inconnu (photographie à la Frick Art Reference Library, D. Bouts, n° 307-7 f). Cuivre, 40,6 × 27,9 cm.

(15) D'après Jules Destrée (*Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris/Bruxelles, t. I, 1930, p. 174), il existe une réplique de la Vierge de la National Gallery de Londres dans une collection privée à Grenoble.

Concernant les diptyques et les *Christ* seuls relevés dans l'ouvrage de Eisler (22), il est possible de faire les mises au point suivantes :

Le n° B (4) de Eisler est passé dans une collection privée aux Pays-Bas et a figuré à l'exposition *Nederlandse Primitieven uit Nederlands Particulier Bezit* au Singer Museum de Laren, aux Pays-Bas (1^{er} juillet - 10 septembre 1961; catalogue n° 15, p. 9).

Les n°s B (2), B (8) et B (9) semblent être un seul et même tableau.

Nous pouvons ajouter à la liste de Eisler une *Tête du Christ* qui a figuré à la vente Andr. Heibbrom, le 24 octobre 1912, n° 27, sous le nom de Rogier van der Weyden (photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer). 17,5 × 13 cm.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Il s'agit de répliques anciennes d'originaux de Dieric Bouts, exécutés sans doute à Louvain sous l'influence de Rogier van der Weyden.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1757 ¹ : M.D. [DEZALLIER D'ARGENVILLE]. *Voyage pittoresque de Paris* (XV. *Quartier de Saint Antoine*), 3^e éd., Paris, 1757.
- 1826 ² : *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1826.
- 1839 ³ : G.F. WAAGEN. *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III. *Kunstwerke und Künstler in Paris*, Berlin, 1839.
- 1840 ⁴ : *Notice des tableaux exposés dans le Musée royal*, Paris, 1840.
- 1852 ⁵ : FRÉDÉRIC VILLOT. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, 2^e partie. *Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, 1^e éd., Paris, 1852.
- 1855 ⁶ : GUSTAVE BRUNET. *Observations sur les attributions assignées à divers tableaux du Musée du Louvre dans le catalogue de F. Villot*, dans *Revue universelle des Arts*, Paris/Bruxelles, II, 1855, 405-418.
- 1865 ⁷ : X. *Quelques notes sur diverses attributions du catalogue du Musée du Louvre*, dans *Revue universelle des Arts*, Paris/Bruxelles, XXI, 1865, 237-250.
- 1889 ⁸ : [Comte PAUL DURRIEU]. *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1^e éd., Paris, [1889].
- 1893 ⁹ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1903 ¹⁰ : *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6^e éd., Paris, 1903.
- 1903 ¹¹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXVI, 1903, 66-91, 147-175.

- 1913 ¹² : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1922 ¹³ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries*, III. *Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1925 ¹⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*, III. *Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1927 ¹⁵ : LOUIS DEMONTS. *Le problème de la « Mater dolorosa » du Musée Jacquemart-André*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, LI, 1927, 56-62.
- 1938 ¹⁶ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1944 ¹⁷ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953 ¹⁸ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ¹⁹ : MARTIN DAVIES. *The National Gallery, London (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3)*, vol. I, Anvers, 1953.
- 1954 ²⁰ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1960 ²¹ : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.
- 1961 ²² : COLIN TOBIAS EISLER. *New England Museums (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*, Bruxelles, 1961.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Inventaire Napoléon, 1810, vol. 2.

Napoléon I^{er}. Minute. 1^{er} inventaire administratif. Peintures. Ecoles flamande, allemande, hollandaise, p. 234, sans numéro.

Leyden / Lucas van - de Leyde / Deux tableaux avec fond or, rep^{ant} le Christ couronné d'épines et les mains jointes et l'autre la Vierge joignant les mains / [Hauteur] 39 / [Largeur] 30 / [Origine] anc. col. de la Couronne / [Prix de l'estimation de l'objet] 300 / [Prix de l'estimation du cadre] 4 / [Emplacement actuel] M. Napoléon / [Observations] Sur bois.

(Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. B 3. 2)

2

Inventaire de 1818.

Ecoles Française, Flamande, Allemande, Hollandaise et d'Italie. Magasin du Musée de Paris. Tableaux que l'on peut employer à l'ornement des Eglises. Sous : Inconnus, sans numéro.

La Vierge pleurant / et ayant les mains jointes / Demi fig. sur fond or / et sur bois / [Hauteur] 34 / [Largeur] 24 / Ecole allemande.

Une tête de Christ / Couronné d'épines; les / mains jointes. Sur fond or / et sur bois. Pendant / du tableau précédent / [Hauteur] 38 / [Largeur] 28 / Ecole allemande.

(Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. C. 17)

3

Inventaire de 1824, signé par Mr. de Forbin, directeur des Musées.

Inventaire général des Musées royaux. Peinture. 1. et 2. partie. Ecole italienne. Ecole hollandaise. f° 88.

Ecoles flamande, allemande et hollandaise.

690. / (686). Maître inconnu / Une tête de Vierge / Bois / [Hauteur] 38 / [Largeur] 30 / [Estimation] 200 / [Emplacement] Galerie.

691. / (687). Maître inconnu / Une tête de Christ / Bois / [Hauteur] 38 / [Largeur] 28 / [Estimation] 300 / [Emplacement] Galerie.

(Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. C 9. 1)

4

Inventaire dressé vers 1832.

Musées Royaux. Inventaire des tableaux exposés dans les Galeries, p. 110.

Ecoles flamande, allemande et hollandaise.

n° 691 / 456 / 516 [au crayon] / Inconnu / Tête de Christ / [Hauteur] 38 / [Largeur] 28 / [Estimation] 300 / [Emplacement] Salle d'entrée [au crayon].

n° 690 / 457 / 515 [au crayon] / Inconnu / Tête de Vierge, sur bois / [Hauteur] 38 / [Largeur] 28 / [Estimation] 200 / [Emplacement] Salle d'entrée [au crayon].

(Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. E. 4)

J. LISTE DES PLANCHES

N° 84 : GROUPE BOUTS (12)

LIV. La Vierge de douleur	B	125 224	1951
L.V. Le Christ couronné d'épines	B	125 229	1951
LVI. Tête de la Vierge (1:1)	B	125 226	1951
LVII. Tête du Christ (1:1)	B	125 231	1951
LVIII. Détail du visage de la Vierge (M 2 ×)	B	125 227	1951
LIX. Détail du visage du Christ (M 2 ×)	B	125 232	1951
LX. Les mains de la Vierge (1:1)	B	125 228	1951
LXI. Les mains du Christ (M 2 ×)	B	125 233	1951
LXII. La Vierge de douleur, en radiographie	D	L 2 038	1951
CCIII. a) et b) La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines, revers	B	164 219	1956
	B	164 218	1956

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 85 : GROUPE BOUTS (13), *LA VIERGE ET L'ENFANT* (en buste)

B. IDENTIFICATION COURANTE

Bouts (Thierry) d'après

La Vierge et l'Enfant

N° 1904 B du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle [du] Musée national du Louvre* (Michel⁸).

N° d'inventaire : RF. 1732.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(16-I-1951)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support 35,8 ($\pm 0,1$) \times 22,9 ($\pm 0,1$) \times 0,6.

Couche protectrice : Couche mince de vernis portant des matités.

Couche picturale : Très bon état général. Quelques retouches du fond or au-dessus de la tête de l'Enfant. Le voile rouge est constitué d'une couche craquelée couverte d'une couche rouge translucide non craquelée. Des lacunes ont été bouchées dans le front de la Vierge et dans la joue droite de l'Enfant. Formation accidentelle d'une ligne oblique qui part du coin inférieur droit jusqu'au bord supérieur, à 4 ou 5 cm du coin droit. Peinture noire sur les bords non-peints. Surpeint des verts clairs de la robe où l'on n'observe pas de craquelures. La radiographie n'a aucune densité (voir pl. LXVI). Cette peinture ne possède pas les caractéristiques des peintures flamandes du XV^e siècle.

Changements de composition : Le serre-tête de la Vierge a été redessiné; l'angle supérieur formé par les plis du voile à gauche, près de l'œillet, a été modifié. Le bras gauche de l'Enfant, jusqu'au coude, a été aminci au stade peinture.

Support : Panneau de tilleul (communication du Centre technique du bois, Paris, 20 février 1961); un élément vertical, parqueté.

Marques au revers : Au pochoir, le numéro d'inventaire, *R.F. 1732*; la même indication manuscrite, des lettres et des chiffres barrés et les mots *Salle 3 - bas... 47*. Une étiquette (voir pl. CCIII c).

Cadre : Gothique moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La Vierge vue de face, à mi-corps, baisse la tête d'un geste précieux vers l'Enfant qu'elle porte dans ses bras. Celui-ci, à demi-nu, tient entre le pouce et l'index de sa main gauche un œillet et de sa main droite son gros orteil droit; il sourit. La Vierge est enveloppée d'un long manteau. Sur une robe aux manches de brocart, elle en porte une seconde à manches courtes, avec revers de fourrure. Ses cheveux, qui tombent de chaque côté de ses épaules, sont retenus sur le front par un ruban garni de perles et d'un rubis au centre. Le groupe se détache sur un fond d'or moucheté de noir décoré dans le haut d'une guirlande d'œillets entrelacés en demi-cercle.

2. Couleurs

La Vierge a une robe vert bouteille, à revers gris, laissant passer des manches de brocart or et brun; son voile est rouge carmin. Un serre-tête noir retient ses cheveux brun doré. Ceux de l'Enfant sont blonds. Tous deux ont les yeux bruns et les carnations ivoirines, avec des reflets rosés aux joues de l'Enfant et sur son avant-bras gauche. La guirlande brune et les œillets rouge foncé se détachent sur le fond d'or. Un encadrement de couleur noire est peint sur un centimètre de largeur dans le haut et sur les côtés, sur un centimètre et demi dans le bas.

3. Inscriptions, marques et armoiries

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine de l'œuvre est inconnue; on ne la voit apparaître que vers 1880-1890 (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, ci-dessous).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

L'œuvre est inscrite dans l'inventaire du Louvre sous la dénomination « Bouts » (8 28). Selon Migeon (1 410-412), elle est un peu trop sèche pour être de Dieric Bouts et serait peut-être due à Albert Bouts. Durand-Gréville (2 420) la donne à un excellent élève de Dieric. Demonts, dans son *Catalogue* (3 52, n° 1904 B), l'attribue à l'école de Dieric Bouts le Vieux et propose la comparaison avec une *Vierge et Enfant*, en buste, à la National Gallery de Londres (n° 2595; Martin Davies, *The National Gallery, London (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 3)*, vol. 1, Anvers, 1953, pl. CIII). Friedländer (4 48, 126, n° 93 b), suivi par Michel, en 1926 (5 10), la considère comme une réplique grossière du tableau du Musée de Berlin (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 64) qui pourrait n'être qu'une œuvre d'atelier et le meilleur exemplaire connu de cette composition. C'est aussi l'opinion de Schöne (6 214, n° 145 b) qui cependant juge meilleur et considère comme original l'exemplaire de la collection Jack Linsky à Kew Gardens (N.Y., U.S.A.). Plus tard, pour Michel (7 45; 8 28), cette *Vierge et Enfant* serait une copie, peut-être assez tardive, d'un original disparu de Bouts qui pourrait se dater très hypothétiquement des années 1460-1465.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Vers 1885 Collection de l'historien et médiéviste Victor Gay (1 410-412).
 1908 Don au Louvre par Mme Victor Gay en mémoire de son mari (Comités des 25 février et 25 mars 1909. Conseil du 1^{er} mars 1909. Décret du 29 juin 1909).
 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, 1960, n° 15 (9 17).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Cette Vierge se rattache plus particulièrement aux deux tableaux de Dieric Bouts se trouvant :

(1) Aux Ehemalige Staatliche Museen à Berlin-Dahlem, n° 545 C. Le fond seul diffère, il représente ici un vaste paysage. Chêne, 28 × 19,5 cm (*Friedländer* 4 126, n° 93, pl. LXXVII; *Schöne* 6 214, n° 145 a; voir pl. LXVI).

(2) Dans la collection Jack Linsky, à Kew Gardens (N.Y., U.S.A.), provenant du Musée de Sigmaringen et de la collection Ernst Rosenfeld à New York. Fond de paysage. Bois, 28 × 20 cm (*Friedländer* 4 126, n° 93 a; *Schöne* 6 214, n° 145; repr. dans *Pantheon*, Munich, I, 1928, p. 64).

Il existe encore toute une série de répliques, parmi lesquelles :

(3) Celle qui se trouve dans un commerce à Nuremberg (Valentin Mayring), provenant de la collection Felix et du Musée germanique de Nuremberg (catalogue 1909, n° 64). Fond d'or. Bois, 28 × 21 cm (*Schöne* 6 214, n° 145 c; photographie du Musée au Centre).

(4) Celle du Musée Mayer van den Bergh à Anvers, attribuée par *Schöne* au Maître de la Légende de sainte Lucie. Bois, 39 × 28 cm (*Schöne* 6 214, n° 145 d; photographie A.C.L. 137.555 B).

(5) Un exemplaire a figuré à l'exposition de *La peinture dans les collections gantoises*, à Gand, en 1953 (n° 2), et n'avait jamais été exposé auparavant. Il est attribué à l'école de Dieric Bouts. Bois, 31 × 21 cm (photographie A.C.L. 143.484 B).

(6) Avec l'ancienne collection Dollfus à Paris fut vendue en 1912, sous le n° 84, comme « Ecole de Bruges », une œuvre d'un imitateur de Bouts; elle présente de légères variantes et un fond d'or. Bois, 34,5 × 24 cm (*Friedländer* 4 127, n° 83 d; *Schöne* 6 214, n° 145 f; *Catalogue des tableaux anciens des écoles primitives et de la renaissance... dépendant des collections de M. Jean Dollfus*, Paris, Galerie Georges Petit, 1-2 avril 1912, 96, n° 84, repr. p. 26).

(7) Celle de la collection Jos. Van der Veken à Bruxelles est attribuée au Maître de la Légende de sainte Lucie; elle provient de la collection Wijckhuysse à Roulers. Bois, 34 × 25 cm (photographie A.C.L. 129.922 B).

(8) Un exemplaire au Musée Correr à Venise (n° 90) serait à attribuer au même artiste. Bois, 44,5 × 33,5 cm (photographie Archivio Fotografico del Museo Correr 4456).

(9) La réplique du Museum of Art de Baltimore, provenant de la collection von Tücher à Munich, est attribuée par *Friedländer* également au Maître de la Légende de sainte Lucie. Chêne, 32,3 × 21,7 cm (*Friedländer* 4 127, n° 83 c; *Schöne* 6 214, n° 145 e; repr. dans *Münchener Jahrbuch*, Munich, V, 1910, p. 183).

(10) Celle du Musée communal de Louvain, provenant de l'abbaye Sainte-Gertrude et des collections E. van Even et de Munter, de cette ville, serait une réplique du XVI^e siècle, avec variantes. Bois, 64 × 53 cm (*Schöne* 6 215, n° 145 g; photographie A.C.L. 22.306 B).

(11) Celle qui était dans la collection de M. Franck-Chauveau à Paris, en 1904, serait une réplique française des années 1490. Transposée sur toile, 70 × 61 cm (*Schöne* 6 215, n° 145 h).

(12) Celle qui se trouvait dans une collection privée à Paris en 1937 serait, d'après *Schöne*, une réplique du Maître de la Légende de sainte Lucie. Bois, 36 × 26 cm (*Schöne* 6 215, n° 145 i).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Vraisemblablement copie d'un original de Dieric Bouts, d'une date plus tardive que celle qui avait été indiquée jusqu'ici par les auteurs. Il résulte de l'examen matériel que cette peinture ne peut être une œuvre flamande du XV^e siècle. Etant donné qu'on ne connaît pas l'original de ce tableau, il est intéressant de l'inclure dans le groupe Bouts de ce volume bien qu'il ne soit sans doute qu'une copie très postérieure.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1909 ¹ : GASTON MIGEON. *La Collection Victor Gay aux Musées nationaux*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, I, 1909, 408-432.
- 1913 ² : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1922 ³ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1925 ⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, III. Dierick Bouts und Joos van Gent*, Berlin, 1925.
- 1926 ⁵ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'Illustration)*, Paris, [1926].
- 1938 ⁶ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1944 ⁷ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1953 ⁸ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1960 ⁹ : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 85 : GROUPE BOUTS (13)

LXIII. La Vierge et l'Enfant (en buste)	B	125 525	1951
LXIV. La Vierge et l'Enfant, détail du groupe (1:1)	B	125 527	1951
LXV. La tête de la Vierge (M 2 ×)	B	125 530	1951
LXVI. La Vierge et l'Enfant (en buste), en radiographie	D	L 2 036	1951
La Vierge et l'Enfant, Berlin-Dahlem, Ehemalige Staatliche Museen, Gemäldegalerie, n° 545 C			Photo. Ehem. Staatl. Museen, Berlin.
CCIII. c) La Vierge et l'Enfant (en buste), revers	B	125 526	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 86 : GROUPE CHRISTUS (3), *LA DÉPLORATION*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Christus (Pétras)

Pieta.

N° 4010 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel 32)*.

N° d'inventaire : RF. 1951-45.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19-VI-1956)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : Support 38,0 (± 0,1) × 30,4 (± 0,1) × 0,5.

Surface peinte 35,6 × 26,3.

Couche protectrice : Epaisse couche de vernis portant une tache mate sur le manteau noir.

Couche picturale : Forte usure corrigée par d'importants repeints et surpeints. Perte de netteté du contour des visages et amollissement des modelés. Restaurations au joint. La peinture noire couvrant l'important bord non-peint empêche l'examen du contour de la peinture. La radiographie semble indiquer des restes de barbe au bord supérieur.

Changements de composition : La cage thoracique du Christ et ses jambes ont été un peu élargies. Le contour extérieur de sa main droite a été modifié. La large manche droite de Marie-Madeleine avait été tracée plus ample encore. Les arbres sur la colline à droite ont été déplacés ainsi que le sommet de celle-ci.

Préparation : Non observée.

Support : Chêne (chêne ou châtaignier selon le Centre technique du bois, Paris, communication du 3 février 1961); deux éléments verticaux, amincis et parquetés; biseauté du côté face au bord inférieur.

Marques au revers : Des numéros au pochoir, dont le numéro d'inventaire, *RF. 1951-45*, et cinq étiquettes (voir pl. CCIII d).

Cadre : Non examiné.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le centre d'intérêt du tableau est constitué par le corps du Christ, mince, nu et légèrement arqué. Sa tête s'affaisse sur l'épaule droite. Son bras gauche suit la ligne courbe du corps; le bras droit pend. Le Christ a les yeux clos et la bouche entr'ouverte. Le buste repose sur les genoux de la Vierge. Celle-ci le soutient de ses deux mains nouées; elle est assise et vue de face. Des larmes coulent de ses yeux à demi-fermés. Elle est vêtue d'une robe ample couverte d'un manteau, et coiffée d'une

guimpe. A gauche de ce groupe et le regardant, Marie-Madeleine est agenouillée de trois quarts. Elle lève les mains jointes. Son attribut caractéristique, le vase à parfum, se trouve à l'avant-plan. Elle est vêtue d'une première robe à longues manches étroites et d'une seconde, à manches larges, dans l'ouverture de laquelle paraît le laçage de la première. Une coiffe cache ses cheveux. Deux personnages forment le second plan. Saint Jean, un peu à droite de la Vierge et vu de face, est agenouillé; il montre la scène à une sainte femme vue de profil. Saint Jean, aux cheveux courts et bouclés, porte la tunique et un manteau relevé sur le bras gauche. A l'extrême droite une sainte femme est drapée dans un ample manteau d'où dépasse une robe de brocart; elle a un voile sur la tête. A l'avant-plan se distinguent des feuilles de plantin (? , communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 27 janvier 1961). Au fond, à gauche, sur un massif rocheux formant coulisse, apparaissent deux croix et le crâne d'Adam. A l'arrière-plan s'étale un large paysage vallonné qu'animent des arbres. *Michel* (32 62) a justement noté que la composition s'ordonne autour de deux grandes diagonales. Celles-ci se coupent peut-être, non sur la tête du Christ comme il le dit, mais à la base de la croix. Un certain nombre de diagonales secondaires complètent ces deux grandes lignes.

Pour le thème, voir la *Déploration* de Dieric Bouts, dans le présent volume, *Corpus* n° 81, p. 34. La composition présente des analogies avec la *Lamentation* des *Petites* et des *Grandes Heures* du duc de Berry (Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 18.014, f° 286; *ibidem*, ms. lat. 919, f° 74) et plus directement avec la *Déploration* des *Très Belles Heures du duc de Berry* (anciennement à la Bibliothèque royale de Turin, f° 49), attribuée à Jean van Eyck, et avec le panneau central du retable de la *Vie de la Vierge*, de R. van der Weyden (Grenade, Capilla real; Berlin, Ehemalige Staatliche Museen, n° 534 A).

2. Couleurs

Le corps du Christ fait une tache claire sur le manteau bleu de la Vierge et sur sa robe couleur prune. Les carnations sont rosées et le périzonium blanc. Le Christ a la barbe, la moustache et les cheveux brun foncé. Une coiffe blanche entoure le visage de la Vierge. Saint Jean, aux cheveux châtain, porte une tunique et un manteau carmin. La Madeleine, à gauche, a une cotte noire, une robe rouge vermillon doublée de fourrure avec des manches vert olive et une coiffe blanche. La sainte femme à droite laisse voir sous son manteau noir une robe de brocart or et noir. Les rochers sont d'un brun chaud, l'herbe et les plantes vert jaunâtre, les lointains bleutés. Le ciel bleu-gris devient blanc à l'horizon; il est coupé par les arbres vert-brun et les croix brunes.

3. Inscriptions, marques et armoiries.

Néant.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'histoire du tableau est ignorée jusqu'au 6 juin 1889, date à laquelle il passe à la vente Sellar, Galerie Georges Petit à Paris (1 63, n° 91).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

En 1889, dans le catalogue de la vente Sellar, le tableau est attribué à van der Weyden (¹ 63, n° 91; ² 3). Dès 1902, à l'exposition de Bruges, il est donné à Petrus Christus (³ 124, n° 325); cette attribution est ratifiée par *Tschudi* (⁴ 229), par *Hulin de Loo* (⁵ 87, n° 325) avec quelques réserves, par *Friedländer* (⁶ 69), *Weale* (⁸ 52), *Temple* (¹⁰ 40, n° 30), *Reinach* (¹³ 7-8, pl. V; ¹⁴ 469) et *Cohen* (¹⁷ 125-126). *Wurzbach*, qui considérait le tableau comme une œuvre très douteuse dans le volume I de son dictionnaire, le range parmi les œuvres sûres dans le tome III (¹² 276; ¹⁵ 55). *Durand-Gréville* (¹⁶ 46, 140, 142, 206) qui distingue deux Petrus Christus, le donne à Petrus Christus le Vieux et le situe dans la première période de cet artiste. *Friedländer* (¹¹ 576, n° 30; ¹⁸ 174; ²⁰ 152, 170, pl. LXI) maintient son opinion en 1906, en 1916 et en 1924 et le date de vers 1460. L'attribuent également à Petrus Christus : *Pächt* (²² 165), *Dülberg* (²³ 34), *Fierens* (²⁵ 35), *Schöne* (²⁶ 57), *Michel* qui le datait des environs de 1460 en 1944 (²⁷ 13, 41, pl. V) mais qui le situe plutôt parmi les œuvres de jeunesse de l'artiste dans son *Catalogue raisonné* (³² 62-64, n° 4010), *Genaille* (³⁵ 130) qui le date de 1450-1455 environ et *Réau* (³⁶ 521). L'opinion de ces auteurs est basée sur des comparaisons de style avec le diptyque du Musée de Berlin (Ehemalige Staatliche Museen, n° 529 A-B, *Annonciation* et *Nativité, Jugement dernier*; voir pl. LXXV), la *Vierge trônant entre saint Jérôme et saint François d'Assise*, à l'Institut Staedel à Francfort (n° 99; ²⁰ pl. LVI) et le *Calvaire* du Musée de Dessau (²⁰ pl. LXVIII). *Bazin* (³⁰ 194-208; ³⁷ 92-93, ill.) l'attribue à P. Christus mais souligne l'étroite parenté de cet art avec celui d'Antonello de Messine, quant aux types des visages, au parti-pris de stylisation; il l'explique par l'hypothèse d'un voyage de Christus en Italie, entre 1454 et 1463. *Van Puyvelde* (³⁴ 192) juge cette *Déploration* plus faible que celles de Bruxelles (Musée des Beaux-Arts, n° 139, ²⁰ pl. LXIX) et de New York (Metropolitan Museum, n° 91.26.12; ²⁰ pl. LX).

Cependant plusieurs auteurs rejettent cette attribution : *Voll* (⁹ 49, 308), *Conway* (¹⁹ 110), qui ne conteste cependant pas l'appartenance de l'œuvre au « milieu » Christus : ce serait la copie d'une œuvre perdue ou une imitation, *Burger* (²¹ 35) et *Panofsky* (³³ 490, note de la p. 311), pour qui l'œuvre pourrait être aussi bien d'un Italien formé en Flandre que d'un Flamand : il met l'accent sur le profil de femme à l'extrême droite.

2. *Histoire ultérieure*a. *Collections et expositions*

- 1889 Vente de la collection Sellar de Londres, le 6 juin 1889, à la Galerie Georges Petit à Paris, n° 91, pour 2.500 F (¹ 63; ² 3).
- 1902 *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, Bruges, 1902, n° 325; prêté par A. Schloss, Paris (³ 124).
- 1906 *Exhibition of a Selection of Works by the Early Flemish Painters, at the Guildhall Gallery*, Londres, 1906, n° 30 (¹⁰ 40).
- 1935 Exposition *De Van Eyck à Bruegel*. Musée de l'Orangerie, Paris, 1935, n° 22bis (²⁴ 20).
- 1943 Mise en dépôt au Louvre avec la collection Schloss (³² 62).
- 1951 Vente à Paris, le 5 décembre 1951, à la Galerie Charpentier, n° 9. Prémpté pour 5.000.000 F (²⁸ n° 9; ²⁹ 7 décembre 1951, 7; ³¹ 5, n° 1). Acquisition par le Musée du Louvre. Conseil du 8 décembre 1951. Comités exceptionnels des 10 et 11 décembre 1951.

b. *Histoire matérielle*

Un cadre du XIX^e siècle donnait au tableau une forme arrondie à la partie supérieure (repr. voir ¹³ pl. V; ¹⁴ 469; ²⁰ pl. LXI).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

On ne connaît pas d'autre version ou de copie de cette composition. Elle présente des similitudes avec :

- La *Crucifixion* de la Gemäldegalerie à Dessau (catalogue 1929, n° 2), pour la manière dont s'ordonne le paysage, avec une coulisse rocheuse et abrupte à droite, une deuxième en pente plus douce à gauche et des arbres aux sommets, et pour certains types de personnage : la Madeleine du Louvre et la sainte femme qui soutient la Vierge à Dessau, la Vierge et saint Jean dans les deux tableaux, pour leur allure générale : proportions, vêtements... Bois, 25 × 23 cm (repr. dans *Friedländer* ²⁰ pl. LXVIII).
- La *Déploration* du Metropolitan Museum à New York, provenant de la collection Marquand (inv. n° 91.26.12), pour certains personnages : la Vierge, saint Jean et Marie-Madeleine. Chêne, 26 × 35 cm (repr. dans *Friedländer* ²⁰ pl. LX).
- La *Déploration* du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (n° 139), pour la disposition des personnages latéraux par rapport au groupe central (repr. dans *Friedländer* ²⁰ pl. LXIX).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Il existe des liens étroits entre la *Lamentation* du Louvre et les œuvres données avec certitude à Petrus Christus. La tête du Christ est à rapprocher de celle d'un apôtre dans la *Mort de la Vierge* de la National Gallery de Washington. D'autres analogies très frappantes ont été signalées par M. Germain Bazin dans son article de la *Revue des Arts* (³⁰ 194-208). Il faut plus précisément encore rapprocher ce tableau d'une *Nativité* du Musée de Berlin, signée et datée de 1452. Même graphisme, même façon de poser la draperie qui se termine en pointe, même bordure du manteau indiquée par un trait clair. Le traitement particulier des plis du vêtement de saint Joseph dans le tableau de Berlin se retrouve dans ceux du manteau de saint Jean de la peinture du Louvre. Le gonflement artificiel des draperies des femmes, le traitement des mains, des pierres, des arbres, tout indique non seulement le même maître mais la même date, même si l'œuvre fut exécutée avec la collaboration de l'atelier.

Cette *Nativité* de Berlin, si proche de style, est surmontée sur le même panneau d'une *Annonciation*. Ces deux scènes constituent un tableau en hauteur avec un pendant représentant le *Jugement dernier*, également conservé au Musée de Berlin (chêne, chacun 134 × 56 cm; voir pl. LXXV). Ce *Jugement dernier* de Petrus Christus est une copie libre du tableau attribué à van Eyck qui se trouve au Metropolitan Museum de New York. Il est vraisemblable que le pendant du van Eyck, qui représente la *Crucifixion*, a aussi été copié par Petrus Christus et que les deux scènes qui s'y rapportaient avaient trait aux épisodes de la vie du Christ : peut-être un *Jardin des Oliviers* et une *Lamentation*. Il n'est toutefois pas probable que notre panneau ait figuré sur le pendant de cette *Crucifixion* car les

dimensions en sont différentes, mais il a peut-être fait partie d'un ensemble analogue, ce qui expliquerait d'une part l'encadrement peint tout autour et d'autre part le fait que le panneau ne soit biseauté qu'à la partie inférieure, ce qui permet de croire qu'une scène disparue l'avait autrefois surmonté. En conclusion, nous croyons que la *Lamentation* du Louvre faisait partie d'un ensemble de plusieurs panneaux et, pour les raisons de style expliquées plus haut, qu'elle a été peinte vers 1452.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1889 ¹ : *Catalogue de tableaux anciens composant l'importante collection de M. Sellar de Londres et dont la vente aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, le jeudi 6 juin 1889 à 2 heures*, Paris, 1889.
- 1889 ² : *Vente Sellar*, dans *Le Journal des Arts, Chronique de l'Hôtel Drouot*, Paris, 11^e année, n° 43, 7 juin 1889.
- 1902 ³ : W.H. JAMES WEALE. *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien, Bruges, 15 juin au 15 septembre 1902*, Bruges, 1902.
- 1902 ⁴ : V.T[SCHUDI]. *Brügge. Ausstellung Altniederländischer Gemälde*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXV, 1902, 228-232.
- 1902 ⁵ : GEORGES H.[ULIN] DE LOO. *Bruges, 1902. Exposition de tableaux flamands des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902.
- 1903 ⁶ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXVI, 1903, 66-91, 147-175.
- 1903 ⁷ : FRANZ DÜLBERG. *Die Ausstellung Altniederländischer Meister in Brügge*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, N.F., XIV, 1903, 49-57, 135-142.
- 1903 ⁸ : W.H. JAMES WEALE. *The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, I, 1903, 41-53, 202-217, 329-339.
- 1906 ⁹ : KARL VOLL. *Die altniederländische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.
- 1906 ¹⁰ : A.G. TEMPLE. *Exhibition of a Selection of Works by the Early Flemish Painters, at the Guildhall Gallery, London, 1906. Illustrated Catalogue*, [Londres], 1906.
- 1906 ¹¹ : FRIEDLÄNDER. *Die Leihausstellung in der Guildhall zu London - Sommer 1906 - Hauptsächlich niederländische Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXIX, 1906, 573-582.
- 1906 ¹² : ALFRED VON WURZBACH. *Christus*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne/Leipzig, I, 1906, 274-276.
- 1906 ¹³ : SALOMON REINACH. *Tableaux inédits ou peu connus tirés de Collections françaises*, Paris, 1906.
- 1907 ¹⁴ : SALOMON REINACH. *Répertoire de Peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, II, Paris, 1907.
- 1911 ¹⁵ : ALFRED VON WURZBACH. *Christus*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne/Leipzig, III, 1911, 54-55.
- 1911 ¹⁶ : E. DURAND-GRÉVILLE. *Les deux Petrus Christus*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XXX, 1911, 43-54, 129-142, 195-208.
- 1913 ¹⁷ : WALTER COHEN. *Cristus (Christus), Peter I*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par U. THIEME et F. BECKER, VIII, Leipzig, 1913.

- 1916¹⁸ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1921¹⁹ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1924²⁰ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*, I. *Die Van Eyck, Petrus Christus*, Berlin, 1924.
- 1925²¹ : WILLY BURGER. *Die Malerei in den Niederlanden, 1400-1500*, Munich, 1925.
- 1926²² : OTTO PÄCHT. *Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus*, dans *Belvedere*, Vienne, IX-X, 1926, 155-166.
- 1929²³ : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- 1935²⁴ : [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE]. [Catalogue de l'exposition] *De Van Eyck à Bruegel*. [Paris,] *Musée de l'Orangerie, 1935*, 2^e éd. corrigée, (Angers), 1935.
- 1938²⁵ : PAUL FIERENS. *La Peinture flamande des origines à Quentin Metsys*, Paris, 1938.
- 1938²⁶ : WOLFGANG SCHÖNE. *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin/Leipzig, 1938.
- 1944²⁷ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1951²⁸ : [Catalogue de vente de la] *Collection de feu M. Adolphe Schloss (Deuxième vente). Tableaux anciens*. Paris, *Galerie Charpentier, 5 décembre 1951*, s.l., 1951.
- 1951²⁹ : *Les ventes publiques. La deuxième vente Schloss*, dans *Arts*, Paris, n° 331, 2 novembre 1951, 6, repr.; n° 336, 7 décembre 1951, 7.
- 1952³⁰ : GERMAIN BAZIN. *Petrus Christus et les rapports entre l'Italie et la Flandre au milieu du XVe siècle*, dans *La Revue des Arts*, Paris, 2^e année, 1952, 194-208, ill.
- 1952³¹ : [X.] dans *Die Weltkunst*, Munich, XXII, 1^{er} janvier 1952, 5.
- 1953³² : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953³³ : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1953.
- 1953³⁴ : LEO VAN PUYVELDE. *La Peinture flamande au siècle des van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.
- 1954³⁵ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1957³⁶ : LOUIS RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible, 2. Nouveau Testament*, Paris, 1957.
- 1957³⁷ : GERMAIN BAZIN. *Trésors de la peinture au Louvre*, Paris, [1957].
- 1961³⁸ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 175, n° 76).

J. LISTE DES PLANCHES

N° 86 : GROUPE CHRISTUS (3)

LXVII. La Déploration	B	164 220	1956
LXVIII. Groupe central, en infra-rouge (1:1)	B	L 9 280	1961
Groupe central, en radiographie (1:1)	B	L 3 010	1956
LXIX. Coin inférieur gauche : Marie-Madeleine, la Vierge et le buste du Christ (1:1)	B	187 186	1961

LXX.	Coin supérieur droit : paysage, têtes de saint Jean et d'une sainte femme (1:1)	B	187 187	1961
LXXI.	Le corps du Christ (1:1)	B	164 221	1956
LXXII.	Buste de Marie-Madeleine (M 2 ×)	B	164 222	1956
LXXIII.	Bustes de la Vierge et de saint Jean (M 2 ×)	B	187 188	1961
LXXIV.	Buste du Christ (M 4 ×)	B	147 438	1953
LXXV.	Petrus Christus. L'Annonciation, la Nativité et le Jugement dernier, diptyque, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen	Photo	Ehem. Staatl. Mus., Berlin.	
CCIII.	d) La Déploration, revers	B	147 435	1953

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 87 : GROUPE COTER (1), *LE RETABLE DE LA TRINITÉ*, panneau central : *LE TRÔNE DE LA GRÂCE*; volet gauche : manque; volet droit : *LES TROIS MARIE EN PLEURS*; revers du volet droit : *SAINTE BARBE* (grisaille)

B. IDENTIFICATION COURANTE

Colin de Coter

La Trinité. Les trois Marie en pleurs

N° 1952 B (*Trinité*) et n° 1952 C (*Trois Marie*) du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle* [du] *Musée national du Louvre* (Michel³⁴).

N°s d'inventaire : RF. 534 (*Trinité*), RF. 1482 (*Trois Marie*).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25-I-1951)

Forme : Deux panneaux rectangulaires.

Dimensions : *Trône de la Grâce*, Support 166,8 (± 0,2) × 118,1 (± 0,1) × 1,25.

Surface peinte 166 × 116,5.

Trois Marie, Support et surface peinte 167,5 (± 0,3) × 62,3 (± 0,4) × 1,2.

Couche protectrice : *Trône de la Grâce*, couche de vernis épaisse, irrégulière, couvrant les îlots de vernis anciens; *Trois Marie*, épaisse couche de vernis en assez bon état, mais irrégulière.

Couche picturale : *Trône de la Grâce*, assez mauvais état général. Forte usure corrigée par « jutage » du fond doré et des larges repeints et surpeints, surtout dans les parties ombrées. Nombreuses retouches d'importance diverse. Couronne redorée. Surpeint du visage de l'ange à l'avant-plan gauche. Restauration et masticage des lacunes aux joints et aux bords gauche et supérieur. La signature n'est pas originale (pl. XCII). C'est le cas d'ailleurs de toute la peinture couvrant l'élément d'extrême droite (pl. LXXXI et LXXXV).

Bord non-peint à gauche, en bas et à droite; repeint du bord supérieur. Barbe dans le bas.

L'exécution du dessin (pl. LXXVIII, LXXX, LXXXII et LXXXIV) présente de nombreux rapports avec celle qu'on observe sur les volets du *Christ et de la Vierge intercédant* attribués à Colyn de Coter, également au Louvre (*Corpus* n° 88, p. 89; voir pl. CVI, CVII et CXV).

Trois Marie, face, deux tiers supérieurs en assez mauvais état, tiers inférieur en bon état. Usure des chairs et des blancs. Plusieurs griffes, coups et manques restaurés souvent de manière sommaire. Rupture sur une partie du joint gauche. Surpeints en légers glacis du fond doré, des ombres des chairs, des blancs et de la robe verte. Surpeint du coin droit supérieur, de la robe de la Marie de droite, des coiffes, des mains et partiellement des visages. Retouches et surpeints noirs du brocart initialement vert-bleu. Restauration partielle et grossière du joint droit. La signature et les textes ne soulèvent aucune remarque.

Revers, assez mauvais état. Très usé par endroits. Nombreuses lacunes restaurées de manière sommaire notamment au coin droit inférieur où il y a écaillage et soulèvements. Surpeint des ombres et des fonds.

Changements de composition : *Trône de la Grâce*, l'infra-rouge met en évidence entre autres un dessin d'yeux au niveau des narines de Dieu le Père (pl. LXXX) et une autre position de la tiare. La figure de l'ange du coin inférieur gauche a été modifiée. Le perizonium a été abaissé quelque peu. Le bras droit du Christ était plié davantage et plus haut à l'origine (pl. LXXVIII et LXXX). *Trois Marie*, revers, le visage de sainte Barbe était plus incliné à l'origine. Le tracé des plis en V dans la robe, là où elle est relevée sous le bras gauche, était différent, de même que la position du pied et les plis qui le recouvrent. Le tracé de construction de la niche s'observe très bien à la partie inférieure de celle-ci.

Préparation : *Trône de la Grâce*, blanche, assez épaisse, soulevée dans la région médiane du premier élément et dans le haut du quatrième joint.

Trois Marie, blanche, assez mince, bonne adhérence.

Support : *Trône de la Grâce*, chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 20 février 1961); cinq éléments verticaux; plaqué sur chêne (épaisseur $\pm 0,8$ cm) et parqueté. L'élément de droite n'est pas original et est plus étroit que les autres (pl. LXXX et LXXXIV).

Trois Marie, chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); trois éléments verticaux. Restauration du coin droit supérieur par emboîtement d'un fragment de panneau ancien. Joints renforcés par des taquets collés au revers (pl. CII).

Le joint gauche est ouvert sur plus de la moitié de sa hauteur. Fissure sur un tiers de la hauteur du troisième élément.

Marques au revers : Néant.

Cadres : Non examinés.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Trône de la Grâce

Le corps du Christ coupe la composition dans sa verticale en formant une courbe dont les points extrêmes, la tête couronnée d'épines et les pieds, sont dirigés vers la gauche. La tête du Christ repose sur son épaule droite. Le bras droit, plié, montre la plaie au côté; le gauche s'écarte du corps. Dieu le Père, coiffé de la tiare, assis, soutient de la main droite le corps du Christ sur les reins duquel Il retient un linge de la main gauche. Le Saint-Esprit, sous l'apparence d'une colombe, est représenté dans l'angle formé par leurs deux têtes. Un ange en bas à gauche, fléchissant le genou, s'apprête à recevoir le corps du Christ dans un linceul étendu sur ses bras; un autre à droite tient l'autre extrémité de ce linge; son visage est vu de face. La composition comprend encore deux petits anges à la partie supérieure : celui de droite tient la croix, celui de gauche essuie une larme et tient les clous et la lance, instruments de la Passion. Le sol est recouvert de plantes vertes souvent indéterminables; on reconnaît cependant des feuilles de plantain, du lierre terrestre et des graminées, telles que le *melica nutans*, à l'avant-plan gauche (communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 27 janvier 1961).

Le thème très ancien vient, selon E. Mâle, de Suger : un médaillon d'un vitrail de Saint-Denis où l'on voit le Christ en croix soutenu par son Père en serait l'une des premières représentations (cfr. E. Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du moyen âge*, Paris,

1922, p. 182-183). Vers 1400, Malouel, dans son tondo du Louvre (cfr. Charles Sterling, *La Peinture française. Les Peintres du moyen âge*, Paris, 1942, p. 10, n° 32, pl. XXXIV), reprend le motif avec une ampleur nouvelle. Ce sujet, avec quelques variantes, sera traité maintes fois au XIV^e siècle, entre autres dans la *Sainte Trinité* du Landesmuseum de Münster et dans le *triptyque quadrilobé* de Berlin (Ehemalige Staatliche Museen, n° 1688). Tous ces exemples purent servir de modèle au Maître de Flémalle (cfr. Erwin Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des « Schmerzensmanns » und der « Maria Mediatrix »*, dans *Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig, 1927, n° 42, p. 299 et n° 69, p. 301) et à van der Weyden qui ont si fréquemment utilisé ce thème. Colyn de Coter fut un de ceux qui suivirent cette tradition au début du XVI^e siècle (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 80-84).

Trois Marie

Au premier plan, la Madeleine, vue de trois quarts, se prosterne et joint les mains dans un geste de douleur. Elle porte une somptueuse robe de brocart, décolletée en carré, à manches courtes, recouvrant partiellement d'autres manches également en étoffe brochée. La robe ainsi que le grand manteau fixé à la taille sont bordés de galons d'or. Celui de la robe est rehaussé de perles fines et de cabochons. Une coiffe au bord tuyauté et abondamment plissée cache ses cheveux. Marie-Madeleine est parée d'un pendentif rond décoré de pierreries. Derrière elle, à gauche, une femme regarde la scène qui se déroule sur le panneau central; elle essuie d'une main ses larmes avec un grand voile qui lui entoure le cou et de l'autre resserre les plis de son manteau. Auprès d'elle et plus à droite, une autre femme a les yeux baissés et les mains jointes. Le sol et le fond présentent les mêmes particularités que dans le panneau central. Le sujet a toujours été considéré comme représentant les trois Marie; celle de droite aurait été supprimée lorsque le retable fut placé dans l'église Saint-Denis à Saint-Omer et, plus tard, remplacée par une tête de Vierge provenant du volet gauche, qui était à peu près détruit lorsque A. Deschamps de Pas fit l'acquisition du tableau (voir E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 80). La place laissée au troisième personnage de ce panneau est très restreinte. On pourrait se demander si, à l'origine, il ne devait pas y avoir seulement deux figures.

La Madeleine agenouillée est vraisemblablement le portrait de la donatrice. Le cas n'est pas unique. Nous trouvons dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche un tableau dont les volets représentaient sainte Madeleine et saint Jean l'Évangéliste sous les traits de Marguerite d'Autriche et de son défunt mari, don Juan, fils des Rois catholiques. Ici la donatrice serait l'épouse d'un seigneur d'Averhoul, d'après Aug. Deschamps, cité par Dinaux (1540) et d'après L. Deschamps de Pas (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 87). Il s'agirait plus précisément de Barbe van Coudenberg, d'après les recherches de M. O. le Maire (352; voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 77).

Au revers, une sainte debout dans une niche s'appuie à une tour percée de trois fenêtres : c'est l'attribut le plus caractéristique de sainte Barbe, martyre orientale devenue extrêmement populaire en Occident au XV^e siècle. Vêtue de deux longues robes et d'un manteau, elle porte un livre ouvert et la palme du martyre mais n'en a pas la couronne, remplacée par une coiffure en forme de turban. Derrière elle s'ouvre une deuxième niche plus étroite. Dans le coin supérieur gauche apparaît une tête de saint barbu. Cette figure faisait probablement pendant à la sainte Barbe et fut identifiée par Aug. Deschamps (cité par Dinaux 1540) comme étant un saint Antoine, patron

d'Antoine d'Averhoul, supposé avoir été représenté sur l'avvers du panneau, en pendant à la Madeleine. M. O. le Maire ^(35 1) identifie également le saint comme saint Antoine, patron d'Antoine II d'Averhoul (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 77). La console qui supporte le ressaut de la niche est décorée de motifs végétaux cachés en partie par des armoiries (voir également D. 3, p. 77).

2. Couleurs

Trône de la Grâce

Le Père Eternel est vêtu d'une robe et d'un manteau rouges. Sa tiare est ornée de pierres précieuses et recouvre une coiffe également rouge. La colombe est blanche. Le corps du Christ est modelé par de grandes ombres grises. Le perizonium et le linceul sont blancs, ce dernier a un décor bleu de Prusse. Les deux anges des coins inférieurs ont des robes blanches à reflets bleus. L'ange en haut à gauche porte une robe vert foncé, ornée d'un galon d'or, et celui de droite, une robe jaune où se reflète le rouge du vêtement de Dieu le Père. Leurs ailes sont blanchâtres à gauche, plus grises à droite. Le fond est or brunâtre. Des feuilles vert-brun couvrent l'avant-plan.

Trois Marie

La Madeleine agenouillée est vêtue d'une robe de brocart or et noir, à manches rouges galonnées d'or aux poignets. Elle a une ceinture d'argent à laquelle pend un médaillon tenu par un ruban de velours noir. La femme qui se tient debout derrière elle est vêtue d'un long manteau écarlate; les manches larges de sa robe sont roses à reflets jaunes. Elle porte une coiffe brune au-dessus de son voile blanc. Le troisième personnage a une robe bordée aux manches de fourrure grise et un vaste manteau brun-mauve. Du feuillage vert-brun couvre le sol tandis que le fond est or brunâtre. Au revers, sainte Barbe est peinte en grisaille. Son ombre se reflète en gris sombre sur la droite. Le fond de la niche est vermillon. En haut à gauche, dans la partie restaurée, la tête barbue est coiffée d'un capuchon blanc.

3. Inscriptions, marques et armoiries

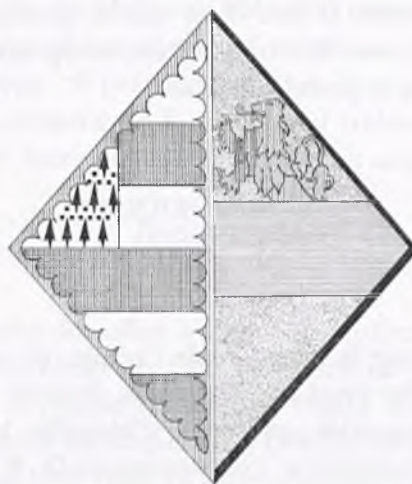
Trône de la Grâce

Sur les bandes qui décorent le suaire, on peut lire une phrase coupée par des plis, dont les lettres visibles sont : *BI... DEV... TE... DEO...* et en bas : *ALELUIA* (voir pl. LXXXIII et LXXXV). Une signature, « Colin de Coter », apposée postérieurement, se trouve sur le montant horizontal de la croix. Peut-être cette inscription a-t-elle été mise lorsque le panneau central fut séparé des volets, probablement lorsque Aug. Deschamps de Pas donna ce panneau central aux Frères de la Doctrine chrétienne. Il aurait fait mettre cette inscription dans le but de conserver le nom du peintre puisque lui-même gardait le panneau portant la signature (voir E. 2 a, *Histoire ultérieure*, p. 79). Pourtant en 1889 les Frères de la Doctrine chrétienne demandèrent au fils de l'ancien propriétaire des précisions sur cette signature dont l'authenticité leur paraissait douteuse. Il leur fut répondu que ce n'était fort probablement pas Aug. Deschamps de Pas qui l'avait ajoutée. Cette lettre est conservée dans les archives du Louvre (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 87).

Trois Marie

Au bas du manteau de la Madeleine, sur le galon d'or, est brodée l'inscription : *COLLIN · DE · COTER · PINGIT · ME · IN · | · BRABANCIA · BRUSELLE ·* et plus haut : *AMEN : [S ?] IMOE... | AVE... MA... PLEN...* (voir pl. C).

Au revers, sur la console où se tient la sainte Barbe, un cartouche en losange porte des armoiries de femme : à dextre, une fasce d'argent et de sable de six pièces, au franc quartier d'hermines, à la bordure engrelée de gueules (d'Averhoul). A senestre, d'or à la fasce d'azur, sommée d'un lion issant [naissant?] de gueules (voir pl. CIV).



Justin Deschamps de Pas (²⁶ 483-488) qui a fait une étude sur la généalogie des différents membres de la famille d'Averhoul aux quels pouvaient se rapporter ces armoiries conclut, ainsi que *Hulin de Loo* (oralement), que le lion n'est pas issant, mais rampant, et par conséquent représenterait les armes d'Isabeau de Berghes Saint-Winocq, femme de Guillaume d'Averhoul, qui portait « d'or au lion de gueules », et que ces armoiries ont été ensuite surchargées pour figurer les armes de la femme d'Antoine d'Averhoul, née de Borssele, soit « de sable à fasce d'argent ». Antoine d'Averhoul, neveu et héritier de Guillaume d'Averhoul, serait le donateur de ce retable à l'église Saint-Denis de Saint-Omer et pour rappeler cette donation il aurait fait surcharger les armes de Berghes par celles de sa femme. Cependant cette dernière hypothèse est rejetée par *M. Meurgey de Tupigny* pour le fait même que Guillaume d'Averhoul, mari d'Isabeau de Berghes, ne brisait pas et pouvait porter la bordure engrelée de gueules qui se voit sur notre tableau. Quant à l'identification d'Anne de Borssele dont le blason « à fasce d'argent » aurait été mal refait et transformé en un écu d'or à la « fasce d'azur », *M. Meurgey* la trouve peu fondée. Nous avons attiré à ce propos l'attention de l'héraldiste belge, *M. O. le Maire*, membre correspondant de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais, qui a fait à ce sujet une étude qui résout le problème sur lequel s'étaient penchés depuis plus d'un siècle tant de spécialistes (³⁵ 1-9).

M. le Maire voit dans le choix de la sainte Barbe du revers et du saint ermite, dont il ne reste qu'un fragment et qu'il identifie avec saint Antoine, une corrélation avec les prénoms des donateurs. Il pense donc que la donatrice prénommée Barbe était la femme d'un Antoine d'Averhoul. Or dans

les comptes de la Ville de Bruxelles figure une certaine Barbe Rollibuc, dite van Coudenberg, citée comme femme d'Antoine d'Averhoul, dit Helfaut, seigneur de Helfaut. Elle comparait avec lui, comme épouse, devant le magistrat de Bruxelles le 27 juin 1505, en novembre 1509, le 1^{er} juin 1513, ainsi qu'en 1533, et elle est citée comme sa veuve à Bruxelles en 1535 (35 3, notes 3-6).

Le seul d'Averhoul qui peut avoir épousé Barbe van Coudenberg est Antoine II, fils d'Antoine I et de Françoise de Winnezele, qui brisait ses armes d'une bordure engrelée de gueules; chevalier de Malte en 1506, commandeur de Haultavesnes en 1528, il épousa Barbe van Coudenberg sans doute vers 1500-1505. Comme le fait remarquer M. le Maire, celle-ci ne devait plus être très jeune à cette époque; elle avait été auparavant la troisième femme de Henri van der Meeren, bourgmestre de Bruxelles, décédé le 15 juin 1499. Il faut noter que la généalogie des d'Averhoul ne fait pas mention du mariage d'Antoine II avec Barbe van Coudenberg mais seulement de son mariage avec Jeanne du Biez, qui fut sans doute sa première épouse.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'origine du retable est précisée par la signature de l'artiste, au volet droit : « Collin de Coter » et par l'indication du lieu où il fut peint : « Brabancia. Bruselle » (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 77). De plus les armoiries ont permis d'identifier les donateurs, Antoine II d'Averhoul et son épouse Barbe van Coudenberg (voir également D. 3, p. 77).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Le volet droit portant la signature de Colyn de Coter, l'attribution de ce panneau n'a jamais été contestée. Quant au panneau central séparé de ce volet jusqu'en 1902, il fut donné dès 1855 au même artiste par *Dinaux* (1 539-541), qui s'appuyait sur les dires de *Aug. Deschamps de Pas*, fils de l'ancien propriétaire. Celui-ci affirmait que le *Trône de la Grâce* et les *Trois Marie* avaient fait partie d'un même ensemble. Les caractères du style viennent corroborer cette tradition qui n'a jamais été mise en doute. Citons les avis de *Vander Meersch* (2 284), *Chennevières* (7 500-501), *Nicolle* (9 149), *Cohen* (12 552-553), *Demonts* (16 46, n° 1952 C, 47, n° 1952 B), *de Mély* (17 434), *Hensler* (20117), *Lambotte* (25 51-58) et *van Puyvelde* (29 328).

Pour l'opinion des auteurs concernant l'identité des commanditaires, voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 77.

Aug. Deschamps de Pas (cité par *Dinaux* 1 540) datait ce triptyque de la moitié du XVI^e siècle; il se basait sur la supposition que le donateur du tableau était Antoine III d'Averhoul, décédé en 1582. *Benoît* (4 160-161; 5 312; 6 2-3) est le premier à remarquer l'étroit rapport entre l'œuvre de Colyn de Coter et celle du Maître de Flémalle; il voit le prototype du panneau central dans la *Trinité* en grisaille de l'Institut Städel à Francfort et mentionne comme réplique le tableau du Musée de Bruxelles (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 81-82); se basant sur le caractère archaïque du retable, il considère Colyn de Coter comme un peintre du XV^e siècle et l'héritier direct du Maître de Flémalle. Le panneau central et son volet figurent au *Catalogue sommaire* du Louvre de 1903 (8 166,

n° 1952 a, b) comme œuvres de Colyn de Coter, Bruxelles, fin du XV^e siècle. *Friedländer* (¹¹ 229; ¹⁹ 113; ²² 119, 146, n° 90, pl. LXVIII) signale l'étroite parenté de la *Trinité* avec celle du Musée communal de Louvain; il cite d'autres compositions où se retrouve le Christ mort et émet l'hypothèse que toutes ont une source commune dans une œuvre de Roger van der Weyden (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 80). *Maquet-Tombu* (³¹ 20-25, 97-99, pl. II-III) place le triptyque vers 1510-1515; *Michel* (³⁴ 83) reprend cette date, qu'il considère cependant comme très hypothétique, aucune œuvre du maître n'étant datée. *Taubert* (³⁶ 28-33) constate que la *Trinité* de Colyn de Coter se rapproche davantage du dessin sous-jacent de la *Trinité* de Louvain que de l'état définitif de celle-ci, notamment pour la position relative des différents personnages. Il en conclut que toutes deux dépendent d'un « prototype coloré » du Maître de Flémalle, étant donné que la répartition des couleurs est la même dans les deux œuvres conservées. Cependant le tableau de Colyn de Coter n'est pas une copie fidèle de ce prototype : il présente certaines divergences, tant avec le dessin primitif qu'avec le stade d'exécution du tableau de Louvain, qui trahissent les caractéristiques générales de son style et de son temps, par exemple dans le visage des anges et dans certains drapés.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- Avant 1582 Selon une tradition locale, le retable fut offert à l'église Saint-Denis à Saint-Omer par Antoine III d'Averhoulth, bourgmestre de Saint-Omer en 1533 et décédé en 1582 (*Dinaux* ¹ 540).
- Après 1799 D'après *L. (?) Deschamps de Pas*, le retable disparut de l'église Saint-Denis pour faire place à l'ornementation du chœur de la chapelle du couvent des Dominicains, qu'on jugea bon d'y transporter après la destruction du couvent en 1799 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 87).
- Avant 1816 *L. (?) Deschamps de Pas* ignore ce qu'il advint du retable et à quelle époque son père, Auguste Deschamps de Pas, de Saint-Omer, s'en rendit acquéreur (voir I, document 1, p. 87). *Dinaux* (¹ 539-540), qui était entré en contact avant 1855 avec Aug. Deschamps de Pas, [autre ?] fils du propriétaire, précise ce qu'a possédé celui-ci, à savoir : le panneau central, le volet droit et une planche du volet gauche.
D'après *Dinaux* (¹ 540) et d'après *L. Deschamps de Pas* (voir I, document 1), le panneau central aurait été donné par A. Deschamps de Pas aux Frères de la Doctrine chrétienne, qui l'auraient placé dans une chapelle, place Sainte-Marguerite à Saint-Omer; le propriétaire aurait conservé le volet droit et le fragment du volet gauche. *L. Deschamps de Pas*, né en 1816, affirme avoir toujours vu le panneau central chez les Frères et le volet droit dans la collection de son père.
Michel (³² 59-60; ³⁴ 83) cependant conteste que le panneau central ait appartenu à ce collectionneur, sans expliquer pourquoi.
- 1883 Le volet des *Trois Marie* fut vendu les 26 et 27 novembre 1883 à Saint-Omer (³ 8-9, n° 14, repr.), avec la collection Auguste Deschamps de Pas.
- 1889 Le panneau du *Trône de la Grâce* fut vendu au Musée du Louvre par M. Joseph Toussaint, des Frères de la Doctrine chrétienne de Saint-Omer, pour 3.000 F (comités des 24 janvier, 7 février, 7 mars et 4 avril 1889).
- Avant 1902 Le volet des *Trois Marie* fait partie de la collection de M. Lucien-Claude Lafontaine.
- 1902 Celui-ci en fait don au Louvre en 1902 (comités des 24 décembre 1902 et 24 janvier 1903).
Wurzbach (¹⁰ 346) signale l'entrée au Louvre du volet droit qu'il dit provenir d'une église de Vieure,

près de Moulins, confondant ainsi ce volet avec une autre œuvre signée de l'artiste, le *Saint Luc peignant la Vierge*, toujours en place.

- 1927 *Exhibition of Flemish and Belgian Art, Burlington House, Londres, 1927, n°s 96-97 (23 43).*
 1935 *Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935, Cinq siècles d'art, Bruxelles, n°s 65-66 (27 30).*
 1935 *Exposition De Van Eyck à Bruegel. Musée de l'Orangerie, Paris, 1935, n°s 24-25 (28 21-22).*
 1949 *Exposition L'œuvre d'art et les méthodes scientifiques. Musée de l'Orangerie, Paris, 1949, n° 6, le Trône de la Grâce seul (33 17).*
 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures, Paris, Musée du Louvre, 1960, n° 103 (Trinité) et 104 (Les Trois Marie) (37 34).*

b. Histoire matérielle

A une date indéterminée l'élément de droite du support du panneau central a été enlevé et remplacé par un élément plus étroit (voir C, *Description matérielle*, p. 73 et 74). On remarque en effet que la restauration d'environ 10,4 cm de large qui s'étend sur toute la hauteur du panneau, ne restitue qu'incomplètement la composition originale, telle qu'on peut se la représenter par comparaison avec la *Trinité* du Musée communal de Louvain et celle du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (voir F, *Éléments de comparaison*, ci-dessous). C'est sur cette partie restaurée que figure la fausse signature de Colyn de Coter.

- Avant 1799 *Dinaux* (1 540) reprend le récit de *Aug. Deschamps de Pas*, fils de l'ancien propriétaire du retable : le tableau qui était placé sur le maître-autel de l'église Saint-Denis à Saint-Omer était le centre d'un « retable en bois doré, sculpté à jour, il se composait de cinq colonnettes terminées en pyramide s'élevant jusqu'à la voûte, chacune d'elle contenait une niche où se trouvait Saint-Denis et ses compagnons ainsi que deux adorateurs... Le tableau à son origine était carré, mais pour l'adapter à la décoration du chœur on le rendit rond en coupant les angles des volets ». On voit en effet dans le volet de droite, sur la partie qui n'a pas été mutilée, une ligne courbe provenant sans doute d'un cadre arrondi aux angles.
- Avant 1816 D'après *Dinaux* (1 540), *Aug. Deschamps de Pas*, père, n'aurait jamais possédé le triptyque dans son ensemble, mais seulement le panneau central, le volet droit et une planche du volet gauche. D'après *L. Deschamps de Pas* (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 87), le panneau central pourrait avoir été restauré par son père au moment où il en fit don aux Frères de la Doctrine chrétienne mais cet auteur ne croit pas que ce soit son père qui ait ajouté la fausse signature.
- Après 1855 Par la suite, dans la collection *Deschamps de Pas* mais après 1855 car *Dinaux* n'y fait pas allusion, une tête de Vierge provenant du volet gauche a été ajoutée et raccordée avec de gros tenons de bois à la partie droite du volet des *Trois Marie*, afin de rendre au panneau sa forme primitive.
- 1883 Dans une note signée *Haro*, figurant en guise d'avertissement dans le catalogue de la vente *Deschamps de Pas* (3), il est dit que cet amateur a retouché lui-même une partie de ses tableaux, ce qui rejoint les déclarations du fils de l'ancien propriétaire (voir I, *document 1*, p. 87), et que ceux-ci sont vendus tels quels, avec leurs repeints et leurs vieux vernis. Aucun tableau n'est cité en particulier.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Trône de la Grâce

- (1) La *Sainte Trinité* du Musée communal de Louvain (n° 8) est considérée par certains critiques

comme une composition originale du Maître de Flémalle et tenue par d'autres pour une réplique. Chêne, 125,5 × 90,7 cm (*Hugo von Tschudi, Der Meister von Flémalle*, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, IX, 1898, p. 8-34, 89-116, voir p. 99-101; *Conway*¹⁴ 262-263; *Winkler*¹⁸ 371; *Friedländer*¹⁹ 113, n° 71 a, pl. LXI; *Maquet-Tombu*³¹ 22; *Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Bruxelles, 1939, p. 60, n° 6; *Michel*²¹ 24-26, ill.;³⁴ 82; *Taubert*³⁶ 20-33). Voir pl. XCI.

(2) Une copie libre, tardive, conservée au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (n° 592), est attribuée par *Friedländer* au Maître du Saint-Sang. Bois, 93,5 × 77,5 cm (*von Tschudi, cfr. supra*, p. 100; *Friedländer*¹⁹ 113, n° 71 b; *Idem, Die altniederländische Malerei, IX. Joos van Cleve. Jan Provost. Joachim Patenier*, Berlin, 1931, p. 153, n° 201). Voir pl. XCI.

(3) La Trinité et les quatre anges se retrouvent sur un panneau du Wallraf-Richartz-Museum à Cologne (n° 203), œuvre anonyme colonaise du début du XVI^e siècle (disciple du Maître de saint Séverin). La composition est divisée en trois parties par une triple arcature gothique; le *Trône de la Grâce* en occupe la partie centrale, Dieu le Père et le Christ sont assis sur un trône devant un drap d'honneur; à gauche figurent les saintes Catherine et Barbe, à droite les saints Hubert et Cornille. Chêne, 154 × 197 cm (*Wallraf-Richartz-Museum Köln. Führer durch die Gemäldegalerie*, Cologne, 1957, p. 26, n° 203).

(4) Une copie libre du XVI^e siècle, attribuée à Joos van Clève, a fait partie de la collection Chiesa, vendue à New York en 1925. Dieu le Père est assis sur un trône et les deux anges des coins supérieurs sont remplacés par des échappées de paysage. Chêne, 79,9 × 57,8 cm (*The Achillito Chiesa Collection, Part. I. Flemish and Dutch Paintings and Italian Primitives*, New York, American Art Association, Inc., 27 novembre 1925, n° 43, repr.).

(5) *Le Trône de la Grâce* apparaît sur un volet de retable de la fin du XV^e siècle. Le groupe est représenté sur un trône surmonté d'un baldaquin. Cette copie libre serait l'œuvre d'un artiste anonyme autrichien. Conservée au Musée de Berlin (Staatliche Museen, Berlin-Dahlem, n° 1206), elle y est attribuée au Maître de la Passion de Darmstadt. Sapin, 202 × 108 cm (*von Tschudi, cfr. supra*, p. 101).

(6) D'après *Friedländer*, une copie de l'exemplaire du Louvre a été exécutée par Coffermans; elle se trouve dans une collection privée à Madrid (*Friedländer*¹⁹ 113).

(7) Une réplique de la *Trinité* du Musée de Louvain est conservée à l'église d'Œudeghien. Elle a figuré à l'exposition de Tournai en 1949 (*Tournai, Halle aux Draps. Exposition des arts religieux anciens et modernes. Du 13 août au 16 septembre 1949*, s.l., s.d., p. 87, n° 1).

(8) Dieu le Père, le Christ et la Colombe apparaissent en grisaille au revers du volet gauche du triptyque Edelheer, à la collégiale Saint-Pierre de Louvain. Dieu le Père est debout. Bois, 110 × 45 cm (*Friedländer*¹⁹ 113, n° 71 c; photographie A.C.L. 8579 B).

(9) Dans une peinture attribuée à Dürer, à la sacristie de l'église San Alessandro in Colonna à Bergame, on retrouve Dieu le Père avec le Christ mort, dans une gloire au-dessus de laquelle plane la Colombe. Le Christ a une attitude tout à fait semblable. Les quatre Évangélistes remplacent les anges dans les angles de la composition. 240 × 200 cm (*Friedländer*¹¹ 229; *Robert C. Witt, A Trinity and four Evangelists at Bergamo*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, XXII, 1912-1913, p. 344-345, illustration A).

(10) *La Trinité* de l'église San Giorgio, à Caltagirone en Sicile, forme la partie supérieure d'une composition plus vaste, qui comporte en plus la Vierge en pâmoison, soutenue par saint Jean, et en face d'elle Marie-Madeleine. L'œuvre est attribuée à Vrancke van der Stockt. Deux anges, porteurs du lis et du glaive, entourent le *Trône de la Grâce*. La différence principale entre ce motif et celui du Louvre réside dans la position des jambes du Christ. Chêne, 110 × 73 cm (*Giovanni Carandente, Collections de Sicile (Les Primitifs flamands, II. Répertoire des Peintures flamandes des quinzième et seizième siècles)*, Bruxelles, en préparation, pl. I).

(11) Le panneau central du retable principal de la Pfarrkirche à Blütenburg (Allemagne), exécuté vers 1500 par un peintre munichois (Jan Pollack ?), présente de nombreuses similitudes avec le prototype du Maître de Flémalle. La Trinité est entourée de quatre anges; ceux-ci sont exécutés dans un style différent; cependant les anges placés dans le bas de la composition tendent également un suaire devant les jambes du Christ (*Troescher* ³⁰ 167, repr. 116).

(12) Le même thème a été traité, avec de légères variantes, par le Maître de Flémalle lui-même, dans une peinture conservée au Musée de l'Ermitage à Leningrad (n° 447). Bois, 36 × 25 cm (*von Tschudi, cfr. supra*, p. 96-99, repr.; *Friedländer* ¹⁹ 112, n° 65).

(13) Le Maître de Flémalle a également traité ce thème sur un volet en grisaille de l'Institut Städel à Francfort (n° 102). Bois, 149 × 61 cm (*von Tschudi, cfr. supra*, p. 15-17, repr.; *Friedländer* ¹⁹ 111, n° 60, pl. LIV).

(14) Hugo van der Goes a traité plusieurs fois le thème du *Trône de la Grâce* : la composition la plus proche de celle du Maître de Flémalle est conservée en copie, très tardive, au Musée communal de Verviers (n° 71). Chêne, 75 × 63,5 cm (photographie A.C.L. 172.991 B).

(15) Le *Trône de la Grâce* figure au panneau central du retable de la *Trinité*, à l'église S. Pedro à Siresa. Il est l'œuvre du peintre aragonais dénommé le Maître de Siresa, qui a travaillé peu après 1450 (*Chandler Rathfon Post, A History of Spanish Painting, VIII. Part. I, The Aragonese School in the late Middle Ages*, Cambridge Mass., 1941, p. 17-19, fig. 3).

(16) Dans une *Trinité* du Maître de la Virgo inter Virgines à la Galerie de l'Académie yougoslave de Zagreb (inv. n° 59-71), le Christ a une attitude assez semblable à celle qu'il a dans la *Trinité* du Louvre. Chêne, 146,1 × 128,3 cm (photographie Sluzba, Zagreb, n° 7/96/Fuis).

(17) La *Trinité* figure au volet extérieur droit du triptyque Weston, à Londres, appartenant au Venerable Order of the Hospital of St-John of Jerusalem. Ce triptyque date de la fin du XV^e siècle et est attribué à un disciple de van der Weyden. Dieu le Père est debout; le groupe se détache sur un drap d'honneur fixé à un mur crénelé par-dessus lequel se voient les cimes de quelques arbres. Bois, 117 × 47 cm (photographie Farringdon Studio, F/1909/E/2, au Centre).

(18) Une copie libre et inversée de la *Trinité* figure au revers d'une *Adoration des Mages*. Ce panneau, apparemment un volet de retable, est attribué au Maître allemand de la Sainte Parenté; il appartient au Metropolitan Museum de New York. Bois, 116 × 85,4 cm (*Harry B. Wehle et Margareta Salinger, The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947, p. 177-178, n° 26.52 B, repr.).

(19) *Von Tschudi* (*cf. supra*, p. 101) cite une grande peinture soi-disant de Herlen, au Dôme d'Ulm, dont le Christ pourrait, directement ou non, dépendre du prototype du Maître de Flémalle. Cette peinture pourrait être le volet attribué maintenant à Hans Multscher. Le Christ a les bras pendants, comme l'indique *von Tschudi*; six petits anges, dont deux porteurs des instruments de la Passion, forment une couronne autour du *Trône de la Grâce*, localisé dans le chœur d'une église. 248 × 162,5 cm (*Troescher* ³⁰ 160-161, repr. 111).

(20) Une gravure du Maître aux Banderoles reproduit fidèlement la composition avec les quatre anges. Dieu le Père, le Christ et la Colombe portent une auréole. Un carrelage remplace les plantes et un fragment du trône est visible. 210 × 173 mm (*Lehrs* ¹⁵ vol. texte 117-119, n° 83, vol. planches pl. CXVII, n° 341; *Troescher* ³⁰ 162, note 24).

(21) Il existe une réplique de cette gravure, par le même artiste, où le groupe de la *Trinité* est entouré de huit anges. 277 × 216 mm (*Lehrs* ¹⁵ vol. texte 119-120, n° 84).

(22) D'après *von Tschudi* (*cf. supra*, p. 101), une gravure du Maître E.S. (B. 37) reproduirait la *Trinité*, avec des variantes.

(23) Le thème et la composition du *Trône de la Grâce* se retrouvent sur un dessin d'un élève de Roger van der Weyden, à l'Ashmolean Museum d'Oxford (*C. D[odgson]*, *School of Roger van der Weyden : The Sacraments of Confirmation, Holy orders, Penance and Extreme unction : Ashmolean Museum, Oxford*, dans *The Vasari Society*, Oxford, VIII, 1912-1913, nos 15-18; *Friedländer* ¹⁹ 114).

(24) Ce dessin correspond étroitement au motif du capuchon de la chape de Jacques de Romont au Musée historique de Berne (*Jules Destrée*, *Roger de la Pasture - van der Weyden*, Paris/Bruxelles, 1930, II, pl. LXXXI).

(25) Ce thème est encore reproduit sur l'antependium, un des ornements de la Toison d'Or au Kunsthistorisches Museum à Vienne (*Julius von Schlosser*, *Der burgundische Paramentenschatz des Ordens von Goldenen Vliesse*, Vienne, 1912, pl. II).

(26) Même les sculpteurs ont utilisé ce motif; on peut citer comme exemple un des reliefs de la tourelle du Saint-Sacrement de la collégiale Saint-Pierre à Louvain, en pierre, exécutée vers 1450 (photographie A.C.L. 19.627 B).

Trois Marie

(1) Colyn de Coter s'inspire du personnage de Marie-Madeleine tel que van der Weyden l'a représenté plusieurs fois, notamment dans une *Descente de croix* perdue, connue seulement par un dessin conservé au Louvre (n° 20.666; *Winkler* ¹³ pl. XVI; *Friedländer* ¹⁹ 122, n° 94 a).

(2) La Madeleine de Colyn de Coter réapparaît assez exactement dans un autre tableau du même peintre, la *Sainte Marie-Madeleine* à genoux, du Musée de Budapest (catalogue 1954 n° 5199) : même robe fastueuse, même ceinture d'argent. Le tableau figurait dans la collection Tabourier avec l'indication de provenance du Cabinet de la reine d'Espagne. Chêne, 112 × 55,2 cm (*Friedländer* ²² 147, n° 96, pl. LXXI; *Maquet-Tombu* ³¹ pl. VII). Voir pl. XCII.

(3) Le type de la Madeleine se retrouve dans une *Descente de croix* du Maître de la Rédemption du Prado, Vrancke van der Stockt, au Musée Mayer van den Bergh à Anvers (n° 351). Bois, 84 × 59 cm (*Friedländer* ¹⁹ 125, n° 99; photographie A.C.L. 137.533 B).

(4) Une *Vierge priant*, en buste, attribuée à Colyn de Coter, peut être rapprochée des deux autres saintes femmes. Elle est représentée dans un intérieur, devant une fenêtre. Elle fut vendue à la Galerie Fischer à Lucerne, le 5 septembre 1936. Bois, 61 × 42 cm (*Die Weltkunst*, Berlin, 10^e année, nos 39-40, 4-X-1936, p. 2, repr. 4).

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Le tableau est une œuvre originale de Colyn de Coter; la signature qui figure sur le volet et le style ne permettent pas de douter de son authenticité. Il reprend exactement la composition d'un tableau de même sujet conservé au Musée de Louvain, qu'on attribue soit au Maître de Flémalle, soit à Rogier van der Weyden (voir F, *Eléments de comparaison* (1)). Actuellement, après sa restauration, certains critiques considèrent ce dernier panneau comme un original. Nous dirons seulement que quelques caractères particuliers militent en faveur d'une copie. Comme le pense J. Taubert (36), ces deux tableaux, celui de Louvain et celui du Louvre, pourraient procéder d'un original commun, qui n'a pas été retrouvé jusqu'ici. Colyn de Coter, tout en imitant de très près, sans doute même textuellement, ce tableau original, y apporte la marque de sa personnalité et les caractères propres à son style, constitué il est vrai, de différentes influences. On retrouve celle de Rogier van der Weyden dans le dessin des draperies aux plis nets et réguliers, celle de Gérard David dans la sérénité dont sont empreints les visages des anges. La recherche des contrastes par l'emploi du clair-obscur constitue un élément nouveau que le peintre doit sans doute à Hugo van der Goes. C'est pourquoi, et bien que ce tableau soit la copie d'une autre composition, il n'en est pas moins une œuvre personnelle et, comme telle, originale.

Le panneau de la *Trinité* du Louvre a été amputé dans sa partie droite (voir C, *Support*, p. 74 et E. 2 b, *Histoire matérielle*, p. 80; voir aussi pl. XCI) et, dans son état actuel, il ne possède plus sa largeur primitive. En effet la composition est quelque peu décentrée et les anges sont coupés de manière inexplicable. Le tableau de Louvain et la réplique du XVI^e siècle au Musée de Bruxelles (voir F, *Eléments de comparaison*, (2), p. 81) montrent les anges de droite plus largement, notamment celui du haut qui est vu en entier. La tête de la sainte femme de droite rajoutée au volet droit devait jadis faire partie du volet gauche maintenant perdu. Ce volet gauche représentait sans doute la *Vierge chancelante soutenue par saint Jean*, thème qu'on retrouve fréquemment chez Rogier van der Weyden ou dans son école. Il serait possible de reconstituer ce volet d'après une *Crucifixion* du Prado donnée à un imitateur de Rogier van der Weyden (n° 1886). Il est à remarquer que dans le *Retable Edelheer* de la collégiale Saint-Pierre de Louvain, le volet qui s'inspire de la *Trinité* conservée au Musée de cette ville a pour pendant un *Saint Jean soutenant la Vierge*.

Il nous paraît vraisemblable que le peintre a donné à la Madeleine du volet droit et au saint Jean probablement peint sur le volet perdu qui lui faisait pendant, les traits des donateurs identifiés grâce aux recherches de M. le Maire comme étant Barbe van Coudenberg et Antoine II d'Averhoulst (voir D. I, *Sujet*, p. 75). On a vu d'autre part que le personnage de la Madeleine présente une grande ressemblance avec une autre *Madeleine* de Colyn de Coter au Musée de Budapest, volet d'un triptyque dont le panneau central est perdu, et dont l'autre volet, également à Budapest, représente un *Saint Jean l'Évangéliste* (voir F, *Eléments de comparaison*, (2), p. 83). Cette *Madeleine* repré-

semblerait donc également Barbe van Coudenberg. Les deux *Madeleine* du Louvre et de Budapest nous donneraient ainsi deux portraits de Barbe van Coudenberg à quelques années de distance, plus jeune sur le volet de Budapest, plus âgée sur celui du Louvre. Nous pourrions dès lors supposer que le *Saint Jean* de Budapest, pendant de la *Madeleine* plus jeune, a les traits du premier mari de Barbe van Coudenberg, Henri van der Meeren. Corroborant cette hypothèse, M. le Maire signale d'après les archives que près de la chapelle où furent enterrés Barbe van Coudenberg et son premier mari, on voyait attaché à un pilier un *Christ de Pitié* avec les portraits de la défunte et de son premier mari. Nous croyons que le tableau cité dans les archives pourrait être celui dont les volets se trouvent maintenant au Musée de Budapest et dont le centre a disparu. M. le Maire signale encore que Barbe van Coudenberg et le milieu dans lequel elle a vécu ont été maintes fois en rapport avec Colyn de Coter, puisqu'un cousin germain de la deuxième femme de son premier mari, Gilles van Muysen, s'était adressé à Colyn de Coter pour l'exécution d'un tableau votif qu'il offrit à l'ancienne chapelle Saint-Rombaut à Malines.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1855 ¹ : A. D[INAUX]. *Collin de Coter, peintre bruxellois*, dans *Archives historiques et littéraires du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, Valenciennes, 3^e série, V, 1855, 539-541.
- 1873 ² : AUG. VANDER MEERSCH. *Colin de Coter ou Collin de Cotter*, dans *Biographie nationale* [Belgique], Bruxelles, IV, 1873, col. 283-284.
- 1883 ³ : *Tableaux anciens composant la Collection de feu M. Aug. Deschamps de Pas. Vente... à St-Omer. Les lundi 26 et mardi 27 novembre 1883*, s.l., 1883.
- 1899 ⁴ : CAMILLE BENOÎT. *Les Peintres primitifs des Pays-Bas. Colin de Coter et le Maître de Mérode - Flémalle*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Paris, XXVIII, 1899, 160-161.
- 1902 ⁵ : CAMILLE BENOÎT. *L'Ecole néerlandaise primitive au Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Paris, XXXI, 1902, 312.
- 1903 ⁶ : CAMILLE BENOÎT. *L'Ecole néerlandaise primitive au Louvre (Colin de Coter - Bernard van Orley)*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Paris, XXXII, 1903, 2-3.
- 1903 ⁷ : HENRY DE CHENNEVIÈRES. *Les récentes acquisitions du Département de la Peinture au Louvre (1900-1903)*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, XXX, 1903, 487-506.
- 1903 ⁸ : *Musées nationaux. Catalogue sommaire des peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6^e éd., Paris, 1903.
- 1905 ⁹ : MARCEL NICOLLE. *Les récentes acquisitions du Louvre*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XVII, 1905, 148-151.
- 1906 ¹⁰ : ALFRED VON WURZBACH. *Coter*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Vienne/Leipzig, I, 1906, 346.
- 1908 ¹¹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Bernaert van Orley*, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, XXIX, 1908, 225-246, ill.
- 1912 ¹² : WALTER COHEN. *Coter, Colijn de*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par U. THIEME et F. BECKER, Leipzig, VII, 1912, 552-553.
- 1913 ¹³ : FRIEDRICH WINKLER. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Strasbourg, 1913.

- 1921¹⁴ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1921¹⁵ : MAX LEHRS. *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, IV, Vienne, 1921.
- 1922¹⁶ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1924¹⁷ : F. DE MÉLY. *Chez les Primitifs du Louvre*, dans *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, Paris, 7^e année, n° 8, 1924, 424-434, ill.
- 1924¹⁸ : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1924¹⁹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, II. Rogier van der Weyden. Der Meister von Flémalle*, Berlin, 1924.
- 1924²⁰ : ERWIN HENSLER. *Eine neuentdeckte Madonna von Colijn de Coter*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, XLV, 1924, 117-120.
- 1926²¹ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'Illustration)*, Paris, [1926].
- 1926²² : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, IV. Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1927²³ : [MAURICE W. BROCKWELL]. *Exhibition of Flemish and Belgian Art. 1300 to 1900. Royal Academy of Arts, Burlington House, Piccadilly, London, 1927*, [Catalogue], Londres, 1927.
- 1927²⁴ : MARTIN CONWAY. *Catalogue of the Loan Exhibition of Flemish and Belgian Art, Burlington House, London, 1927. A Memorial Volume*, Londres, 1927.
- 1927²⁵ : PAUL LAMBOTTE. *The Exhibition of Flemish and Belgian Art, 1300-1900. Burlington House, 1927*, dans *Apollo*, Londres, V, 1927, 1-8, 51-61.
- 1932²⁶ : JUSTIN DESCHAMPS DE PAS. *Le Triptyque d'un ancien Retable de l'Eglise St-Denis à Saint-Omer*, dans *Bulletin de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, Saint-Pol, V, 1932, 483-488.
- 1935²⁷ : [BARONNE ALBERT HOUTART]. [Catalogue de l'] *Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935. Cinq Siècles d'Art, I. Peintures*, Bruxelles, 1935.
- 1935²⁸ : [JACQUES DUPONT et JACQUELINE BOUCHOT-SAUPIQUE]. [Catalogue de l'Exposition] *De Van Eyck à Bruegel. [Paris,] Musée de l'Orangerie, 1935*, (Angers), 1935.
- 1935²⁹ : L. VAN PUYVELDE. *Die Flämische Kunst auf der Ausstellung zu Brüssel*, dans *Pantheon*, Munich, XVI, 1935, 321-328.
- 1936³⁰ : GEORG TROESCHER. *Die « Pitié-de-Nostre-Seigneur » oder « Notgottes »*, dans *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte. Wallraf-Richartz Jahrbuch*, Francfort, IX, 1936, 148-168.
- 1937³¹ : JEANNE MAQUET-TOMBU. *Colyn de Coter, peintre bruxellois (Bibliothèque du XVI^e siècle)*, Bruxelles, 1937.
- 1944³² : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1949³³ : [M. HOURS et C. ANGLADE]. [Catalogue de l'exposition] *L'Œuvre d'art et les méthodes scientifiques. Laboratoire du Musée du Louvre (Institut Mainini). [Paris,] Musée de l'Orangerie, Mars-avril 1949*, [Paris], 1949.
- 1953³⁴ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1957³⁵ : OCTAVE LE MAIRE. *Triptyque de Colin de Coter offert par une Bruxelloise à l'église Saint-Denis de Saint-Omer*, dans *Cahiers bruxellois*, Bruxelles, II, fasc. II, 1957, 1-9.

- 1959 ³⁶ : JOHANNES TAUBERT. *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, II, 1959, 20-33.
- 1960 ³⁷ : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.
- 1961 ³⁸ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 177, n^{os} 99-100).

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Lettre adressée par le fils de l'ancien propriétaire, L. (?) Deschamps de Pas, aux Frères de la Doctrine chrétienne à Saint-Omer, le 4 janvier 1889.

Lettre écrite recto-verso, sur papier; au recto, au haut de la page et en travers de la marge, une autre main que celle du signataire a écrit et souligné : « Colin de Cotter »; une troisième écriture apparaît au bas du recto avec la date : « 1889 29 Avril ». La lettre porte encore au recto un cachet mal imprimé où seul le mot « archives » est lisible.

St Omer le 4 Janvier 1889

Mon cher Frère,

J'ai l'honneur de vous adresser suivant votre demande le récit de mes souvenirs concernant le tableau de Colin de Cotter, que je connais depuis mon enfance (je suis né en 1816). Dans le siècle dernier ce tableau formant tryptique figurait comme retable du maître-autel dans l'église paroissiale de St Denis. Il en disparut lorsqu'à la suite de la démolition du couvent des Dominicains en 1799, pour faire place à l'ornementation actuelle qui décorait le chœur dudit couvent, les dimensions du chœur de St Denis étant les mêmes, l'on jugea convenable d'y transporter la décoration du chœur des Dominicains. Que devint alors le tableau de Colin de Cotter, je l'ignore, de même que j'ignore l'époque à laquelle mon père en devint acquéreur. Mais ce que je puis affirmer, c'est que j'ai toujours connu dans la collection de mon père, le volet contenant les pleurantes dont l'une, magnifiquement habillée, et qui est un véritable portrait devait être la femme ou la fille d'un Sgr d'Averhoul, ainsi que le constatent les armoiries qui sont au revers du panneau. Quant au panneau central représentant le Christ mort / sur les genoux de son Père, je l'ai toujours vu dans la chapelle des frères, place Ste Marguerite et je me rappelle parfaitement que mon père m'a dit que ladite représentation faisait partie du même retable que le volet conservé par lui dans son cabinet, et que pour un motif quelconque, peut-être parce que ce panneau était très grand, il l'avait donné aux Frères pour orner leur chapelle. Que ce tableau ait subi quelques réparations de la part de mon père, c'est possible, avant de le donner il jugea peut-être convenable de réparer les dégradations qui y étaient survenues, mais je ne puis croire qu'il y ait ajouté la signature de Colin de Cotter, l'existence de ce nom sur le volet lui suffisait évidemment.

Tels sont les renseignements que je puis vous fournir d'après l'état de mes souvenirs. Je regrette de ne pouvoir en donner d'avantage. Croyez d'ailleurs, mon cher Frère, à l'assurance de mes sentiments dévoués et distingués.

(signé) L. [?] Deschamps de Pas

(Paris, Archives du Musée du Louvre)

J. LISTE DES PLANCHES

N° 87 : GROUPE COTER (1)

LXXVI. Le retable de la Trinité, panneau central : le Trône de la Grâce	B	125 314	1951
LXXVII. Buste du Christ	B	187 149	1961
LXXVIII. Quart supérieur gauche en infra-rouge	B	L 9 261	1961
LXXIX. Idem, en lumière naturelle	B	187 145	1961
LXXX. Quart supérieur droit en infra-rouge	B	L 9 262	1961
LXXXI. Idem, en lumière naturelle	B	187 146	1961
LXXXII. Quart inférieur gauche en infra-rouge	B	L 9 263	1961
LXXXIII. Idem, en lumière naturelle	B	187 147	1961
LXXXIV. Quart inférieur droit en infra-rouge	B	L 9 264	1961
LXXXV. Quart inférieur droit en lumière naturelle	B	187 148	1961
LXXXVI. Tête du Christ (1:1)	B	125 319	1951
LXXXVII. Main droite du Christ (1:1)	B	125 320	1951
LXXXVIII. Visage de Dieu le Père (1:1)	B	187 150	1961
LXXXIX. Visage de Dieu le Père en radiographie (1:1)	D	L 2 040	1951
XC. Tête de l'ange agenouillé à gauche (1:1)	B	125 321	1951
XCI. Maître de Flémalle, Trône de la Grâce, Louvain, Musée communal	B	163 275	1956
Anonyme, début XVI ^e siècle. Trône de la Grâce, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts	B	126 836	1952
XCII. Le coin supérieur droit, avec la signature (1:1); Colyn de Coter, Saint Jean l'Évangéliste et Sainte Marie-Madeleine, Budapest, Musée des Beaux-Arts	B	125 318	1951
XCIII. Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs, ensemble en lumière naturelle et ensemble en infra-rouge	B	164 241	1956
	B	L 9 265	1961
XCIV. Moitié supérieure	B	125 631	1951
XCV. Sainte Marie-Madeleine	B	125 632	1951
XCVI. Tête de Marie-Madeleine (1:1)	B	125 635	1951
XCVII. Mains de Marie-Madeleine (1:1)	B	125 636	1951
XCVIII. Tête de la sainte femme debout à droite (1:1)	B	125 634	1951
IC. Détail du coin inférieur gauche (1:1)	B	125 637	1951
C. Détail de la robe de Marie-Madeleine, avec la signature de l'artiste	B	164 245	1956
CI. Le retable de la Trinité, revers du volet droit : sainte Barbe	B	125 638	1951
CII. Détail montrant le remaniement du panneau	B	164 244	1956
CIII. Tête de sainte Barbe (1:1)	B	164 242	1956
CIV. Revers du volet droit, les armoiries (1:1)	B	164 243	1956
CCIII. c) Le Trône de la Grâce, revers	B	125 313	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 88 : GROUPE COTER (2), *LE CHRIST MÉDIATEUR, ACCOMPAGNÉ DE PHILIPPE LE BEAU ET SA SUITE; LA VIERGE MÉDIATRICE, ACCOMPAGNÉE DE JEANNE LA FOLLE ET SA SUITE* (deux panneaux)

B. IDENTIFICATION COURANTE

Coter (Colin de)

Le Christ intercédant, Philippe le Beau et sa suite; la Vierge intercédant, Jeanne la Folle et sa suite (deux volets ou deux pendants)

Acquisition 1950-1951, attribution par l'Office des Biens privés (Ministère des Affaires étrangères).

Nos d'inventaire : MNR. 376 (panneau du *Christ*), MNR. 375 (panneau de la *Vierge*).

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(19-VI-1956)

Forme : Deux panneaux rectangulaires.

Dimensions : *Christ*, support $111,5 (\pm 0,1) \times 74,5 (\pm 0,1) \times 0,4$.
surface peinte $110,5 \times 74,5$.

Vierge, support $112,7 (\pm 0,1) \times 74,4 (\pm 0,1) \times 0,3$.
surface peinte $112 \times 73,8$.

Couche protectrice : *Christ*, vernis en assez mauvais état, craquelé et sale.

Vierge, vernis en assez bon état, légère matité sur le brocart.

Couche picturale : *Christ*, assez bon état général. Légère usure des nuages blancs. Bonne adhérence. Surpeint léger des barbes et chevelures. Surpeint du haut du ciel, surtout du côté gauche, continuant le repeint de la languette supérieure. Surpeint des manchettes noires du personnage priant à l'avant-plan, du costume brun violacé à l'extrême gauche, des ombres bleutées et du dessin de la partie droite du perizonium. Surpeint des bords gauche et droit. Le bord inférieur n'est pas peint et présente une barbe.

Restauration d'une fissure dans la fourrure de la manche de droite du personnage priant à l'avant-plan et de quelques lacunes dans les têtes d'arrière-plan. La radiographie et l'infra-rouge (pl. CVI) font apparaître des rayons gravés et peints convergeant vers le haut à droite.

Vierge, assez mauvais état général, assez sale, bonne adhérence. Usure des nuages. Quelques coups, griffes, trous restaurés. Bord non peint dans le bas.

Surpeint assez général des parties foncées et notamment du haut du ciel et des voiles noirs. Surpeint des bords verticaux. Diverses restaurations peu importantes, notamment au cou de la femme priant à l'avant-plan.

Au coin gauche supérieur l'infra-rouge (pl. CVII) et la radiographie (pl. CXXIII) révèlent un bas de robe et des rayons convergeant vers un point extérieur au panneau.

Changements de composition : *Christ*, multiples mais minimales : par exemple la tête du premier personnage priant était plus inclinée en arrière, l'articulation de l'index de la main gauche du Christ

était moins développée. Quelques changements s'observent aussi dans le manteau du premier personnage priant (voir pl. CVI et CXV).

Vierge, la tête de la Vierge se trouvait un peu plus à gauche et un peu inclinée en arrière, l'auriculaire de sa main gauche était baissé davantage. Un changement plus important a été apporté au vêtement de la femme priant à l'avant-plan, qui semble avoir eu une robe à larges manches et pas de manteau. Les plis de ces manches correspondent approximativement à ceux du manteau. Sous celui-ci on observe à droite le contour premier de la robe (pl. CVII).

Préparation : *Christ*, blanche, bien adhérente.

Vierge, blanche. Barbe sur les bords verticaux et sur le bord horizontal supérieur.

Support : *Christ*, chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); composé de trois ou quatre éléments verticaux; aminci et parqueté. Quelques fissures au dos. Le bord supérieur, dont la tranche est marquée de traces de sciage, porte une languette de bois de 0,8 à 1,0 cm de large, incrustée à mi-bois côté face (voir pl. CVI et CXI). Le parquetage est peint en gris.

Vierge, chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); composé de trois éléments verticaux; aminci et parqueté; les coins supérieurs sont constitués de planches triangulaires rapportées (13,5 × 13,5 cm). Une languette de bois horizontale collée au bord supérieur se détache du coin gauche. Une fissure court le long du bord gauche. Revers peint en gris. Joint droit ouvert dans le haut (voir pl. CVII et CXXIII).

Marques au revers : *Christ*, sur un montant du parquetage : *LM*, peint en blanc.

Étiquettes : 1) *G.M. Z.F.O.* — *Direction Beaux-Arts / Etat Rheno Palatin / Centre de Rassemblement artistique / (...) / Baden Baden / Or. Landes Museum de Bonn / Sujet : 2 panneaux de retable / Colyn de Coter. N° Inv. 1050 B. Dim. 111 × 72.*

2) *MNR 376* — *Colyn de Coter / Panneau de Retable / Groupe de Saints* (voir pl. CCIV a).

Vierge, *LM*, peint en blanc et première étiquette identique si ce n'est : *N° Inv. 1050 A.*

2) *MNR 375* — *Colyn de Coter / Panneau de retable / Groupe de Saintes* (voir pl. CCIV b).

Cadres : Non examinés.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le Christ médiateur

Le Christ, agenouillé sur la colonne de la flagellation, le visage nimbé, tient le bois de la croix. Celle-ci forme une grande oblique; la traverse n'en est pas visible. Le Christ montre de sa main droite la plaie ouverte de son côté et lève les yeux, implorant. Il n'a ni la couronne d'épines ni les blessures provoquées par celle-ci; par contre ses mains et ses pieds présentent les traces des clous. Il porte un perizonium et un grand manteau, ramené à l'avant-plan sur ses jambes. Derrière lui sont agenouillés dix-sept personnages : clercs, moines, laïcs, parmi lesquels, au premier plan, Philippe le Beau. Celui-ci est revêtu d'un riche manteau broché, doublé de fourrure, et porte le collier de la Toison d'Or. Le regard dirigé vers le haut, il lève les mains dans un geste de prière. A droite dans le ciel, parmi de gros nuages, apparaît un ange partiellement caché par la croix; il regarde le Christ. Au premier plan poussent des plantes et quelques fleurs; au bas du manteau

de Philippe le Beau on reconnaît du lierre terrestre, un fraisier dans le coin droit et des graminées dont le *melica nutans* (communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 27 janvier 1961). D'après L. Behling (*Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, Weimar, 1957, p. 19, 67) le fraisier a reçu de nombreuses interprétations symboliques au moyen âge : il est le symbole de la Trinité et de Dieu le Père, le symbole de la probité parfaite et la nourriture des bienheureux.

La Vierge intercédant

La tête nimbée, les yeux levés vers le ciel, la Vierge est agenouillée dans une attitude de supplication. Elle montre son sein qui a nourri l'Enfant Jésus pour justifier son intercession. Elle porte deux robes et un manteau bordé d'un galon, qui s'étale à l'avant-plan. Sur la tête un voile drapé dégage partiellement ses longs cheveux étalés sur les épaules. Derrière elle sont agenouillées douze femmes en prière, au premier rang desquelles Jeanne de Castille et d'Aragon, épouse de Philippe le Beau, appelée plus tard Jeanne la Folle. Elle porte comme son mari un vêtement d'apparat à larges manches, en tissu broché doublé de fourrure, sur une robe à manches ajustées. Deux coiffes séparées par un bourrelet cachent ses cheveux. Ses compagnes portent des coiffures de lingerie, recouvertes chez trois d'entre elles, apparemment des religieuses, d'un voile sombre. De gros nuages passent dans le ciel; comme sur l'autre panneau, l'avant-plan est recouvert de plantes. On reconnaît parmi elles, dans le coin droit une pulmonaire officinale en fruit, une renoncule âcre dans le coin gauche et du *melica nutans* (communication orale de M. A. Lawalrée, le 27 janvier 1961).

Il semble que ces panneaux ne formaient à l'origine qu'un seul tableau, dont la partie supérieure a été sectionnée à une époque indéterminée et est actuellement perdue.

Le sujet paraît emprunté au XXXIX^e chapitre du *Speculum Humanae Salvationis* (*Speculum Humanae Salvationis. Texte critique. Traduction inédite de Jean Mielot (1448). Les sources et l'influence iconographique principalement sur l'art alsacien du XIV^e siècle...* par J. Lutz et P. Perdrizet, Mulhouse, 1907, t. I, p. 156). Le *Speculum* date du début du XIV^e siècle mais l'origine littéraire du thème remonte au XII^e siècle, à un sermon d'Arnaud de Chartres, abbé de Bonneval. Dans le *Speculum* il se trouve commenté en ces termes : « Jhesu Crist moustre a son Pere les traces de ses playes, et la Vierge Marie moustre a son fil les mammelles dont elle l'a allaitié ». La fin du chapitre XXXIX correspond à la composition même du panneau : « Jhesu Crist a devise son royaume en deux parties, dont il en a retenu l'une pour soy et il a baillie l'autre a la Vierge Marie. Lesdites deux parties de son royaume sont justice et misericorde. Dieu nous menace par sa justice, et la Vierge Marie nous sequeurt par sa misericorde. O bon Jhesu, prie doucement ton Pere pour nous, et exauche volentiers ta chiere mere suppliant et te requerant pour nous pecheurs ! » Le manteau rouge dont est couvert le Christ, évoquant des vêtements ensanglantés, trouve également son commentaire : « Ses robes et vestures divines estoient toutes plaines de sang, comme sont les vestements de ceulx qui foulent les grapes de roisin ». La présence de l'ange lui-même s'explique : « Et pour ce demandoient les anges de paradis pourquoy estoient ses vestements comme sont les robes de ceulx qui foulent les grapes de roisin en temps de vendenges. Lequel leur respondi que lui tout seul avoit foule le pressoir de sa passion, et que de toutes les gens du monde n'avoit eu un seul homme avecques lui... Car tant seulement une vierge, c'est a savoir la Vierge Marie, estoit demouree avecques lui ». C'est à la Vierge que s'adresse la prière des fidèles se trouvant derrière elle : ils la supplient d'être leur avocate

auprès du Christ qui transmet la requête à Dieu le Père. Cette prière se déroule sur la bordure du manteau de la Vierge (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 94) : « O Marie, Fleur des Vierges comme une rose ou un lis, priez auprès de votre Fils pour le salut des Fidèles ».

Ce thème suppose donc qu'au centre figurait Dieu le Père; d'ailleurs, l'attitude du Christ agenouillé l'impose. Il est vraisemblable que les rayons visibles sous la peinture, comme signalé dans la description matérielle (voir C, *Couche picturale*, p. 89 et pl. CVI-CVII), émanaient de cette figure de Dieu le Père.

Dans les premiers manuscrits du *Speculum*, l'illustration de la double intercession fait l'objet de deux compositions distinctes. D'après *Millard Meiss*, leur première réunion serait réalisée dans une peinture florentine, sur toile, exécutée vers 1402, et conservée au Musée des Cloîtres à New York (*Millard Meiss, An early Altarpiece from the Cathedral of Florence*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, XII, n° 10, 1954, p. 302-317, ill.). La version flamande la plus ancienne serait une miniature des Heures de Turin, conservée au Cabinet des Dessins du Louvre (feuillet II). Celle-ci illustre une prière dite après la communion. On y voit Dieu le Père assis, avec à ses côtés le Christ montrant ses plaies, agenouillé sur la colonne de la flagellation, et la Vierge à droite, qui découvre son sein (pl. CXXIV). Il existe de nombreuses interprétations de ce thème en Allemagne où le *Speculum* eut un grand succès (*cf. supra, Speculum Humanæ Salvationis*, t. I, p. 293-296; t. II, pl. CXXXVII-CXXXVIII); elles sont plus rares en Italie (*cf. supra, Meiss*, p. 313). Un triptyque anonyme du Musée de Reims (français ou flamand ?) se rapproche plus directement du tableau de Colyn de Coter; il est plus tardif mais la composition nous permet d'imaginer l'ensemble de celui du Louvre (*H. Adhémar* ²⁷ 56, ill.). Un panneau anonyme flamand de la fin du XV^e siècle dans une collection privée suisse, offre une composition analogue. Des armoiries sont fixées à un arbre sec à l'avant-plan tandis que la Fontaine de Vie surmontée de la colombe de l'Esprit-Saint est intercalée entre les deux groupes constitués par le Christ et la Vierge avec les donateurs et leurs saints patrons, saint André et saint Jacques le Majeur. A la partie supérieure, à une échelle plus petite, Dieu le Père trône dans une gloire de nuages (chêne, 82 × 68 cm; voir pl. CXXIV). On peut encore citer les volets d'un retable flamand dédié à la Vierge et actuellement déposé au Musée de Tallinn. Sur quatre volets de dimensions identiques sont représentés, de gauche à droite, la Vierge intercédant pour un groupe de quinze donateurs, le Christ montrant ses plaies, agenouillé sur la colonne de la flagellation, Dieu le Père trônant et saint Jean-Baptiste avec un autre groupe de donateurs. Le Christ surtout offre des analogies avec celui du Louvre. Le retable de Tallinn, à peu près contemporain des volets du Louvre, est attribué au Maître de la Légende de sainte Lucie par *N. Verhaegen* (*Un important retable du Maître de la Légende de sainte Lucie conservé à Tallinn*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, IV, 1961, p. 142-154, ill.). Un des derniers artistes à avoir utilisé ce thème serait Rubens, dans un tableau du Musée de Bruxelles (catalogue n° 376; repr. *cf. supra, Speculum Humanæ Salvationis*, t. II, pl. 137).

La prière brodée en bordure du manteau de la Vierge sur le panneau du Louvre semble faire partie d'une hymne en l'honneur de la conception de la Vierge et peut faire supposer que l'intercession divine ait ici un but précis qui serait la naissance d'un fils (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, et E. 1 a, *Origine*, p. 94). L'exemple cité plus haut du sujet associé à la Fontaine de Vie, tandis qu'à l'avant-plan les armoiries sont fixées sur un arbre sec, semble un cas de prière analogue (voir aussi G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 97).

Philippe le Beau, né à Bruges en 1478, devint souverain des Pays-Bas en 1482, duc de Bourgogne en 1493 et roi de Castille en 1504. Il meurt à Burgos en 1506. Jeanne, fille de Ferdinand d'Aragon et d'Isabelle de Castille, est née à Tolède en 1479; elle épouse Philippe le Beau en 1496. A la mort de sa mère en 1504, elle est reconnue par les Cortes comme héritière du royaume de Castille. Après la mort de son mari, elle tombe rapidement dans une prostration mentale inquiétante, suivie de crises qui la feront surnommer Jeanne la Folle; elle meurt à Tordesillas en 1555, après avoir eu six enfants, quatre filles et deux fils. L'identification des princes se base essentiellement sur une comparaison avec leurs deux portraits en pied sur les volets du *triptyque de Zierickzee*, au Musée de Bruxelles (n° 557), sur lesquels figurent leurs armoiries et la devise du prince, gravée sur son épée (*Rubbrecht* 9 112-113; *Ongheana* 31 pl. XVIII). Leurs deux portraits sont également reproduits à la plume dans les *Mémoriaux d'Antoine de Succa* à la Bibliothèque royale à Bruxelles (Cabinet des manuscrits, ms. II, 1862, I, f° 63). Les princes y figurent en buste; sous Philippe, il est écrit: « Vestimenta Philipus I rex Hispanie » et, au-dessus de Jeanne, « Johanna Aragonie, filia regis Hispanie ». D'après une note en bas de page, ces dessins auraient été réalisés dans la maison de Jeronymus del Castillo, à Bruxelles, le 6 décembre 1602 (*Ongheana* 31 204, pl. XXXIV). Les traits de Philippe le Beau sont encore connus par deux dessins attribués à H. Burgkmair le Vieux et conservés au Louvre; le premier (inv. n° 20.657) représente le duc âgé de 21 ans; on y lit la date « 1499 » et les mots « Dux Philipus Austrie »; la ressemblance est frappante avec le portrait de Colyn de Coter. Sur le deuxième (inv. n° 20.657 A), le duc est âgé de 23 ans; on y lit la date « 1501 » et, plus bas, « P. Philipus dux Aüst. » (*Ongheana* 31 pl. XXXI-XXXII). Un dessin du Codex d'Arras reproduit un portrait de Philippe le Beau (f° 67), avec l'inscription: « Phles d'Austrice, roy de Castille, archeduc d'Austrice, duc de Bourgogne, conte de Flandres, etc., filz de Maximilien empereur » (*Ongheana* 31 pl. XXXIII). Les traits de Jeanne la Folle ont été décrits par *Demonts* (16 235); on peut encore signaler le portrait du Kunsthistorisches Museum à Vienne (photographie A.C.L. 1782 B), sur le cadre duquel est inscrit: « Madame · Jehanne · de · Castille. »

Les portraits des princes sur les panneaux du Louvre n'ont probablement pas été faits d'après nature mais exécutés d'après des portraits antérieurs; celui du prince peut-être d'après celui du Musée de Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. 628 B), attribué parfois à Juan de Flandes (*Ongheana* 31 pl. XI). Quant à celui de Jeanne, il se rapproche de celui de la collection Tudor-Wilkinson à Paris (photographie A.C.L. 22.432 B) et de celui de Vienne déjà cité.

Certains historiens ont pensé que les fidèles massés derrière les princes seraient les membres d'une confrérie de dévotion à la Vierge, la Confrérie des Sept Douleurs ou celle de la Bonne Mort (*de Mont* 6 30, n° XV; *Ongheana* 31 120). Ils n'ont aucuns caractères distinctifs. Les analogies qu'ils peuvent présenter avec des personnages d'autres œuvres de Colyn de Coter sont plutôt des analogies de style que de type défini. *Maquet-Tombu* croit reconnaître saint Rombaut dans le prêtre placé à côté du duc (19 74-75).

2. Couleurs

Le Christ médiateur

Le Christ est vêtu d'un manteau rouge écarlate et d'un perizonium blanc. Il a les cheveux bruns. Il est agenouillé sur une colonne grise. Philippe le Beau porte un manteau de drap broché or avec dessins rouges et le collier de la Toison d'Or avec des pierres bleues coupant des motifs d'or. Il a

les cheveux brun doré. Un diacre, à sa gauche, porte un surplis blanc; à côté de celui-ci figure un moine en bure brune. Derrière Philippe le Beau un personnage vêtu de noir porte un manteau mauve et une chaîne d'or enroulée plusieurs fois autour du cou. Parmi les autres assistants on reconnaît des moines à capuchon blanc ou noir, au milieu de têtes brunes, blondes ou blanches. Les carnations sont chaudes.

L'ange a une robe d'un blanc bleuté et des ailes grises. Le ciel est bleu, à gros nuages gris et noirs, puis rouges et jaunes à l'extrémité droite. Le sol où repose le bas de la croix est ocré. Des plantes vert-brun en occupent l'avant-plan.

La Vierge intercédant

La Vierge est vêtue d'un manteau blanc à reflets bleus, bordé d'une broderie d'or, qui recouvre sa robe bleu pâle. Un voile blanc drapé sur la tête s'enroule autour de son cou et laisse passer des cheveux blonds qui retombent sur ses épaules. Le manteau de Jeanne la Folle est du même ton que celui de son mari et recouvre une robe noire; elle a sur la tête un voile noir garni d'or, à pierrieres bleues et rouges alternées, posé sur une coiffe rouge à bourrelets. Les religieuses et les femmes de sa suite portent des coiffes blanches ou noires. Le ciel et le sol sont identiques à ceux de l'autre panneau.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Sur le galon au bas du manteau de la Vierge, on peut lire : *O · MARIA | FLOS · VIRG | NUM · VELUD · ROSA · | VEL · LYL ... | · FUNDE · PRECES · AD · FYL ... | · PRO | SALUTE · FYDELYUM · AL ... LU ... | ERLANT | (STOV TENB ?) A · MA | · CELO | ... M ... E · O | M...* (voir pl. CXXI).

Il s'agit vraisemblablement d'une variante d'une hymne en l'honneur de la Conception de la Vierge (*Ulysse Chevalier, Repertorium Hymnologicum*, II, Louvain, 1897, p. 207, n° 13.186). Peut-être faut-il y voir une imploration des souverains pour obtenir la naissance d'un fils (voir aussi D. 1, *Sujet*, et ci-après).

E. HISTORIQUE

1. *Origine*

a. *Sources*

Les panneaux sont d'origine inconnue. *Hymans* (5 304) suppose qu'ils avaient fait l'objet d'une commande officielle parce que la Vierge porte la robe bleue et le manteau blanc des Vierges de l'école espagnole. Cette remarque vient étayer notre hypothèse (27) selon laquelle le tableau commémorerait l'attente d'un héritier mâle, si ardemment souhaité par l'Espagne et par la Flandre, peu avant 1500. L'archiduchesse Jeanne n'avait eu jusqu'ici qu'une fille, Eléonore, née le 30 novembre 1498. Un prince était vivement désiré; on peut s'en rendre compte par l'attente anxieuse de la ville de Gand à l'approche de la naissance de Charles-Quint, survenue le 24 février 1500 : « La ville entière s'apprêtait à fêter l'heureux événement... L'embrasement d'une immense torche placée au sommet du clocher de l'église Saint-Michel était le signal qui devait annoncer à quinze lieues à la ronde la naissance de l'héritier mâle que chacun attendait » (*Amarie Dennis, Jeanne la Folle, Mère de Charles-Quint*, traduction française d'Irène de Gironde, [Paris, 1956], p. 67). C'est cet événement qui, à notre avis, a suscité la commande de ce tableau, peut-être au moment où les souverains se trouvaient à Gand. Le style des panneaux, lui aussi, en situe l'exécution vers 1500.

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

Les rédacteurs du catalogue de l'exposition de Tourcoing en 1906 (¹ 11, n^{os} 9-10) attribuent à l'école flamande ces panneaux qu'ils tiennent pour des volets de triptyque. Les ducs de Bourgogne sont déjà identifiés. *Girodié* (² XV, repr.; ⁴ 288) y décèle l'influence de Dieric Bouts. *De Mont* (³ 23, n^{os} 32-33; ⁶ 30, n^o XV, pl. XIV) les attribue à l'école brabançonne de la fin du XV^e siècle et souligne l'étroite parenté existant entre ces œuvres et deux volets d'un triptyque du *Jugement Dernier*, dit de *Zierickzee*, représentant Philippe le Beau et Jeanne la Folle (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, n^o 557) au point qu'il les donne au même artiste. L'identification des princes lui paraît tout à fait certaine et il imagine qu'un *Jugement Dernier* ou une *Trinité* était le thème d'un panneau central perdu. *Hymans* (⁵ 302-304) et *Maeterlinck* (⁷ 218-219) voient dans ces panneaux et dans le *triptyque de Zierickzee*, des œuvres de la même main, celle du peintre de la cour de Philippe le Beau, Jacob van Laethem, aidé de son atelier. *Fierens-Gevaert* (¹⁰ 216) accepte ce rapprochement tandis que *Roblot-Delondre* (¹² 6-7) y voit l'œuvre de deux artistes différents. L'attribution à Jacob van Laethem aura encore des partisans vers les années 1930 (*Moes ? Hofstede de Groot ?* ²⁰ 32 b, n^o 5903. 4a). C'est *Friedländer* (⁸ 232) qui le premier, en 1908, attribue le *Christ* et la *Vierge* à Colyn de Coter; lui aussi admet l'identification des princes; d'après l'âge de Philippe le Beau, il date les panneaux des environs de 1498. L'attribution à Colyn de Coter ne semble pas avoir été contestée; elle est admise par *Cohen* (¹¹ 553) et *Winkler* (¹⁵ 371) qui situent les panneaux entre 1496 et 1506, par *Conway* (¹³ 264), *Sánchez Cantón* (¹⁴ 10) et *Demonts* (¹⁶ 240), qui les placent respectivement peu avant 1500, vers 1500 et vers 1504. En 1926, *Friedländer* (¹⁸ 120, 146, n^o 93; ²⁴ 96, n^o 93) les date du début du XVI^e siècle plutôt que de la fin du XV^e. L'auteur du catalogue de l'exposition de Bruxelles en 1935 (²¹ 33-34, n^o 70) pense que les panneaux encadraient une représentation, peut-être sculptée, de Dieu le Père et mentionne l'opinion d'*Hulin de Loo* d'après laquelle le portrait de Philippe le Beau serait une reproduction du tableau de la collection Engel-Gros à Paris (*Ganz* ¹⁷ 126-127, n^o 34, pl. LXXVIII), maintenant dans la collection O. Reinhart à Winterthur. D'après *Maquet-Tombu* (¹⁹ 74-75; ²⁵ 69-71, 93) les panneaux appartiendraient plutôt à un grand tableau dominé par l'image de Dieu le Père comme le cas se présente par exemple dans un tableau plus tardif du Musée de Reims; l'auteur situe ces fragments vers 1500. Nous admettons cette date (*H. Adhémar* ²⁷ 55-56) et pensons que Dieu le Père figurait dans une lunette à la partie supérieure et que le bras de la croix devait être visible sur le panneau gauche; il manquerait quelques centimètres entre les deux fragments du Louvre, à moins qu'ils n'aient été rassemblés par une moulure. *Onghena* (³¹ 121) se rallie à l'hypothèse de *Demonts*: la date de 1504 convient mieux au portrait de Jeanne, traité d'une manière plus réaliste que celui de Philippe, et où apparaissent déjà les premiers symptômes de sa maladie mentale.

2. *Histoire ultérieure*a. *Collections et expositions*

Les tableaux passent pour avoir fait partie du Cabinet de la reine d'Espagne, qui les aurait reçus en présent de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle (*Maquet-Tombu* ²⁵ 72); cependant *Onghena* n'a trouvé aucune peinture correspondante dans l'inventaire des biens d'Isabelle la Catholique (*Onghena* ³¹ 121, note 2).

1906 *Exposition d'art ancien*, Tourcoing, 1906, n^{os} 9-10, prêt de la collection Measure-Six à Tourcoing (¹ 11).

- 1907 *Exposition de la Toison d'Or*, Bruges, 1907, n^{os} 32-33 (3 23).
 Avant 1935 Collection Olivié-Scrive à Lille.
 1935 *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1935. Cinq siècles d'art*, Bruxelles, n^o 70 (21 33-34; 22 pl. XXXVI; 23 303).
 1941 Vente de la collection Olivié-Scrive à Paris, à l'Hôtel Drouot, le 29 mai 1941, n^{os} 7-8 (26 pl. III-IV).
 1950-1951 Attribués au Musée du Louvre par l'Office des Biens privés (Ministère des Affaires étrangères).
 1958 Exposition *Marguerite d'Autriche*, Brou, 1958, n^{os} 44-44bis (28 29).
 1958 Exposition *Margareta van Oostenrijk en haar Hof*, Malines, 1958, n^{os} 26-27 (29 3).
 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, 1960, n^{os} 101 (*Christ*) et 102 (*Vierge*) (32 34).

b. Histoire matérielle

Un document radiographique du groupe des femmes en prière, obtenu par une tireuse à tube cathodique, est publié en 1958 par *Delbourgo* (30 66-67).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

On ne connaît aucune réplique de cette composition. Pour les comparaisons d'ordre iconographique, voir D. 1, *Sujet*, p. 92. Du point de vue du style, les deux panneaux peuvent être rapprochés des œuvres suivantes, portant la signature de Colyn de Coter :

(1) *Le Trône de la Grâce*, également au Louvre (voir *Corpus* n^o 87, pl. LXXVI-CIV), pour la manière de traiter le corps du Christ. Le rendu des draperies et le mode de présentation, avec un fond presque neutre mais un avant-plan couvert de plantes, sont semblables. Les mains droites des deux Christ sont identiques.

(2) *La Vierge au Baldaquin* de la collection Fritz Henkel à Dusseldorf (*Friedländer*¹⁸ n^o 98; *Maquet-Tombu*²⁵ pl. IV). Pour la ressemblance avec l'ange placé près de l'Enfant, au point de vue des traits du visage, du rendu des cheveux et des détails vestimentaires; pour la similitude du traitement du manteau de la Vierge, avec ses plis gonflés, sa frise décorative le long des bords verticaux et son inscription courant sur l'ourlet inférieur. Bois, 152 × 80 cm.

Les mêmes comparaisons peuvent être établies avec la *Vierge et Enfant* de l'Art Institute de Chicago (coll. M.A. Ryerson; *Friedländer*¹⁸ n^o 99, pl. LXXII; *Maquet-Tombu*²⁵ pl. V). Bois, 146 × 85 cm.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Selon nous, les deux panneaux du Louvre devaient à l'origine faire partie d'un seul tableau. Mme *Maquet-Tombu* s'était posé la question en 1937 (25 69-71). *G. Hulin de Loo* avait suggéré alors que le centre avait dû être occupé par une sculpture représentant Dieu le Père. Cette dernière interprétation paraît peu probable, cette sculpture devant être de dimensions monumentales pour répondre aux regards levés des fidèles. Nous avons été frappés quant à nous par le fait que, sur les deux panneaux juxtaposés, les nuages forment un demi-cercle et que, d'autre part, les rayons qui se devinent sous la peinture semblent avoir un point de convergence commun. Le texte du

Speculum Humanae Salvationis ayant été suivi de très près par le peintre, nous étions persuadés que les deux panneaux devaient être joints et que la partie supérieure où figuraient Dieu le Père et le haut de la croix avait été coupée. L'examen au laboratoire a confirmé pleinement nos suppositions (27 48-56). En effet, la radiographie révèle le bout d'une draperie cachée sous des repeints, en haut, à l'extrémité gauche du panneau de la Vierge. Cette draperie fait ainsi pendant à l'ange volant de l'autre panneau et ne peut que provenir du bas du manteau de Dieu le Père trônant, qui figurait donc au-dessus des deux fragments. De ses mains ou d'une gloire partaient sans doute les rayons qui se répandent sur les fidèles et qui sont encore visibles. En outre, la languette incrustée à mi-bois dans le bord supérieur du panneau du Christ (voir C, *Description matérielle*, p. 90) pourrait masquer un tenon destiné à se raccorder à un troisième panneau, placé au-dessus des deux autres. Celui de la Vierge, scié plus bas, n'offre plus trace de ce tenon.

Le tableau ainsi conçu illustre fidèlement le thème de l'intercession puisé dans le *Speculum Humanae Salvationis*. Cette intercession présente le caractère particulier de s'opérer en faveur de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle. Nous avons supposé que l'œuvre avait été commandée à Colyn de Coter au temps où l'on souhaitait la naissance de Charles-Quint. La date de 1500 environ que la plupart des historiens donnent à cette œuvre en raison de son style, confirme cette hypothèse. D'autre part, il est intéressant de signaler que le propriétaire d'une composition figurant également une intercession selon le *Speculum* (voir D.1, *Sujet*, p. 92 et pl. CXXIV), avait proposé pour son tableau une explication semblable : la prière d'un couple resté sans enfants, symbolisé par les armoiries suspendues à un arbre sec (lettre adressée au Centre le 26 juin 1961).

Il est impossible de dire si la commande des panneaux du Louvre a été faite par les souverains eux-mêmes (la tradition orale prétend toutefois que l'œuvre vient de la cour d'Espagne, sans qu'elle puisse cependant avoir été retrouvée dans les inventaires publiés) ou par une confrérie, comme on l'a suggéré parfois. Cette incertitude provient aussi du fait qu'on possède peu de renseignements sur la vie de Colyn de Coter, quasiment inconnu avant l'excellent travail de Mme Maquet-Tombu, en 1937. On sait maintenant qu'en 1493, il était franc-maître dans les *Liggeren* d'Anvers sous le nom de Colijn van Brussel, et on le trouve cité en 1505 et 1509 dans les comptes de la Confrérie de Saint-Eloi à Bruxelles. Il était donc en pleine activité à l'époque où ont été créés les panneaux du Louvre. Son atelier a pu y collaborer.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1906 ¹ : *Ville de Tourcoing. Exposition d'art ancien. 1906. Catalogue officiel*, Lille, 1906.
 1906 ² : ANDRÉ GIRODIE. *Exposition d'art ancien et moderne de Tourcoing*, dans *L'Art et les Artistes*, Paris, IV, 1906-1907, *Supplément illustré*, n° 19, octobre 1906, p. XIV-XVII.
 1907 ³ : POL DE MONT. *Exposition de la Toison d'Or à Bruges. Catalogue*, I. *Peintures (juin-octobre 1907)*, Bruxelles, 1907.
 1907 ⁴ : ANDRÉ GIRODIE. *La Toison d'Or et l'Art néerlandais sous les ducs de Bourgogne*, dans *L'Art et les Artistes*, Paris, V, 1907, 284-290.
 1907 ⁵ : HENRI HYMANS. *L'exposition de la Toison d'Or à Bruges*, II, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 3^e période, XXXVIII, 1907, 296-314, ill.

- 1908 ⁶ : POL DE MONT. *Les chefs-d'œuvre d'art ancien à l'exposition de la Toison d'Or à Bruges en 1907. Portraits historiques*, Bruxelles, 1908.
- 1908 ⁷ : LOUIS MAETERLINCK. *Le triptyque mutilé de Zierickzee*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XXIV, 1908, 209-219.
- 1908 ⁸ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Bernaert van Orley*, dans *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, Berlin, XXIX, 1908, 225-246.
- 1910 ⁹ : OSW. RUBBRECHT. *L'origine du type familial de la Maison de Habsbourg*, Bruxelles, 1910.
- 1912 ¹⁰ : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands, II. Fin de l'idéal gothique. Les Maîtres du XVI^e siècle. Réalistes et Romanisants*, Bruxelles, 1912.
- 1912 ¹¹ : WALTER COHEN. *Coter, Colijn de*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par U. THIEME et F. BECKER, Leipzig, VII, 1912, 552-553.
- 1913 ¹² : LOUISE ROBLOT-DELONDRE. *Portraits d'Infantes. XVI^e siècle (Etude iconographique)*, Paris/Bruxelles, 1913.
- 1921 ¹³ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1923 ¹⁴ : F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *Catálogo de las Pinturas del Instituto de Valencia de Don Juan*, Madrid, 1923.
- 1924 ¹⁵ : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1925 ¹⁶ : LOUIS DEMONTS. *Un portrait de Marguerite d'Autriche au Musée du Louvre*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XLVII, 1925, 232-246.
- 1925 ¹⁷ : PAUL GANZ. *L'Œuvre d'un amateur d'art. La collection de Monsieur F. Engel-Gros*, Genève/Paris, [1925] (1 vol. texte, 1 vol. planches).
- 1926 ¹⁸ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, IV. Hugo van der Goes*, Berlin, 1926.
- 1928 ¹⁹ : *A propos d'une œuvre de Colyn de Coter. Un thème iconographique* (résumé de la communication faite par Mlle JEANNE TOMBU au Congrès archéologique et historique de Mons, 27^e session, 1928), dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Mons/Frameries, 1928, 74-75.
- s. d. ²⁰ : [E.W. MOES ? HOFSTEDE DE GROOT ?] *Aanteekeningen* (manuscrit), La Haye, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, [avant 1930].
- 1935 ²¹ : [BARONNE ALBERT HOUTART]. [Catalogue de l']*Exposition universelle et internationale de Bruxelles, 1935. Cinq siècles d'art, I. Peintures*, Bruxelles, 1935.
- 1935 ²² : [PIERRE BAUTIER et JACQUES LAVALLEYE]. *Cinq siècles d'art. Mémorial de l'Exposition, Bruxelles, 1935, I. Peintures*, Bruxelles, [1935].
- 1935 ²³ : PAUL FIERENS. *Cinq siècles d'art à l'Exposition de Bruxelles*, dans *L'Art et les Artistes*, Paris, nouvelle série, XXX, 1935, 289-316.
- 1937 ²⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, XIV. Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937.
- 1937 ²⁵ : JEANNE MAQUET-TOMBU. *Colyn de Coter, peintre bruxellois (Bibliothèque du XVI^e siècle)*, Bruxelles, 1937.
- 1941 ²⁶ : *Collection de Monsieur et Madame S... Tableaux anciens, dessins et aquarelles... dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, 29 mai 1941*, Paris, 1941.
- 1957 ²⁷ : HÉLÈNE ADHÉMAR. *Une hypothèse vérifiée grâce au Laboratoire du Louvre : le Christ et la Vierge*

- de miséricorde aux donateurs de Colyn de Coter, dans Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre, Supplément à la Revue des Arts, Paris, II, n° 2, 1957, 48-56, ill.*
- 1958²⁸ : (FRANÇOISE BAUDSON). *Exposition organisée par la ville de Bourg-en-Bresse en hommage à Marguerite d'Autriche, fondatrice de Brou (1480-1530). Brou, Musée de l'Ain, Salle Capitulaire, 1^{er} juin - 15 juillet 1958, s.l., 1958.*
- 1958²⁹ : *Margareta van Oostenrijk en haar Hof. Mechelen 1958. Tentoonstelling 26 Juli - 15 September 1958, Malines, 1958.*
- 1958³⁰ : SUZY R. DELBOURGO. *Note technique sur le principe et les applications d'une tireuse photographique à tube cathodique, dans Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre, Paris, n° 3, 1958, 64-68.*
- 1959³¹ : M. J. ONGHENA. *De Iconografie van Philips de Schone (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires, t. X), Bruxelles, 1959 (1 vol. texte, 1 vol. planches).*
- 1960³² : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures, Paris, 1960.*

J. LISTE DES PLANCHES

N° 88 : GROUPE COTER (2)

CV. Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite	B	164 232	1956
La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite	B	164 223	1956
CVI. Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite, en infra-rouge	B	L 5 708	1956
CVII. La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite, en infra-rouge	B	L 5 707	1956
CVIII. Panneau du Christ médiateur. Le Christ	B	164 234	1956
CIX. Philippe le Beau	B	164 236	1956
CX. Têtes du Christ et des donateurs	B	164 235	1956
CXI. L'ange du coin supérieur droit	B	164 238	1956
CXII. Le coin inférieur droit, avec le manteau du Christ et les plantes de l'avant-plan	B	164 237	1956
CXIII. La main droite du Christ et la plaie au côté (1:1)	B	164 240	1956
CXIV. Têtes de Philippe le Beau et d'un donateur (1:1)	B	164 239	1956
CXV. Le Christ, détail en infra-rouge	B	L 9 284	1961
CXVI. Panneau de la Vierge médiatrice, buste de la Vierge	B	164 225	1956
CXVII. Tête de la Vierge (1:1)	B	164 229	1956
CXVIII. Buste de Jeanne la Folle	B	164 227	1956
CXIX. Visage de Jeanne la Folle (M 2 ×)	B	164 231	1956
CXX. Têtes de Jeanne la Folle et des donatrices	B	164 226	1956
CXXI. Détail du manteau de la Vierge, avec les inscriptions	B	164 228	1956
CXXII. La main gauche de la Vierge et la main droite de Jeanne la Folle (1:1)	B	164 230	1956
CXXIII. Panneau de la Vierge médiatrice, le coin supérieur gauche, détail en radiographie	D	L 4 154	1961
	D	L 4 156	1961

- CXXIV. Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu, miniature des Très Belles Heures de Jean de Berry, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins B 164 397 1956
- Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu, le donateur et saint André, la donatrice et saint Jacques le Majeur, tableau anonyme flamand, fin du XV^e siècle, collection privée suisse Photo De Jongh, Lausanne
- CCIV. a) Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite, revers B 164 233 1956
- b) La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite, revers B 164 224 1956

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 89 : GROUPE DAVID (12), *LE RETABLE DE LA VIERGE ET L'ENFANT AUX DONATEURS*, panneau central : *LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX ANGES MUSI- CIENS*; volet gauche : *JEAN DE SEDANO, SON FILS ET SAINT JEAN-BAPTISTE*; volet droit : *LA FEMME DE JEAN DE SEDANO ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE*; revers : *ADAM ET EVE*

B. IDENTIFICATION COURANTE

David (Gérard)

Triptyque de Marie

N° 2202 B du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel³⁵)*.

N° d'inventaire : RF. 588.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(VI-1956)

Forme : Triptyque.

Dimensions : Panneau central :

support $97,1 (\pm 0,1) \times 71,5 (\pm 0,1) \times 0,95$.

surface peinte $94,4 \times 68,8$.

Volets, dans le cadre :

volet gauche $91,0 (\pm 0,1) \times 30,1 (\pm 0,1) \times 0,9$.

volet droit $91,0 (\pm 0,1) \times 30,4 (\pm 0,1) \times 0,9$.

Couche protectrice : Vernis en couche mince, assez sale et mat sur les restaurations.

Couche picturale : Etat général apparemment assez bon. Adhérence satisfaisante. Rupture au joint du panneau central. Lacunes par griffes et coups, nombreuses mais réduites. Quelques taches produites par des restaurations sommaires qui se sont généralement assombries, plus nombreuses sur le panneau central, dans la partie gauche du manteau de la Vierge.

Sur le panneau central, surpeint de la robe verte de l'ange de gauche, des bandes brun violacé du drap de majesté, du bleu de la robe de la Vierge.

Sur le volet gauche, usure des avant-plans verts et de la chevelure de saint Jean-Baptiste; surpeint en glacis légers des chairs de saint Jean-Baptiste, surtout aux jambes. Importantes reprises aux arbres et dans le haut du ciel. Le coin bleu du bas est surpeint par l'écusson. Surpeint des modelés, des poils, des iris, des pupilles, des plis des paupières et des sourcils d'Adam.

Sur le volet droit, repeint des cheveux de saint Jean. Surpeint général du fond et des touches jaunes de la chevelure d'Eve.

Changements de composition : Repentirs sous les angelots au sommet du panneau central et dans le montant droit de la niche. Changements de composition au bas du manteau du donateur et au bout de son soulier, au col et à la coiffe de la donatrice ainsi qu'à la taille de saint Jean l'Évangéliste. Repentirs à l'épaule gauche, à la main et au bras droits d'Adam (voir pl. CLIX). La cheville gauche d'Eve a été modifiée.

Préparation : Blanche, assez mince, barbes très minces.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); un élément vertical pour les volets, deux éléments verticaux pour le panneau central dont le joint est ouvert. Excellent état général.

Marques au revers : Les trois pages, collées, du catalogue de la vente Garriga se rapportant au tableau et une étiquette, avec son identification (voir pl. CXLI).

Cadre : Gothique, probablement ancien mais retravaillé; redoré.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

Le centre de la composition est occupé par la Vierge trônant, avec l'Enfant Jésus sur les genoux. La Vierge est assise presque de face, sur un banc de pierre surmonté d'une arcade en plein cintre, devant un drap d'honneur en brocart et une haie de rosiers (selon une communication orale de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 27 janvier 1961). Elle porte une robe simple, à manches ajustées, et un grand manteau retenu sur les épaules par une double cordelière et ramené sur les genoux. Elle a de longs cheveux ondulés maintenus par un serre-tête où alternent perles et pierreries. Elle baisse les yeux sans regarder l'Enfant qu'elle retient de la main gauche, sa droite servant d'appui au livre dressé qu'il feuillette. L'Enfant, nu, assis de face sur un linge, se tourne à gauche vers le livre qu'il ne regarde cependant pas. A gauche du groupe, un ange vu de trois quarts joue du luth. Un manteau jeté sur l'épaule gauche cache partiellement sa tunique très longue, dont les plis s'écrasent sur le sol. Un serre-tête décoré d'une double torsade de perles est posé sur ses cheveux ondulés. Son pendant est un ange harpiste vu de face. Sur sa tunique il porte un manteau de brocart, retourné sur les épaules, de manière à dégager les bras. Il a les cheveux courts et bouclés et le regard portant hors du tableau. Dans les angles du banc de pierre se dressent deux colonnes de marbre surmontées chacune de trois putti entourant une colonnette de forme hélicoïdale. Deux des trois putti tiennent l'extrémité d'une guirlande de fleurs et de fruits soutenue à la partie supérieure par un putto couché dans la voussure au sommet de l'arcade. Le cadre architectural et le drap d'honneur ménagent quatre échappées sur le paysage. On peut voir de gauche à droite, dans la première de ces échappées, une petite ville puis une plaine avec quelques arbres et une colline qui cache l'horizon; dans la deuxième, des tours, peut-être celles de l'enceinte de la ville, émergeant derrière un pli de terrain, et une vallée verte se prolongeant jusqu'à la colline. Dans la troisième, derrière différents plans de verdure coule un fleuve; la quatrième est occupée par une construction à beaucoup plus grande échelle, un château-fort surmonté de deux tourelles pointues. Le sol est complètement couvert par un tapis du Caucase (Daghestan ? *Michiels* 17). Sous le manteau de la Vierge apparaît le gland d'un coussin.

Concernant l'iconographie du panneau central on peut faire les remarques suivantes :

Le groupe de la Vierge et de l'Enfant est inspiré de la *Vierge au chanoine Van der Paele* par Jean van Eyck (Bruges, Musée communal, *Corpus* n° 9; voir *Bodenhausen* 15 111; *Lotthé* 33 120). Inversée, l'attitude de l'Enfant est à peu près la même.

La haie de rosiers derrière le drap d'honneur est une image de la Vierge empruntée au *Cantique des Cantiques* et répandue dans l'art d'Occident dès le début du XV^e siècle. La haie de rosiers est

associée au thème du jardin clos qui symbolise la virginité de Marie (voir *Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, II. Iconographie de la Bible, 2. Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 100-101). Des anges musiciens, de part et d'autre de la Vierge trônant, se voient dans les œuvres de Memlinc mais avant celui-ci chez le Maître de Flémalle, dans la *Vierge dans l'abside* (*Conway* ²¹ 279; *Wehle et Salinger* ³² 27), dont il existe de nombreuses répliques notamment à la National Gallery de Londres (*Corpus* n° 35). En plus de l'idée, le motif formel est ici clairement dérivé du Maître de Flémalle. Il existe d'ailleurs une réplique de cette composition attribuée à Gérard David lui-même, dans la collection Jacob Epstein à Chicago (*Friedländer* ²⁵ n° 217, pl. XCVIII).

Le motif de l'arcade soulignant le sujet et son évolution dans la peinture flamande du XV^e siècle ont été étudiés par *Birkmeyer*, qui voit ici la forme finale de cette évolution (⁴² 111-112). David y abandonnerait le symbolisme dont van der Weyden avait chargé ce motif pour un illusionnisme spatial plus cohérent en reléguant l'arcade au deuxième plan et en l'intégrant à l'ensemble de la composition.

Le motif des guirlandes soutenues par des putti est emprunté à Memlinc. Chez ce peintre on trouve les putti groupés par deux plutôt que par trois, autour d'une colonnette tantôt cylindrique, tantôt hélicoïdale; on y trouve aussi des putti dans la voussure au sommet de l'arcade. Chez Memlinc les guirlandes sont croisées, par exemple sur le panneau central du triptyque de la *Résurrection*, au Louvre (photographie A.C.L. 108.073 B; *Jacobsen* ³ 394; *Bodenhausen* ¹⁵ 112), dans la *Vierge et Enfant avec les anges musiciens* du Musée national de Stockholm (inv. n° 1460), sur le panneau central du triptyque de la *Vierge et Enfant avec un ange musicien et un donateur* au Kunsthistorisches Museum de Vienne (nos 635-638; photographie du Musée A. 3139; *Jacobsen* ³ 394).

Le tapis peut être rapproché de nombreux tapis de Memlinc; certains motifs ressemblent particulièrement à ceux de la *Vierge et Enfant trônant* de la Capilla real à Grenade (*Friedländer* ²⁵ n° 55, pl. XXXII; *Roger Van Schoute, La Chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, (à paraître), pl. CXLII) et à ceux du tableau de même sujet de l'Institut Städel à Francfort (n° 109), attribué à l'école de Memlinc (cliché Bruckmann).

Le volet gauche représente un donateur et son fils agenouillés, présentés par un saint. Le donateur, tourné de trois quarts vers la Vierge, tient un livre; il est vêtu d'un pourpoint lacé à manches ajustées et d'une robe doublée de fourrure. Il porte des chausses et des souliers à bout rond. Il est imberbe et a les cheveux ondulés. Le jeune garçon, à côté de lui, a les mains jointes, il porte un manteau avec col et revers sur un pourpoint lacé; il tient en main une croix, ce qui signifie qu'il était mort au moment où cette croix a été peinte. Le saint qui les accompagne porte une courte tunique de bure et un grand manteau, relevé sur le bras droit, qui dégage les jambes. Il a de longs cheveux et une barbe divisée en deux pointes. Son geste est significatif: il indique de l'index la scène centrale. Tous ces indices permettent de reconnaître le Précurseur, saint Jean-Baptiste, montrant l'Agneau de Dieu (voir *Louis Réau, Iconographie de l'art chrétien, II. Iconographie de la Bible, 1. Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 437-439). Les trois personnages se trouvent dans un paysage qui prolonge celui du panneau central: la vallée où poussent des aulnes s'enfonce vers le centre de la composition tandis qu'un rocher et des arbres, probablement des chênes, forment coulisse à gauche. A l'avant-plan à gauche on reconnaît des fraisiers et des graminées (communication orale

de M. A. Lawalrée, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'Etat, Bruxelles, le 27 janvier 1961). Des armoiries sont placées dans le coin inférieur droit (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, p. 106).

Le volet droit représente une donatrice en prière que protège un saint. La jeune femme est agenouillée de trois quarts vers la Vierge et l'Enfant. Elle est vêtue d'une robe ajustée à col rabattu, doublée de fourrure, que rehausse une ceinture brodée d'or. Elle a les cheveux tirés sous un hennin court, avec ganse de velours, couvert d'un voile transparent. Elle porte deux bagues, à l'index et à l'annulaire. Elle est présentée par saint Jean l'Evangeliste, tenant son attribut habituel, le calice, qui rappelle la coupe empoisonnée que lui fit boire Aristodème, grand-prêtre du temple de Diane à Ephèse (*cf. supra, Louis Réau, III. Iconographie des saints, 2, Paris, 1958, p. 712-717*). Il porte la tunique et le manteau rouge traditionnels; sa tête est blonde et bouclée. A gauche de la donatrice, derrière les rosiers, une série de prairies vallonnées conduisent à des constructions qui prolongent celles du panneau central et forment écran. Le coin inférieur droit est occupé par les armoiries de la donatrice.

Les portraits des donateurs ont été rapprochés de ceux du tableau des *Noces de Cana*, attribué à Gérard David, également au Louvre (voir p. 117 et pl. CLXXIV et CLXXV), dans le *Bulletin des Musées* (2 87) et par *Jacobsen* (3 394), en 1890. *Funck-Brentano* (6 1; 7 366; 10 1) se range à cette opinion et les identifie à Gérard David et sa famille, tandis que *Berenson* (8 1; 9 329-330) n'y voit qu'une ressemblance superficielle. *Hulin de Loo*, en 1902 (*Georges H. de Loo, Bruges, 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique, Gand, 1902, p. 33, n° 126*), identifie le donateur du triptyque, grâce à ses armoiries, avec Jean de Sedano (voir D. 3, p. 106). Le nom de la donatrice reste inconnu, de même que le prénom de l'enfant décédé (voir aussi G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 109).

Les volets extérieurs représentent Adam et Eve dans des niches peu profondes dont ils semblent sortir. Adam marche, tourné de trois quarts vers la gauche; il plie le bras droit devant la poitrine et de la main gauche cache sa nudité. Eve a la même attitude; de la main droite elle porte une pomme à sa bouche. Leurs deux ombres animent le fond de la niche en trompe-l'œil; l'illusion de profondeur est encore renforcée par la pose des pieds en raccourci, dépassant le seuil. En 1890 déjà (*Catalogue de la vente Garriga* 1 16; *Bulletin des Musées* 2 87), l'étroit rapport de ces personnages avec ceux du retable de l'*Agneau mystique* à Gand a été souligné. La présence d'Adam et Eve au revers d'un triptyque est rare avant la fin du XV^e siècle; signalons comme exemple antérieur le triptyque de la *Vierge et Enfant avec un ange musicien et un donateur*, par Memlinc, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (n^{os} 635-638; photographie du Musée au Centre). Ce triptyque offre du reste de nombreuses similitudes avec celui du Louvre: Vierge trônant, décor de putti et de guirlandes, présence des deux saints Jean sur les volets intérieurs et d'Adam et Eve dans des niches aux revers (*Jacobsen* 3 394).

2. Couleurs

Panneau central

La Vierge porte un grand manteau rouge sur sa robe bleu foncé; elle a les cheveux blonds. La housse de son livre est vert clair et le linge sur lequel repose l'Enfant est blanc. La Vierge se détache

sur un drap d'honneur de brocart violet pâle et or, bordé de violet foncé. Les anges sont blonds et ont des ailes multicolores. Celui de gauche a un manteau vert et une tunique rose pâle à ombres bleues. Celui de droite porte un manteau de brocart rouge et or, doublé d'un tissu rose à ombres vertes, au-dessus d'une tunique vert pâle à ombres violettes. Le cadre architectural de pierre est plus bleuté pour le banc, plus ocré pour l'arcade. Les putti, traités en grisaille, entourent des colonnettes qui sont dorées, comme les chapiteaux et les bases des colonnes; celles-ci sont en marbre rouille veiné de gris. Le paysage, vert à l'avant-plan, devient bleu dans le lointain; il est animé de constructions gris-beige, aux toits rouges ou bleus. Aux pieds de la Vierge le coussin est vert et le tapis multicolore, à fond jaune-orange, avec des dessins verts, violets, blancs, vert-bleu sombre et rouges.

Volet gauche

Le donateur a un pourpoint rouge garance lacé de noir, sous sa houppelande noire doublée de fourrure brune; il porte des bas jaunes et des souliers noirs. Il a la chevelure et les yeux sombres. L'enfant, blond aux yeux bruns, a un manteau gris à revers violet pâle et un pourpoint noir lacé de rouge. Saint Jean-Baptiste porte une tunique brun clair et un manteau violet.

Volet droit

La donatrice est vêtue d'une robe noire bordée de fourrure blanche. Une coiffure également noire et un voile blanc couvrent ses cheveux d'un blond roussâtre. Elle a les yeux gris. Saint Jean l'Évangéliste, tout habillé de rouge profond, est blond et tient un calice en or. Le paysage des deux volets a les mêmes tonalités que celui du panneau central. Le tapis de celui-ci se prolonge en deux triangles bleus dans les coins des volets.

Revers

Adam, aux cheveux châtain foncé, et Eve, blonde, se détachent sur des niches gris-bleu. Adam a le visage et le cou hâlés.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

L'ourlet du manteau de la Vierge porte une inscription; on peut lire à gauche, en partant du drap d'honneur : · *MATER · GRACIE · MATER · MIS...*; par terre : *SELI · LETARE · ALLELUA · QUIA · QUEM · MERV... ELUA · RESUREXIT | · DEO · ALLELUA*; sur l'autre pan du manteau : *A | ... SERICORDIE · V | O · ET · SPES · NOSTRA · SAL ...*, et à droite, au niveau de la harpe : ... *SPIRA* (pl. CXXVIII, CXXIX, CXXXII et CXXXIII). Ce sont des fragments d'antennes à la Vierge : le *Regina caeli* (fin du X^e siècle) :

(Regina) caeli laetare alleluia
 Quia quem meru(isti portare all)eluia
 Resurrexit (sicut dixit alleluia
 Ora pro nobis) Deum alleluia

et le début du *Salve Regina* (XI^e siècle) :

(Salve Regina) mater misericordiae
 V(ita dulced)o et spes nostra sal(ve)
 (ad te clamamus exsules filii Hevae)

(Ad te su)spira(mus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle...)

Les caractères du livre ne sont pas des lettres, non plus que ceux du missel du donateur au volet gauche (pl. CXXXV et CLII).

Le donateur a pour armoiries : « De gueule à un loup rampant d'argent, percé d'une épée d'argent, garnie d'or, posée en barre, la pointe en bas », c'est-à-dire Sedano, Flandre (voir pl. CXLII et *J.B. Rietstap, Armorial général précédé d'un dictionnaire des termes du blason*, 2^e éd., II, Gouda, 1887, p. 752; *H. Rolland, Planches de l'Armorial général. Armoiries des familles contenues dans l'Armorial général de J.B. Rietstap*, vol. V, La Haye, 1921, pl. CCXCII). La donatrice porte un écu mi-parti, à dextre Sedano, à senestre d'or à trois aigles de sable accompagnées en cœur d'un croissant d'or (voir pl. CXLII). Ces armoiries n'ont pas été identifiées.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

Le triptyque aurait été commandé par Jean de Sedano et sa femme Marie, dont on voit les armoiries au bas de l'intérieur des volets (voir D. 3, *Inscriptions, marques et armoiries*, ci-dessus et G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 109).

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Le tableau fut vendu en 1890 à l'Hôtel Drouot à Paris (¹ 15-17, n° 16); il est mentionné dans le catalogue de vente comme étant d'un inconnu de l'école flamande postérieur à Memlinc et sous l'influence directe de celui-ci. Les qualités de plein air du paysage sont remarquées, de même que le rapprochement à établir entre les figures d'Adam et Eve de ce tableau et celles du retable de l'*Agneau mystique* à la cathédrale Saint-Bavon à Gand, de van Eyck. Le catalogue fait état d'une note d'*Alfred Michiels* attribuant l'œuvre au fils aîné de Memlinc, prénommé également Hans, par comparaison avec un portrait de jeune noble de la collection de Bridgewater House, qu'une inscription flamande donnait à cet artiste et datait de 1523. Un détail du costume amène *Michiels* à placer l'exécution du triptyque vers 1520.

Dans le *Bulletin des Musées* (² 85-88), l'auteur remarque la présence sur les volets des mêmes donateurs que sur les *Noces de Cana* du Louvre, attribuées déjà à cette époque à Gérard David; c'est pourquoi il situe l'œuvre vers 1500 mais il ne propose pas d'attribution. *Jacobsen* (³ 392-394) fait les mêmes constatations; il montre la forte influence de Memlinc mais ne trouve pas de fondement à l'attribution au fils de celui-ci et écarte David comme auteur possible. Il s'agit selon lui d'une œuvre éclectique et quelque peu archaïque, du premier tiers du XVI^e siècle, dont le paysage fait songer à l'art primitif hollandais plutôt qu'à l'art flamand. Le triptyque figure dans les *Catalogues sommaires* du Louvre de 1893 (⁴ Supplément, 229, n° 2202bis) à 1903 (¹³ 186, n° 2202bis) comme « inconnu de l'école flamande, début du XVI^e siècle ». *Lafenestre* et *Richtenberger* (⁵ 139, n° 2202bis) le donnent également à l'école flamande du XVI^e siècle et songent à un élève de Gérard David. C'est *Funck-Brentano* (⁶ 1; ⁷ 366; ¹⁰ 1) qui le premier attribue le triptyque à Gérard David lui-

même car il y retrouve les donateurs des *Noces de Cana*, qui d'après lui ne sont autres que le peintre et sa famille. Il va jusqu'à émettre l'hypothèse que les écussons du triptyque furent ajoutés après coup. A cela *Berenson* (⁸ 1; ⁹ 329-330) répond que la ressemblance est superficielle et qu'en aucun cas les *Noces de Cana* et ce triptyque ne peuvent être de la même main. Il ne trouve à celui-ci « rien du sentiment profond et personnel qui caractérise Gérard David ». Cependant *Friedländer* (¹¹ 13; ¹² 250) reprend cette attribution et considère le triptyque comme une œuvre de jeunesse de David, antérieure d'une dizaine d'années aux *Noces de Cana*, en raison de l'âge apparent des donateurs. En 1902, *Hulin de Loo*, grâce sans doute aux armoiries de ce triptyque, identifie les donateurs des *Noces de Cana* comme étant Jean de Sedano et sa femme (*Georges H. de Loo, Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902, p. 33, n° 126). *Benoît*, en 1903 (¹⁴ 106) et *Bodenhausen*, en 1905 (¹⁵ 111-116, n° 12, repr.) se rallient à l'opinion de *Funck-Brentano* concernant l'attribution à Gérard David; le second s'appuie sur la découverte par *Hulin de Loo* de l'identité des donateurs qui seraient Jean de Sedano et sa femme, pour dater le triptyque des années 1493-1495, c'est-à-dire d'une dizaine d'années avant les *Noces de Cana*. Celles-ci sont datées par le même auteur des environs de 1503 parce que le donateur y figure avec le costume de la Confrérie du Saint-Sang dont il serait devenu membre cette année-là.

L'attribution à David et le classement parmi ses œuvres de jeunesse ne seront plus contestés : *Durand-Gréville* (¹⁶ 428, repr. 429), *Winkler* (¹⁷ 453; ¹⁸ 279; ¹⁹ 101; ²³ 137) qui souligne le caractère personnel du coloris, *Conway* (²¹ 116, 279) qui signale pour les anges la dépendance de Gérard David vis-à-vis de la *Vierge dans l'abside*, dite de *Salamanque*, du Maître de Flémalle (voir D. 1, *Sujet*, p. 103), *Demonts* (²² 45, n° 2202 B), *Fierens-Gevaert* et *Paul Fierens* (²⁶ 81; ²⁹ 52), *Hoogewerff* (²⁷ 95), *Benesch* (²⁸ 154), *Boon* (³¹ 15-16, ill. 10, 13), *Lotthé* (³³ t. I, 120, t. II, 330, n° 254) et *Panofsky* (³⁶ 351-352, t. II, fig. 483), tous ces auteurs les ont adoptés.

Friedländer qui, en 1916, estimait que la coiffe de la donatrice ne se portait plus après 1490 (²⁰ 65-66), trouve, en 1928, que son costume convient aux années 1495 (²⁵ 79, 145, n° 165, pl. LXXIV-LXXV) et insiste sur le style personnel de Gérard David, qui transparait au travers des emprunts faits à Jean van Eyck et à Memlinc (²⁵ 82-83, 103-104). En 1926 et en 1944, *Michel* (²⁴ 19-20, pl. XX; ³⁰ 25, 56, pl. XXIV-XXV) date le triptyque des années 1485-1490; en 1953, il le situe sensiblement plus tard, entre 1495 et 1498, lui trouvant des affinités avec le *Jugement de Cambyse*, au Musée communal de Bruges, également de David, et daté de 1498 (³⁵ 93-94). *Van Puyvelde* (³⁴ 285; ³⁹ 72, pl. CXV) admet l'antériorité du triptyque par rapport aux *Noces de Cana*, qu'il date de peu après 1503, mais ne juge pas qu'on puisse qualifier celui-ci d'œuvre de jeunesse. *Genaille* (³⁷ 133) et *Lavalleye* (³⁸ 152) situent le triptyque entre 1480 et 1498.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1890 Le tableau, appartenant à la collection Benito Garriga, de Madrid, fut vendu avec celle-ci à l'Hôtel Drouot à Paris, le 24 mars 1890, sous le n° 16 (¹ 15-17) pour 5.900 francs (*Jacobsen* ³ 394). Il fut acquis pour le Louvre par Haro, pour la somme de 8.000 francs d'après *Michel* (³⁵ 94), de 8.500 francs d'après *Jacobsen* (³ 394; comité du 27 mars 1890; arrêté du 14 avril 1890).
- 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, n° 17 (⁴⁰ 17).

b. *Histoire matérielle*

- 1890 Dans le *Bulletin des Musées* (2 88), l'auteur constate la fraîcheur du coloris du triptyque, due au fait qu'ayant longtemps séjourné en Espagne, il n'a pas subi la mode des vernis colorés.
- 1928 La même opinion est émise par *Friedländer* en 1928 (25 83, n° 165).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Il existe plusieurs copies et variantes de cette composition :

- (1) Dans la collection Johnson à Philadelphie il y a une composition semblable à celle du panneau central, mais inversée quant aux personnages. *Friedländer* la considère comme une réplique originale d'un style un peu plus tardif. Le serre-tête de la Vierge est remplacé par un petit voile transparent (*Bodenhausen* 15 122-124, n° 16, ill.; *Winkler* 19 101; *Friedländer* 25 145, n° 165 b). Bois, 94 × 63,5 cm. Voir pl. CXXI.
- (2) Le motif de la Vierge avec l'Enfant forme le thème central d'une variante dans laquelle les deux anges musiciens sont remplacés par deux groupes d'anges, chanteurs et musiciens, copies libres des anges du retable de l'*Agneau mystique* à Saint-Bavon à Gand. L'original de cette composition serait perdu. Il en existe plusieurs répliques dont la meilleure serait celle du Hessisches Landesmuseum à Darmstadt (n° 78; *Friedländer* 12 250; *Bodenhausen* 15 120-122, n° 15 a, ill.; *Winkler* 19 101; *Friedländer* 25 145, n° 165 a). Chêne, 95 × 75 cm.
- (3) Un exemplaire du Musée Suermondt à Aix-la-Chapelle (n° 34), perdu depuis la guerre, est attribué par *Marlier* à Ambroise Benson et daté par lui des environs de 1528 (*Bodenhausen* 15 122, n° 15 b; *Georges Marlier, Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957, p. 86-87, 295-296, catalogue n° 54, pl. V). Bois, 97 × 75 cm.
- (4) Une réplique de la Vierge trônant, dans la collection M. Juan Uribe Cualla, ambassadeur de Colombie à Bruxelles, forme le panneau central d'un triptyque dont les volets intérieurs portent en lettres d'or sur fond noir les deux derniers versets du psaume 86 (numérotation Vulgate). Les anges sont directement inspirés de ceux de l'*Agneau mystique*. Le tableau, qui proviendrait d'Espagne, fut introduit par erreur dans le catalogue de la vente Giroux à Bruxelles, où il est reproduit (vente du 20 décembre 1958, catalogue p. 93, n° 451, pl. XXII). Chêne, 94 × 73,5 cm.
- (5) La *Vierge* en buste réapparaît dans plusieurs œuvres. Celle de la collection Paul Klötz à New York est tenue par *Friedländer* pour une réplique inversée, de la main de Gérard David. Elle provient de la collection Léopold Koppel à Berlin (*Friedländer* 25 145, n° 165 c; photographie R.K.D., La Haye, Archives Friedländer). Bois, 33,6 × 23,5 cm.
- (6) Une *Madone* également en buste, appartenant autrefois à la collection Northbrook (*W.H. James Weale, A descriptive Catalogue of the Collection of Pictures belonging to the Earl of Northbrook. The Dutch, Flemish and French Schools*, Londres, 1889, p. 8, n° 8) fut attribuée à David par *von Tschudi* mais est considérée plus généralement comme l'œuvre d'un disciple (*H. von Tschudi, London. Die Ausstellung Altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club, dans Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XVI, 1893, p. 106; *Friedländer* 11 13; 12 250; *Bodenhausen* 15 230, n° 129). Bois, 36,8 × 24,8 cm.
- (7) Une petite *Vierge* en buste, couronnée par des anges, aux Ehemalige Staatliche Museen à Berlin (n° 554), y est tenue pour une œuvre d'Adrien Isenbrant. Elle provient de la collection Solly et

fut acquise en 1821 (*Friedländer*¹¹ 13; ¹² 250; *Bodenhausen*¹⁵ 230, n° 130; *Winkler*¹⁸ 279; *Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei*, XI. *Die Antwerpener Manieristen. Adriaen Ysenbrant*, Berlin, 1933, p. 137, n° 189). Bois, 31 × 19 cm.

(8) Les donateurs, homme et femme, se retrouvent sur un autre tableau de David, les *Noces de Cana*, également au Louvre (n° 1957; voir ci-après, p. 114). Ils y apparaissent nettement plus âgés. Ce rapprochement a déjà été proposé en 1890 (*Bulletin des Musées*² 87; *Jacobsen*³ 394). Par contre l'enfant n'est pas le même, ce qui semble logique puisque celui du triptyque porte une petite croix, marquant qu'il est décédé. Celui des *Noces de Cana* paraît plus jeune et est tout bouclé. Ses traits sont d'ailleurs différents (*cfr.* pl. CXLIX et pl. CLXXIV).

(9) Sur un des deux panneaux de la *Justice de Cambyse, l'Arrestation du juge prévaricateur*, de Gérard David (Bruges, Musée communal, n° 40; *Corpus* n° 5), on retrouve le décor de guirlandes et de putti mais les groupes qui tiennent le bas de ces guirlandes sont inversés. Ce rapprochement a été proposé par *Hulin de Loo* (*Bodenhausen*¹⁵ 131, note 3, n° 18 a, ill.; *cfr. Corpus Bruges*, 2^e éd., pl. L-LI et le présent volume, pl. CXXX-CXXXI).

(10) L'attitude de l'Enfant Jésus ressemble, mais inversée, à celle de l'Enfant sur le panneau central du *triptyque de sainte Anne* à la National Gallery de Washington (collection Widener, n° 613), par Gérard David. La main, ici celle de sainte Anne, forme pareillement appui pour le livre qu'il feuillette (*Bodenhausen*¹⁵ n° 31, ill.; *Friedländer*²⁵ n° 167).

(11) *Edouard Michel* (*Un panneau inconnu d'Ambroise Benson au Musée de Dijon*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 5^e période, IV, 1921, p. 364-366, ill.) signale une copie presque littérale du geste et de la pose de saint Jean-Baptiste sur un volet du Musée de Dijon, qu'il attribue à Ambroise Benson. Ce panneau montre un donateur présenté par saint Jean-Baptiste et porte au revers un ange d'Annonciation en grisaille.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

D'après les armoiries figurant au bas du tableau, les donateurs seraient Jean de Sedano, qui fit partie de la Confrérie du Saint-Sang à Bruges de 1501 à 1518, date de sa mort, et sa femme, Marie, dont le blason n'a pu être identifié jusqu'ici.

Ce Jean de Sedano était, croyait-on, un marchand italien sur lequel on avait très peu de renseignements. Grâce à M. *Schouteet*, archiviste de la ville de Bruges, qui a dirigé nos recherches, nous avons retrouvé la trace de ce personnage. Jean de Sedano était en réalité d'origine espagnole. En effet, Sedano est le nom d'un village espagnol de la province de Burgos en Vieille Castille. D'autre part à Bruges, Jean de Sedano était lié avec des Espagnols, puisqu'il se porta garant le 14 juin 1518 pour un certain Antoine de Ségovie (*L. Gilliodts van Severen, Cartulaire de l'ancienne estaple de Bruges*, II, Bruges, 1905, p. 493, n° 1462). Il faisait donc partie du groupe d'Espagnols vivant à Bruges, ville où les marchands de son pays se livraient au commerce de la laine et de l'huile. Il était bourgeois de la ville et fut nommé membre de la Confrérie du Saint-Sang le 10 mai 1501. Il n'en a toutefois jamais été prévôt (le *Parureboek*, registre n° 13 des archives de la Confrérie du Saint-Sang à Bruges, donne au f° 6 la liste des prévôts de 1501 à 1518; le nom de Sedano n'y figure pas). Un document de 1517 nous apprend, à l'occasion d'une fondation de Jean de Sedano et de sa femme en faveur du couvent des Ermites de Saint-Augustin à Bruges, que la femme de Sedano se prénomait

Marie (*R.P. Ambroise Keelhoff, Augustin, Histoire de l'ancien couvent des Ermites de Saint-Augustin, à Bruges, Bruges, 1869, p. 182-185*). Jean de Sedano mourut, comme nous l'avons dit, en 1518; sa famille resta à Bruges car on trouve citée dans un acte du 12 septembre 1526 une « Catherine fille de François de Sedano et de Marie Bricz » (Archives de la Ville de Bruges, Chambre pupillaire, section Saint-Jean, 1520-1553, p. 342). Dès la fin du XV^e siècle d'ailleurs, il y avait des Sedano à Bruges : un Barthélemy de Sedano y est mentionné dans le compte communal (p. 180) pour l'exercice de 1491-1492.

Les rapprochements avec l'art de Memlinc signalés encore par *Friedländer* et *Bodenhausen* rendaient séduisante l'hypothèse de *Michiels* suggérant une attribution au fils de Memlinc. Cependant des recherches faites à Londres, auxquelles a bien voulu s'associer M. *Anthony Blunt*, ne nous ayant pas permis de retrouver la trace du tableau cité par *Michiels*, un portrait de jeune noble attribué à Hans Memlinc le Jeune, nous ne pouvons vérifier sa suggestion.

Les arguments donnés par *Bodenhausen* et *Edouard Michel* semblent suffisants pour conserver l'attribution, traditionnelle désormais, à Gérard David dont nous aurions ici une œuvre de jeunesse peinte vers 1490.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1890 ¹ : *Catalogue de la collection de M. Benito Garriga de Madrid. Tableaux anciens et tableaux des écoles primitives dont la vente aura lieu Hôtel Drouot... le lundi 24 mars 1890...*, Paris, 1890.
- 1890 ² : *Mouvements des Musées. Direction des Musées nationaux. Musée du Louvre, dans Bulletin des Musées*, Paris, I, 15 avril 1890, 83-93.
- 1890 ³ : E. JACOBSEN. *Die Sammlung des Señor Benito Gariga*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XIII, 1890, 392-396.
- 1893 ⁴ : *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, Paris, 1893.
- 1893 ⁵ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1894 ⁶ : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 24 décembre 1894, 1.
- 1894 ⁷ : FRANTZ FUNCK-BRENTANO. *Deux œuvres inconnues de Gérard David*, dans *La Correspondance historique et archéologique*, Saint-Denis, I, 1894, 365-367.
- 1894 ⁸ : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 27 décembre 1894, 1.
- 1894 ⁹ : B. BERENSON. *Les « Gérard David » du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1894, 329-330.
- 1895 ¹⁰ : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 3 janvier 1895, 1.
- 1899 ¹¹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Malerei. Niederländer und Deutsche*, dans *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20 Mai bis 3 Juli 1898*, Berlin, 1899, 5-35.
- 1900 ¹² : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Leihausstellung der New Gallery in London. Januar-März 1900 — Hauptsächlich niederländische Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXIII, 1900, 245-258.

- 1903 ¹³ : *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6^e éd., Paris, 1903.
- 1903 ¹⁴ : CAMILLE BENOÎT. *La Peinture néerlandaise primitive au Louvre et autour du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1903, 104-106.
- 1905 ¹⁵ : EBERHARD VON BODENHAUSEN. *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905.
- 1913 ¹⁶ : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1913 ¹⁷ : FRIEDRICH WINKLER. *David, Gerard*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par ULRICH THIEME et FELIX BECKER, Leipzig, VIII, 1913, 452-455.
- 1913 ¹⁸ : FRIEDR. WINKLER. *Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit*, dans *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Leipzig, VI, 1913, 271-280.
- 1913 ¹⁹ : F. WINKLER. *Einige niederländische und deutsche Werke des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung 1912 in Grenada*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik)*, Leipzig, N.F., XXIV, 1913, 100-103.
- 1916 ²⁰ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1921 ²¹ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ²² : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1924 ²³ : FRIEDRICH WINKLER. *Die altniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlin, 1924.
- 1926 ²⁴ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'Illustration)*, Paris, [1926].
- 1928 ²⁵ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, VI. Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1929 ²⁶ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande, III. La Maturité de l'Art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1935 ²⁷ : G.J. HOOGEWERFF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, Malines/Amsterdam, [1935].
- 1936 ²⁸ : OTTO BENESCH. *Ein Frühwerk von Gerard David*, dans *Pantheon*, Munich, XVII, 1936, 154-156.
- 1938 ²⁹ : PAUL FIERENS. *La Peinture flamande des origines à Quentin Metsijs*, Paris, 1938.
- 1944 ³⁰ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XV^e siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 ³¹ : K.G. BOON. *Gerard David (Palet Serie)*, Amsterdam, [1946].
- 1947 ³² : HARRY B. WEHLE et MARGARETTA SALINGER. *The Metropolitan Museum. A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings*, New York, 1947.
- 1947 ³³ : ERNEST LOTTHÉ. *La pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669). Le Christ et la Vierge Marie*, 2 vol., Lille, 1947.
- 1953 ³⁴ : LEO VAN PUYVELDE. *La Peinture flamande au siècle des van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.
- 1953 ³⁵ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ³⁶ : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge Mass., 1953.
- 1954 ³⁷ : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.

- 1956 ³⁸ : JACQUES LAVALLEYE. *La Peinture et l'Enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique, du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, 3^e éd., Bruxelles, [1956], 101-160.
- 1959 ³⁹ : LEO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, (1959).
- 1960 ⁴⁰ : Musée national du Louvre. *Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.
- 1961 ⁴¹ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961, (p. 178, n^{os} 102-104).
- 1961 ⁴² : KARL M. BIRKMEYER. *The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century. A Study in changing religious Imagery*, I, II, dans *The Art Bulletin*, Princeton, XLIII, 1961, 1-20, 93-112.

J. LISTE DES PLANCHES

N° 89 : GROUPE DAVID (12)

CXXXV. Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs	B	187 190	1961
CXXXVI. Panneau central : la Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens	B	125 375	1951
CXXXVII. La Vierge et l'Enfant	B	125 384	1951
CXXXVIII. L'ange musicien à gauche	B	125 382	1951
CXXXIX. L'ange musicien à droite	B	125 383	1951
CXXX. Partie supérieure gauche, avec les putti et la tête de l'ange musicien	B	125 378	1951
CXXXI. Partie supérieure droite, avec les putti et la tête de l'ange musicien	B	125 379	1951
CXXXII. Partie inférieure gauche, avec l'inscription sur l'ourlet du manteau de la Vierge et le tapis	B	125 380	1951
CXXXIII. Partie inférieure droite, avec l'inscription sur l'ourlet du manteau de la Vierge et le tapis	B	125 381	1951
CXXXIV. Buste de la Vierge et tête de l'Enfant (1:1)	B	125 385	1951
CXXXV. L'Enfant (1:1)	B	125 388	1951
CXXXVI. Buste de l'ange musicien à gauche (1:1)	B	125 387	1951
CXXXVII. Buste de l'ange musicien à droite (1:1)	B	125 386	1951
CXXXVIII. Tête de l'ange musicien à droite (M 2 ×)	B	125 389	1951
CXXXIX. Tête de la Vierge (M 2 ×)	B	125 390	1951
CXL. Mains de la Vierge et de l'Enfant (M 2 ×)	B	125 391	1951
CXLI. Partie centrale supérieure, détail	B	125 377	1951
Panneau central : la Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens, revers	B	125 376	1951
La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens, John G. Johnson Collection, Philadelphie.			Photo Johnson Coll.

CXLII. Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs, armoiries des deux volets intérieurs (1:1)	B	125 411	1951
	B	125 404	1951
CXLIII. Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs, volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste; volet droit : la femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste	B	125 399	1951
CXLIV. Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste, moitié supérieure	B	125 406	1951
CXLV. Moitié inférieure avec le fils du donateur	B	125 407	1951
CXLVI. Buste de saint Jean-Baptiste (1:1)	B	125 408	1951
CXLVII. Buste de Jean de Sedano et mains de saint Jean-Baptiste (1:1)	B	125 409	1951
CXLVIII. Le fils de Jean de Sedano (1:1)	B	164 247	1956
CXL. Buste du fils de Jean de Sedano (M 2 ×)	B	164 248	1956
CL. Tête de saint Jean-Baptiste (M 2 ×)	B	187 189	1961
CLI. Tête de Jean de Sedano (M 2 ×)	B	125 414	1951
CLII. Mains et livre de Jean de Sedano (M 2 ×)	B	164 250	1956
CLIII. Volet droit : la femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste, moitié supérieure	B	164 249	1956
CLIV. La femme de Jean de Sedano	B	125 401	1951
CLIV a. <i>La femme de Jean de Sedano, buste (planche en couleur)</i>	Photo Loose		1956
CLV. La femme de Jean de Sedano, buste (1:1)	B	125 403	1951
CLVI. Saint Jean l'Évangéliste, buste (1:1)	B	125 402	1951
CLVII. Tête de la femme de Jean de Sedano (M 2 ×)	B	125 405	1951
CLVIII. Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs, revers des volets : Adam et Ève	B	125 392	1951
CLIX. Revers du volet gauche : buste d'Adam, en infra-rouge	B	L 9 281	1961
CLX. Revers du volet gauche : Adam, moitié supérieure	B	125 393	1951
CLXI. Revers du volet droit : Ève, moitié supérieure	B	125 395	1951
CLXII. Revers du volet gauche : Adam, moitié inférieure	B	125 394	1951
CLXIII. Revers du volet droit : Ève, moitié inférieure	B	125 396	1951
CLXIV. Buste d'Adam (1:1)	B	125 398	1951
CLXV. Buste d'Ève (1:1)	B	125 397	1951
CLXVI. Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs, panneau central, la Vierge et l'Enfant, détail en radiographie	D	L 2 058	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 90 : GROUPE DAVID (13), *LES NOCES DE CANA*

B. IDENTIFICATION COURANTE

David (Gérard)

Les Noces de Cana

N° 1957 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre (Michel 77)*.

N° d'inventaire : INV. 1995, MR. 704, Inventaire Napoléon 704, Inventaire 5 nov. - 3 déc. 1793 : 234.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25-VI-1956)

Forme : Rectangulaire.

Dimensions : support 100,1 ($\pm 0,2$) \times 130,2 ($\pm 0,1$) \times 1,6.
surface peinte 96,8 \times 127.

Couche protectrice : Couche de vernis assez épaisse, craquelée et légèrement jaunie.

Couche picturale : Assez bon état général malgré les nombreux surpeints en glacis sur les vêtements, surtout dans les parties foncées et les reprises des visages corrigeant une légère usure générale. Soulèvements dans le manteau de la jeune fille d'extrême gauche et dans les restaurations du manteau du marié. Ecaillage des restaurations dans le haut du joint médian et de celui de droite. Retouches de quelques lacunes sans masticage préalable. Restaurations aux joints, aux bords du panneau, au visage de l'homme portant deux cruches, à celui des voisins de la Vierge et de la femme à droite de la mariée, à l'épaule du marié; restauration et surpeint partiel de la coiffe blanche de la donatrice par de fines touches parallèles identiques à celles observées sur le *triptyque Sedano*. Surpeint du manteau de la Vierge et de celui du marié dont la couleur a viré du vert au brun-noir comme celui de la jeune fille d'extrême gauche; « bouchage » du fond de la tapisserie qui est passé du vert-résinate au noir et où les deux oiseaux sont surpeints.

Changements de composition : Modification dans l'architecture urbaine du coin gauche; élimination, dans la tapisserie, d'un élément horizontal qui se prolonge dans les colonnes et remonte vers le bord supérieur du tableau; changement de position de la tête du Christ, modifications à la tête de la femme face à la Vierge. Rétrécissement et modification de l'épaule gauche du donateur et modification de la partie inférieure de son manteau. Repentir au bord inférieur de la blouse rouge de l'homme d'avant-plan à droite, à la base du siège de gauche et sous le plat au centre de la table. La structure radiographique présente certaines analogies avec celle qui a été observée dans la *Justice de Cambyse* à Bruges (Musée communal; *Corpus* n° 5) et la *Vierge parmi les saintes* à Londres (National Gallery; *Corpus* n° 43).

Préparation : Couche blanche généralement bien adhérente.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 3 février 1961); quatre éléments verticaux assemblés par goujons; le joint central est ouvert sur toute sa hauteur, le joint de droite est

ouvert en ses extrémités. Réparation du bord droit par collage d'une latte de chêne. Au revers, les bords portent une entaille droite à mi-bois. *Jacqueline Marette* (⁸⁹ 178, n° 105) indique la présence d'« une planche » (pour ce tableau, comme pour les autres, les données du *Corpus* ont été vérifiées par radiographie).

Marques au revers : Néant, cinq étiquettes, voir pl. CCIV c).

Cadre : Non examiné.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La scène se passe dans un local limité vers le fond par un mur décoré d'une tapisserie à fleurs et à gauche, par une colonnade fermée par un muret à hauteur d'appui. Ce muret est percé d'une entrée. La colonnade donne sur un paysage urbain. Autour d'une table placée parallèlement au mur du fond, sont groupés des personnages richement vêtus. Parmi eux le Christ et la Vierge sont reconnaissables aux rayons lumineux qui auréolent leur tête. Deux hommes s'affairent à l'avant-plan autour de six grandes urnes que le Christ bénit. La scène représente les Noces de Cana. Le Christ, assis de trois quarts, est vêtu d'une simple tunique; Il a les cheveux flottants sur les épaules et porte barbe et moustache. A sa gauche, une femme vue presque en profil a les cheveux tirés sous un chaperon et une robe à décolleté pointu avec des manches très longues lui couvrant partiellement les mains. Elle regarde le spectateur. La Vierge, les mains jointes, se tourne à gauche vers le Christ qu'elle implore; elle porte la guimpe et un grand manteau. A sa gauche, une femme coiffée d'un turban est habillée d'une robe à longues manches resserrées aux poignets et porte une chaîne autour du cou; elle tient un morceau d'aliment (? peut-être du pain...). Elle se tourne vers sa voisine, assise à la place d'honneur. Celle-ci, la mariée, est reconnaissable à sa tenue d'apparat. Une couronne est posée sur ses cheveux ondulés qui lui couvrent les épaules. Sur une robe ajustée, avec ceinture et doublée de fourrure, elle porte un manteau également fourré, fixé aux angles du décolleté par deux gros bijoux et une cordelière. Deux chaînes rehaussent sa toilette. A sa gauche, une femme plus âgée vue de face a les cheveux cachés par un turban; un galon ouvragé borde le large décolleté et les manches courtes de la robe de dessus. A l'extrémité droite de la table on distingue deux têtes, celle d'une femme avec une coiffe transparente, et celle d'un homme barbu, avec un bonnet fourré, tenant une coupe. Quatre convives prennent encore place autour de la table. Une jeune fille, à droite du Christ, est vue de profil. Ses longs cheveux sont maintenus par un serre-tête d'orfèvrerie et une petite coiffe. Sa robe de brocart a un décolleté carré et des manches à crevés, d'où s'échappe largement la manche de la robe de dessous. Tournant le dos au spectateur, une femme, en profil perdu, porte un chaperon double en tissus épais. Un jeune homme debout découpe un morceau de viande. Il a les cheveux longs et est vêtu d'un pourpoint décolleté en carré et d'un manteau ample à manches fendues. C'est apparemment le marié. Une femme enfin, de profil, porte un chaperon et une robe à manches larges. Trois personnages font encore partie de la scène, un jeune garçon à cheveux bouclés, vêtu d'un pourpoint et de chausses, apporte de l'extérieur un plat avec un gâteau. Un homme debout au centre porte d'une main un pichet et de l'autre soulève une des urnes placées à l'avant-plan : c'est le maître d'hôtel, habillé d'un pourpoint court, d'un haut-de-chausses et de bas, et coiffé d'un bandeau. Un domestique, agenouillé à l'avant-plan, porte un pourpoint à jupe flottante, des chausses et des souliers à bouts carrés.

En plus des personnages requis par le sujet, la composition en compte encore quatre autres. Le donateur et son fils sont agenouillés à gauche, la donatrice à droite. L'homme porte un manteau long doublé de fourrure et brodé d'un motif d'épines, avec des manches à crevés, sur un pourpoint sans col. Ses cheveux lui couvrent la nuque; il a le front haut et une petite moustache. De l'enfant placé derrière lui on n'aperçoit que la tête bouclée et les mains jointes. La donatrice porte une ample robe décolletée en pointe, avec de larges manches doublées de fourrure, et une coiffe de lingerie. Un chapelet pend à sa ceinture. Un ecclésiastique contemple la scène de l'extérieur. Il a la tête couverte d'un bonnet et porte un manteau sur sa robe à capuchon.

La scène suit de très près le texte de l'Évangile selon saint Jean se rapportant aux Noces de Cana (II, 1-12).

Ce thème apparaît déjà dans l'art paléo-chrétien : dans les catacombes (cimetière des Saints Pierre et Marcellin), sur les sarcophages (Tarascon), sur la porte de bois de la basilique Sainte-Sabine à Rome (V^e siècle)...; il est une préfiguration de l'Eucharistie et, comme tel, souvent associé à la Multiplication des pains. Il pourrait être ici mis en rapport avec le culte du Saint-Sang. D'abord, le Christ est généralement seul, avec la baguette de thaumaturge, devant les urnes. Petit à petit la composition va s'enrichir de convives. Au X^e siècle, dans les ivoires allemands à Wurzburg et à Berlin, le Christ ne participe pas encore au repas, il se trouve à l'écart et exécute le miracle. Plus tard il occupe à table la place d'honneur et dès lors la scène devient plus profane. Parmi les illustrations les plus célèbres de ce thème, on peut citer une des fresques de Giotto à l'Arena de Padoue (vers 1305-1306), où l'influence byzantine se manifeste par la présence du Christ à l'extrémité gauche de la table et par celle de saint Joseph; une scène de la prédelle de la Maesta de Duccio à l'Opera del Duomo de Sienne (1308-1311); une miniature des Grandes Heures de Notre-Dame (Paris, Bibliothèque nationale, ms. latin 919, f^o 41 r; photographie au Centre), assez proche du tableau du Louvre (voir *Dom Fernand Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, II, 2, Paris, 1910, col. 1802-1819; *Karl Künstle, Ikonographie der christliche Kunst*, I, Fribourg-en-Brisgau, p. 382-383; *Michel* 77 95-96).

D'après *Smits* (64 74), la forme donnée aux urnes dans la composition des Noces de Cana serait souvent, aux Pays-Bas, celle d'une urne conservée à Cologne et tenue pour une relique de ce miracle. Les caractéristiques essentielles des urnes du tableau du Louvre se retrouvent en tout cas au volet gauche du triptyque de la *Multiplication des pains*, attribué au Maître des Portraits princiers, à la National Gallery of Victoria à Melbourne, sur le tableau de Jérôme Bosch au Musée Boymans-van Beuningen à Rotterdam, dans une œuvre hispano-flamande de la National Gallery de Washington (collection Kress), au volet gauche du retable de San Lorenzo della Costa à Santa Margherita Ligure (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 125) et même chez le Maître colonais de Saint-Barthélemy, dans son tableau du Musée de Bruxelles (n° 619). *Bodenhausen* (44 142-143) trouve que le maître d'hôtel et le marié ne sont pas représentés dans la composition du Louvre. D'après lui, le premier devait se trouver à l'avant-plan gauche et c'est vers lui que se dirigeait l'homme debout tenant d'une main l'anse de l'urne et de l'autre un pichet, considéré habituellement comme étant ce personnage. Quant au marié, il se refuse à le reconnaître dans le tout jeune homme qui découpe la viande; c'était déjà l'opinion émise en 1865 par *Förster* (17 138-139).

Le déséquilibre entre le nombre d'hommes et de femmes participant au banquet est inexplicable. Le donateur porte le manteau de la Confrérie du Saint-Sang, dit *tabaert*, ici de couleur foncée (noire ?),

garni dans toute sa longueur d'une broderie représentant des épines et des gouttes de sang; cette broderie comprend encore à la partie supérieure, à moitié caché par la fourrure, un pélican nourrissant ses petits de son sang, emblème du Christ rédempteur (voir pl. CLXXXVII; voir aussi J. Gailliard, *Recherches historiques sur la Chapelle du Saint-Sang, à Bruges, avec une Description détaillée de tous les monuments archéologiques qu'on y admire*, Bruges, 1846, p. 67). A notre demande, M. A. Joos de ter Beerst, secrétaire-marguillier de la Noble Confrérie du Saint-Sang, a effectué des recherches dans les archives de la Confrérie. Celle-ci possède un registre, dit *Parureboek*, exposé dans son musée et où se trouvent consignées, année par année, de 1449 à 1563, la couleur et la forme du *tabaert* choisi lors de l'assemblée générale pour être porté par les confrères. Nous trouvons que le manteau noir n'a pas été porté avant le XVI^e siècle et qu'alors il le fut à trois reprises : de 1520 à 1524, de 1528 à 1530 et de 1538 à 1539. De plus tous les modèles de costumes jusqu'en 1519 ont des manches complètement fermées tandis qu'à partir de cette date les modèles sont à manches permettant de passer les bras à hauteur du coude, ce qui est le cas dans le costume du donateur qui nous occupe (lettre du 21 juillet 1957). Ce donateur, qui est-il ? Michiels (19 141, 145) et Funck-Brentano (30 1; 31 366; 34 1) y voyaient le peintre lui-même, Gérard David, avec sa femme, par comparaison avec le dessin du Codex d'Arras (*Bodenhausen* 44 1) et leurs portraits dans le tableau du Musée de Rouen, *la Vierge entre les Vierges*. Selon Weale (20 344-346), ce personnage serait Jan van der Stracten qui, d'après un registre des comptes de la Confrérie du Saint-Sang, allant du 10 mai 1518 au 8 mai 1519 (fo^o II^c XVIII, voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 2*, p. 131), a commandé une peinture destinée à la Confrérie, dont l'esquisse fut approuvée par celle-ci le 17 février 1519. Weale affirme que le costume du donateur est celui porté par les « prévôts » entre 1520 et 1524, or Jan van der Stracten remplit ces fonctions pendant l'année allant de mai 1523 à mai 1524. La donatrice serait sa femme Anne de la Bie, et l'enfant, l'aîné de leurs quatre fils, François. On sait que les autres fils, Liévin, Jean et Joseph, étaient encore mineurs en 1535. M. Joos de ter Beerst cependant nie qu'un indice quelconque permette de reconnaître dans le donateur un prévôt; d'ailleurs, d'après les archives, celui-ci ne portait pas d'insigne spécial (lettre du 21 juillet 1957).

En 1890 un rédacteur du *Bulletin des Musées* (24 87) et Jacobsen (25 394) avaient remarqué la ressemblance entre ces donateurs et ceux du *triptyque de la Vierge*, également de Gérard David, entré cette année-là au Louvre (voir p. 101). Berenson (32 1; 33 329-330) seul n'admit pas cette ressemblance et, en 1902, Hulín de Loo (40 33, n° 126) identifia les donateurs du *triptyque de la Vierge* comme étant Jean de Sedano et sa femme (voir *Triptyque Sedano*, D. 1, *Sujet*, p. 104), qui pour lui étaient également les donateurs des *Noces de Cana*. Ce rapprochement, qui n'est pas prouvé, est accepté dans la suite par tous les auteurs.

La présence de l'ecclésiastique n'a pas encore reçu de justification. Lotthé (71 vol. II, 179) le considère comme un dominicain et veut y voir un hommage au théologien qui vraisemblablement inspira la scène, ou mieux, à saint Thomas d'Aquin, qui a tellement bien célébré l'Eucharistie. Peut-être s'agit-il en fait d'un augustin (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 126).

Le paysage urbain est assez précis. De nombreux historiens d'art l'ont étudié et ont cru pouvoir en identifier les monuments. A Weale (18 499; 35 43), ceux-ci rappelaient l'ancien Palais du Franc de Bruges, la tour de l'église Saint-Donatien et leurs dépendances. Michiels (19 142) voyait dans la construction principale un hôtel de ville présentant des similitudes avec celui d'Audenarde. Pour Conway (56 284), ces monuments sont ceux identifiés par Weale, tels qu'ils apparaissaient à cette

époque du porche de l'église Saint-Basile, où la confrérie avait sa chapelle. *Demonts* (57 54, n° 1957) et *Réau* (85 366) croient y reconnaître la place et la chapelle du Saint-Sang; *van der Elst* (75 182) et *Lassaigne* (87 160) y voient le Palais de Justice et la cathédrale Saint-Donatien; le local où se déroule la scène serait le portique de la chapelle du Saint-Sang. Selon le chanoine *M. English*, conservateur des Archives de l'Evêché à Bruges (lettre du 22 mars 1962, au Centre), le peintre se serait inspiré du site de la place du Bourg, sans la reproduire exactement. Par exemple, le portique en saillie rappellerait la galerie surajoutée au début du XVI^e siècle devant le Palais du Franc tandis que la cheminée double est empruntée à l'hôtel de ville; le pignon de l'autre édifice pourrait être une interprétation du pignon du transept de la cathédrale Saint-Donatien. Selon nous, on pourrait reconnaître les Halles qui s'élevaient alors sur la grand'place de Bruges, à l'angle de la rue Breidel, perpendiculairement au Beffroi. Elles portaient le nom de *Hallae Pannificum*, vulgo *Waeterhalle* (voir *Antonius Sanderus, Flandria illustrata*, I, Cologne, 1641, p. 190); ce nom vient de ce que ces halles étaient bâties sur un canal où les bateaux venaient décharger leur cargaison sous des galeries couvertes. Le bâtiment se composait d'un rez-de-chaussée avec une suite d'arcades, et d'un étage; il était décoré, le long de la corniche, par une ligne de figures aériennes exécutées par G. Hertoghe en 1421 (voir aussi le plan de Bruges en dix planches séparées, par *Marc Gheeraerts*, édité à Bruges en 1562; *A.G.B. Schayes, Histoire de l'Architecture en Belgique*, IV, Bruxelles, s.d., p. 22; *J. Gailliard, Ephémérides brugeoises ou relation chronologique des événements qui se sont passés dans la ville de Bruges, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Bruges, 1847, chap. X, p. 62-63; *L. Gilliodts van Severen, Bruges ancienne et moderne*, Bruxelles, 1890, p. 27, 57; *Ad. Duclos, Bruges. Histoire et souvenirs*, Bruges, 1910, p. 434, ill.). Cette célèbre halle aux draps était connue dans le monde entier; elle peut donc avoir été figurée dans le tableau pour rappeler la ville de Bruges; elle peut aussi avoir un rapport avec le donateur et indiquer que celui-ci était un riche marchand de draps.

La tapisserie placée contre le mur du fond de la scène appartient à un genre très en honneur à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, du type dit « Mille Fleurs » qui est attribué traditionnellement aux ateliers de la Loire, sans qu'on sache bien sur quoi repose cette tradition (communication orale de *Mlle Calberg*, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, le 28 septembre 1961). La tapisserie du tableau se compose d'un semi de fleurs, fraisiers, bleuets, scilles (communication orale de *M. A. Lawalrée*, directeur de laboratoire au Jardin botanique de l'État, Bruxelles, le 27 janvier 1961) et de quelques animaux, lapins, oiseaux... Une tapisserie semblable se voit également dans un autre tableau de Gérard David, derrière les saints Jérôme et Benoît des volets du *retable de la Vierge* du Palazzo Bianco à Gênes (*Boon* 69 43), derrière une *Sainte Catherine d'Alexandrie*, du Maître de la Légende de sainte Lucie au Musco Nazionale di San Matteo à Pise et sur un panneau représentant *Saint Nicolas*, attribué au Maître de la Légende de saint Augustin, au Musée communal de Bruges (*Corpus* n° 15). On peut comparer à ces représentations peintes une tapisserie du début du XVI^e siècle au Musée de Boston, fabriquée à Tournai ou à Bruxelles, représentant des enfants jouant sur un fond de jardin (*Heinrich Goebel, Wandteppiche*, I. Teil, *Die Niederlande*, II, Leipzig, 1923, n° 195), une autre manufacturée à Bruxelles, autrefois dans la collection C. Lelong (*Goebel*, n° 196) et une verdure aux armes des Giovo, provenant de Tournai, du deuxième quart du XVI^e siècle, au Victoria and Albert Museum à Londres (*Goebel*, n° 252).

Collon-Gevaert (74 342, note 2) étudie un ensemble d'objets d'orfèvrerie formant un groupe homogène et sûrement originaire des Pays-Bas, dont certaines pièces présentent des analogies avec le

hanap tenu par un serviteur, à l'avant-plan du tableau du Louvre. Une de ces pièces, une coupe récemment acquise par le Metropolitan Museum of Art, à New York, fait l'objet d'un même rapprochement, du point de vue de la forme, par *Rorimer* (80 265-271, ill.).

D'après *van Puyvelde* (67 32-33, pl. XII; 72 25, pl. C-CI) les *Noces de Cana* auraient eu deux volets, encore conservés à l'heure actuelle; ce sont la *Descente de croix* de la collection Frick à New York et le *Repos pendant la Fuite en Egypte*, à la National Gallery de Washington (collection Mellon). Cette thèse, que l'auteur ne justifie pas, a été réfutée par *Michel* en 1953 (77 97).

2. Couleurs

Le Christ porte une robe bleu-vert foncé, la jeune femme à sa gauche une robe rouille et une coiffe sombre à garniture d'or. Le manteau de la Vierge est d'un bleu très foncé; elle porte un voile blanc. La jeune femme à droite de la mariée est vêtue d'une robe amarante; sa coiffe blanche est rehaussée d'un ruban mauve.

La mariée a une robe et un manteau cramoisis à revers de fourrure blanche, sa coiffe est pourpre; une riche couronne d'or à pierreries vertes et rouges la recouvre partiellement. Une chaîne d'or fait deux fois le tour de son cou. En face, le marié, qui s'apprête à découper un morceau de viande, est habillé d'un vêtement or et d'un manteau noir.

La femme à gauche de la mariée porte une coiffe transparente d'un blanc bleuté; son vêtement beige à rayures rouges, garni d'un galon d'or perlé sur les bords, laisse passer des manches vertes et une chemise blanche. Son autre voisine, une jeune femme en costume sombre, est coiffée d'un voile blanc léger.

A l'extrême droite du tableau, l'homme à barbe grise qui tient un gobelet d'argent, a sur la tête un bonnet rouge foncé garni d'une large bande de fourrure. Son vêtement est vert sombre.

La jeune femme assise à droite est vêtue d'un costume bleu-vert très sombre et d'une cote à manches vert foncé. Sa coiffe doublée de rouge est retournée sur le devant; elle est garnie d'or, de pierreries et d'un bijou orné d'une perle.

La donatrice, toujours à droite et au premier plan, porte un costume noir (?), à revers de fourrure aux manches, laissant passer le rouge de sa robe garnie de blanc. Sa coiffe est en tissu blanc.

Le jeune homme agenouillé au premier plan est vêtu d'un vêtement écarlate; un crevé à sa manche laisse voir sa robe noire; ses bas sont lie-de-vin, ses souliers jaune d'or.

L'homme qui porte les jarres a des chausses jaunes, une chemise bleue à reflets rosés; un turban de même couleur sur sa tête est garni d'une broderie. La femme à côté de lui a une robe rouge et une coiffe noire doublée de mauve.

La jeune femme assise à gauche, au premier plan, est vêtue d'une robe damassée or à dessins bruns; son manteau est vert foncé; la large manche blanche à broderies sombres de sa robe de dessous s'étale sur le côté de sa robe. Une coiffe blanche est posée en arrière de la tête, retenue par un diadème orné de perles et de pierreries.

L'enfant apportant un gâteau brun-rouge est vêtu d'une robe verte à reflets rougeâtres et d'une veste foncée sur laquelle il porte une sacoche orange.

Le moine a un manteau plissé gris foncé, une robe blanche et une toque brune. Au premier plan et à l'extrême gauche, le donateur porte un manteau noir (?) garni de fourrure brune au col et

aux manches, et orné sur le côté gauche d'une broderie d'argent parsemée de gouttes de sang. L'ouverture de son manteau et la fente de sa manche laissent voir le pourpoint rouge dont il est vêtu. L'enfant à son côté est en robe brune, à revers plus clairs; ses cheveux sont blonds et bouclés. La table est recouverte d'une nappe blanche sur laquelle sont disposés de la vaisselle d'étain, des verres, des viandes, de la pâtisserie et des fruits. Une tapisserie cache le mur ocre foncé; sur un fond vert bouteille sont parsemées des fleurs rouges, jaunes et blanches, avec un feuillage vert. Elle est garnie sur les côtés de bandes rouge orangé avec lettres d'or. Les colonnes sont de marbre brun-rouge. Les édifices sur la place, en pierre gris rosé, ont des toits de tuiles bleues. Le sol est un pavement à carreaux gris.

3. *Inscriptions, marques et armoiries*

Sur la bordure (?) gauche de la tapisserie, on lit : *FILI MEI DATE MANDA*. Ce texte, *Weale* (20 345) le lit : *FILI MEI DATE MAND (UCARE)* en 1870 et *FILI MEI DATE MANDA(TUM)* en 1895 (35 42).

Sur la bordure droite les caractères ne semblent pas être des lettres.

Sur le siège de la femme vue de dos à l'avant-plan est gravé un signe lu tantôt comme un A (*Weale* 35 44; *Bodenhausen* 44 141, note 3; *Fourcaud* 50 426), tantôt comme un M (*Michel* 77 96; *Marlier* 86 88, note 2). Le A est interprété par *Weale* (35 44) et *Fourcaud* (50 426) comme l'initiale du prénom d'Adrien Ysenbrant tandis que *Marlier* (86 88, note 2) rapproche le M du nom du peintre Fabiaen de Maniere. Ce signe est certainement un A dans un écusson, peut-être combiné avec un M; on ne peut exclure l'hypothèse présentée par M. F. Van Molle, chef des Archives iconographiques à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles (communication orale), selon laquelle il s'agirait simplement d'un monogramme de la Vierge. Il existe des bancs portant, gravés, les noms de Jésus et Marie; on peut en citer un exemple au Musée Gruuthuse à Bruges (*Flanders in the Fifteenth Century : Art and Civilization. Catalogue of the Exhibition « Masterpieces of Flemish Art : Van Eyck to Bosch »*. Organized by The Detroit Institute of Arts and the City of Bruges. The Detroit Institute of Arts, October-December 1960, (Anvers, 1960), catalogue n° 162, p. 345, ill.).

Sur le couteau, l'inscription est illisible; elle tend peut-être à imiter des caractères grecs.

E. HISTORIQUE

1. *Origine*

a. *Sources*

Selon *Weale* (20 344-345), ce tableau aurait été peint pour la chapelle du Saint-Sang de l'église Saint-Basile à Bruges, à la demande de Jan van der Straeten. *Weale* retranscrit le compte de la Confrérie (du 10 mai 1518 au 8 mai 1519, f° II^C XVIII), par lequel une esquisse fut approuvée le 17 février 1519 mais il n'avance pas la preuve qu'il existe un rapport entre ce texte et le tableau du Louvre (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 2*, p. 131).

b. *Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date*

La première mention du tableau remonte à l'inventaire de *Lebrun*, où il est donné à Jean de Bruges (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 4*). C'est sous cette attribution qu'il figure dans les différents inventaires du XVIII^e siècle et qu'il entre au Louvre (voir I, *documents 5, 6, 7, 8, 10*;

Tuetey et *Guiffrey* ⁴⁸ 393; ² 47, n° 234). Elle sera acceptée jusqu'au milieu du XIX^e siècle (³ 62, n° 272; ⁵ 86, n° 402; voir I, *documents* 12, 13; *Michiels* ⁹ 127-129; *Houssaye* ¹⁰ 95-96). Il est également attribué à cette époque à Roger van der Weyden (voir *Villot* ¹² 323, n° 596; *Förster* ¹⁷ 138-139). Cependant en 1805, *M.B.* (⁴ 4) le juge très supérieur à la *Vierge au chanoine Van der Paele*, alors au Louvre (Bruges, Musée communal, n° 161, *Corpus* n° 9) et à la *Vierge au chancelier Rolin* (Louvre, n° 1986), « pour le choix des têtes et l'ajustement des draperies ». Dans l'*Inventaire Napoléon*, en 1810, une note est ajoutée à côté de la mention « Jan van Eyck de Maseyck » : « Il est plus probable que ce tableau est de Hans Memmelinck » (voir I, *document* 11). En 1822, *Waagen* (⁶ 252) le rejette catégoriquement de l'œuvre de Jean van Eyck, opinion partagée par *Nagler* (⁷ 197).

Waagen propose un moment l'attribution à Mabuse (⁸ 540; voir *Revue universelle des Arts* ¹⁶ 246); il est suivi par *Villot* (¹¹ 323, n° 596); cependant celui-ci, en 1853, dans la quatrième édition de son catalogue (¹² 323, n° 596), le classe parmi les anonymes flamands de la fin du XV^e siècle, ce que ratifie *Brunet* (¹³ 415). Des rapprochements sont proposés par *Crowe* et *Cavalcaselle* (¹⁴ 277-278) avec la *Vierge entre les Vierges* du Musée de Rouen (n° 554) : tous deux sont d'un imitateur de Memlinc, mais d'une main différente; ces deux auteurs confondent, semble-t-il, le tableau du Louvre avec le *Baptême du Christ* du Musée communal de Bruges (nos 35-39; *Corpus* n° 6), car ils décrivent des volets ayant au revers une *Vierge et Enfant*. En 1862, *Darcel* (¹⁵ 191-192) reconnaît la même main — d'après lui celle d'un artiste inconnu de Bruges, à situer près de Memlinc — dans le tableau du Louvre qu'il cite comme étant la *Cène*, dans la *Vierge* de Rouen, dans le *Baptême du Christ* de Bruges et dans une *Vierge et Enfant* du Musée de Darmstadt (n° 78). En 1865, *Förster* (¹⁷ 138-139) fait la critique de la notice du catalogue du Louvre classant le tableau parmi les inconnus flamands de la fin du XV^e siècle; l'auteur situe le tableau quinze ou vingt ans plus tard car l'influence de la Renaissance se manifeste clairement dans le dessin, le modelé, le coloris de même que dans l'idéal de l'artiste, plus tendu vers la perfection apparente que vers la forme ou le sujet, et il classe le tableau dans le voisinage de Bernard van Orley. C'est *Weale* qui, le premier, prononce le nom de Gérard David, en 1866 (¹⁸ 499-500) : ce serait l'œuvre d'un imitateur de ce peintre, ou d'un élève, peut-être Adrien Ysenbrant, car il trouve une différence dans la touche et la couleur par rapport aux œuvres déclarées authentiques de David : le *Jugement de Cambyse* (Bruges, Musée communal, nos 40-41; *Corpus* n° 5) et la *Vierge entre les Vierges* (Rouen, Musée, n° 554). La même année, *Michiels* (¹⁹ 140-143) renonce à son attribution à Jean van Eyck et classe le tableau parmi les œuvres secondaires de Gérard David, au début du XVI^e siècle. Un peu plus tard, dans *Le Bessroi* (²⁰ 344-346), *Weale* le situe parmi les œuvres de Gérard David lui-même, avec le *Baptême du Christ* (Bruges), et il identifie les donateurs comme étant Jan van der Straeten, sa femme Anne de la Bie et leur fils François, d'après un compte de la Confrérie du Saint-Sang (voir I, *document* 2). En se basant sur ce même texte, il date la commande de 1519 mais, d'après le costume du donateur, l'exécution n'aurait été achevée qu'en 1524 (voir D. 1, *Sujet*, p. 117). Cette attribution est rejetée par *Siret* (²¹ 720), qui n'y voit qu'une œuvre secondaire. Elle est adoptée par *Justi* (²² 139) et dans toute la série des *Catalogues sommaires* du Louvre, de 1889 (²³ 152, n° 1957) à 1903 (⁴² 167, n° 1957). En 1890, l'auteur d'un article du *Bulletin des Musées* (²⁴ 87) et *Jacobsen* (²⁵ 394) font un rapprochement entre les donateurs et ceux du *triptyque Sedano* provenant de la collection Garriga, acquis alors par le Louvre (voir ci-dessus, p. 104). *Tschudi* (²⁶ 107; ²⁹ 290-291) ne voit comme auteur possible qu'un artiste brugeois, Gérard David. Il réfute la thèse de *Hasse* (²⁸ 34-36) qui attribuait le tableau

à Roger de Bruges — peintre différencié par lui de Roger dit de Bruxelles, Roger van der Weyden — par comparaison avec la *Vierge et Enfant* du Kunsthistorisches Museum à Vienne (catalogue n° 632). *Lafenestre* et *Richtlenberger* (27 136, n° 1957, ill.) l'attribuent à Gérard David. *Funck-Brentano* (30 1; 31 366; 34 1) y voit une œuvre sûre de Gérard David car le donateur et sa famille seraient le peintre lui-même et les siens. Il compare le donateur au portrait dessiné dans le *Recueil* d'Arras (*Bodenhausen* 44 1). *Berenson* (32 1; 33 329-330) rejette ce rapprochement mais accepte l'attribution des *Noces de Cana* à David. En 1895 *Weale* (35 42-44) parle d'une collaboration possible avec Ysenbrant, qui aurait achevé l'œuvre après la mort du peintre car le donateur Jan van der Straeten porte le vêtement de prévôt, poste qu'il n'occupa qu'à partir de mai 1523, c'est-à-dire quelques mois seulement avant le décès de l'artiste. *Engerand* (37 275) et *Friedländer* (38 13) acceptent l'attribution des *Noces de Cana* à Gérard David. Pour le second, elles seraient postérieures d'une dizaine d'années au *triptyque Sedano*, œuvre de jeunesse, en raison de la différence d'âge que présentent les donateurs. En 1902 *Weale* (39 XXV) donne les *Noces* à Ysenbrant et souligne la force du coloris; plus tard cependant (45 469), il les rendra à David. Toujours en 1902, *Hulin de Loo* (40 33, n° 126) identifie les donateurs des *Noces* avec Jean de Sedano et sa femme, en déchiffrant leurs armoiries sur les volets du *triptyque de la Vierge* au Louvre (voir p. 106). Quant au tableau commandé par Jan van der Straeten, signalé par *Weale*, il croit le retrouver dans le *triptyque de la Déposition de Croix* du Maître du Saint-Sang, toujours en place, à la chapelle du Saint-Sang à Bruges. *Camille Benoît* (41 106) admet l'attribution à David, de même que *Tuetey* et *Guiffrey* (48 173, note 4). Dans une étude détaillée, *Bodenhausen* (44 138-143) accepte l'identification des donateurs proposée par *Hulin de Loo* avec Jean de Sedano et sa femme. Cette identification correspond mieux aux données stylistiques, à savoir que les *Noces de Cana* doivent être à peu près contemporaines du *Jugement de Cambyse*, daté de 1498. L'auteur situerait même les *Noces de Cana* vers 1500. Le costume de membre de la Confrérie du Saint-Sang que porte le donateur pourrait avoir été peint plus tard. Cependant des infériorités, qu'il s'agisse de l'exécution de certaines mains, têtes ou chevelures, lui font supposer l'intervention d'un collaborateur. D'autre part il semble à l'auteur qu'il manque un morceau de la composition à droite, car il suppose que la mariée devait en former le centre. Il se demande si nous nous trouvons réellement devant l'original et non devant une réplique où l'artiste aurait peint le donateur et son fils. Il émet l'hypothèse que David aurait exécuté un tableau avec la scène biblique complète, c'est-à-dire comprenant aussi le maître d'hôtel, à l'avant-plan à gauche, et l'époux, qu'il ne veut pas reconnaître dans le jeune homme qui découpe la viande. Jean de Sedano en aurait demandé une réplique avec son portrait. La partie gauche de la première composition aurait été sacrifiée à cette exigence et la donatrice aurait été intercalée à droite. *François Benoît* (43 323) et *Wurzbach* (46 386; 51 74) se rangent à l'avis de *Weale* au sujet de l'identification du donateur avec Jan van der Straeten tandis que *Conway* (47 155) partage l'opinion d'*Hulin de Loo* et signale des dessins à rapprocher de notre tableau (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 125).

Fierens-Gevaert (49 149, 157) le situe à l'époque de la parfaite maturité de David mais pense qu'Ysenbrant aurait pu y collaborer. *Fourcaud* (50 426-427, 52 243) décèle dans l'exécution du tableau des caractéristiques étrangères à David, y voit les initiales d'Adrien Ysenbrant et serait enclin à le qualifier d'ouvrage d'atelier. Cependant nombreux sont les auteurs qui le rangent sans restriction sous le nom de David : *Winkler* (53 453) et *Conway* (56 284), qui le datent d'après 1503, *Durand-*

Gréville (54 428), *Friedländer* (55 66), qui l'estime plus tardif d'une dizaine d'années que le *triptyque de la Vierge* du Louvre, où, d'après lui, certaines formes du costume de la donatrice n'apparaissent plus après 1490, *Demonts* (57 54, n° 1957), qui le place vers 1500-1505, *Burger* (58 83, pl. CXI) qui insiste sur la recherche de la monumentalité. En 1926 *Michel* (59 20-21, pl. XXII) et en 1928 *Friedländer* (60 79, 148, n° 183, pl. LXXXII) le situent après 1503, date de l'entrée de Jean de Sedano dans la Confrérie du Saint-Sang, mais aussitôt après cette date, à cause du style. Cependant dans le *Zeitschrift* (61 274-275), *Friedländer* décrit le triptyque *Costa* conservé à l'église San Lorenzo della Costa à Santa Margherita Ligure, dû à un anonyme brugeois et dont un des volets représente les *Noces de Cana* (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 125). Ce triptyque porte la date de 1499. Ce volet et le tableau du Louvre offrent entre eux certaines similitudes, mais l'auteur ne veut pas affirmer l'existence de liens directs entre les deux œuvres, auquel cas le triptyque *Costa* fournirait un *terminus ante quem* pour les *Noces de Cana* du Louvre. L'attribuent sans restriction à David : *Dülberg* (62 131-132), *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (63 84; 66 53), *Smits* (64 73), qui le placent vers 1500, de même que *Hoogewerff* (65 97), *van Puyvelde* (67 32-33, pl. XII; 72 25, pl. CI; 79 285; 88 72), *Michel* (68 57, pl. XXVI-XXVII), *Lotthé* (71 vol. II, 179, 335, n° 397, pl. CXXXII b), les auteurs des catalogues d'exposition à Bruges (73 27, n° 41) et à Paris (76 25, n° 9, pl. XIV-XV), *van der Elst* (75 182), *Réau* (85 366), qui le situent vers 1503 ou peu après, *Mather* (70 277), qui en situe l'exécution de 1519 à 1523, *Ruwière* (84 74) et *Beets* (81 264), qui y voit un bon exemple d'œuvre tardive. *Boon* (69 28, 32, 36-37, 57) date la commande de peu après 1503; il trouve dans l'œuvre l'esprit de David mais hésite à y reconnaître sa main. Il reprend la thèse de *Bodenhausen* et serait enclin à attribuer le tableau, à l'exception des donateurs, à un élève de la génération d'Ysenbrant et de Benson, qui par après aurait résidé en Angleterre, et qui aurait exécuté les dessins signalés par *Conway* (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 125). *Michel*, en 1953 (77 97), se basant sur les recherches entreprises par *R.A. Parmentier* dans les documents d'archives de Bruges et d'après lesquelles Jean de Sedano serait entré dans la Confrérie du Saint-Sang le 10 mai 1501 ou peu avant, et non en 1503 comme on l'avait cru auparavant, date le tableau de 1501-1502, à cause des analogies de style avec les *tableaux de Justice* du Musée communal de Bruges, de 1498. *Shipp* (78 62) trouve que l'art de David atteint son sommet dans les *Noces de Cana* et souligne le double caractère de l'œuvre, qui est à la fois un tableau religieux et la représentation d'une véritable fête de mariage, dont tous les participants sont des portraits. *Genaille* (82 79-80, 133) admire le modernisme de Gérard David dans cette œuvre qu'il situe vers 1503. *Lavalleye* (83 153) la date de la même époque, la compare pour la présentation de la scène au *Jugement de Cambyse* et trouve la composition du Louvre plus ample, plus aérée. *Marlier* (86 88, note 2), après avoir rappelé les opinions de *Boon* et de *Bodenhausen*, remarque que la lettre M figurant sur le banc au centre du tableau ne s'applique ni à Gérard David ni au donateur Jean de Sedano mais que par contre, il y avait à Bruges à partir de 1500 un peintre bien connu nommé Fabiaen de Maniere. *Lassaigne* (87 160) situe le tableau vers 1503 et signale les nouveautés de la composition, notamment l'importance donnée à la nature morte.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

1580 D'après *Weale* (20 344), le tableau fut conservé à la chapelle du Saint-Sang à Bruges jusqu'en 1580. L'auteur ne justifie pas cette affirmation.

M. A. Joos de ter Beerst (lettre du 21 juillet 1957) ne trouve aucune indication dans les archives du Saint-Sang prouvant que la chapelle ait perdu son tableau d'autel à cette date tandis que les registres mentionnent la construction d'un nouvel autel en 1680 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 3, p. 131); il se demande si Weale n'a pas simplement fait une erreur de lecture. Il signale cependant que les Gueux ont occupé la ville de 1578 à 1584 et ont pillé beaucoup d'églises. La relique du Saint-Sang fut cachée pendant toute cette période. Weale en a-t-il déduit que le tableau fut volé à cette époque ?

- Le tableau fit partie des collections de Louis XIV. Nous pensons qu'il pourrait être une des œuvres ramenées de Flandre par le peintre Errard pour Louis XIV en 1664-1665 (voir G, *Opinion personnelle de l'auteur*, p. 127).
- 1680 M. A. Joos de ter Beerst (lettre du 21 juillet 1957) suppose que le tableau resta à la chapelle du Saint-Sang jusqu'en 1680, année de la construction d'un nouvel autel (voir I, document 3).
- 1683 Il figure dans l'inventaire *Lebrun*, dressé en 1683 (n° 354). Une note ajoute : « Veu à Paris le 8 aoust 1690 » (voir I, document 4; *Engerand* 37 275).
- 1691 Il est mentionné dans le catalogue *Houasse* (I, document 5; *Engerand* 37 275),
- 1709 dans l'inventaire de *Bailly* (I, document 6; *Weale* 20 344-345, note 26; *Engerand* 37 275),
- 1710 dans le catalogue *Coypel* (I, document 7; *Engerand* 37 275).
- 1750 Il est déposé au Palais du Luxembourg (*Bailly* 1 n° 20; *Engerand* 37 275; *Michel* 77 96).
- 1785 Il est mentionné au catalogue attribué à *Duplessis*, où figurent les tableaux du Luxembourg ramenés au Louvre (I, document 8; *Engerand* 37 275; *Michel* 77 96).
- 1793 Il est exposé au Louvre. Il figure dans l'inventaire dressé par *Le Brun*, du 5 novembre au 3 décembre 1793 (voir I, document 10), sous le n° 234, et par la suite, dans tous les inventaires et catalogues du Louvre (voir I, documents 11, 12, 13).
- 1952 Il figure à l'exposition *Le Portrait dans l'art flamand de Memlinc à Van Dijck*, Paris, Orangerie des Tuileries, 21 octobre 1952 - 4 janvier 1953, catalogue n° 9 (76 25, pl. XIV-XV).

b. *Histoire matérielle*

- 1793 Restauré par le peintre Carlier, qui présente sa facture le 14 juin 1793. Aucune indication n'est donnée quant à la nature des travaux effectués pour lesquels le peintre réclame 36 livres et en reçoit 30, la note ayant été revue par les commissaires Vincent, Pasquier, Jollain, P. Cossard, Regnault et Bossut (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 9, p. 133).

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

Il existe trois répliques du tableau du Louvre :

(1) Dans la collection Metzl, signalée à Berlin et à Moscou; *Levin* (36) la considérait comme l'original, ce qui est réfuté par *Bodenhausen* (44 139-140, n° 19 a) qui y voit une copie, peut-être hollandaise, qu'il attribue même à Pieter Aertsen. Le tableau présente quelques changements : l'ecclésiastique est remplacé par une vue sur la place, animée d'une fontaine où puise un homme, et le donateur par une septième urne plus grande que les autres (*Weale* 39 XXV; *Wurzbach* 51 74; *Friedländer* 60 148, n° 183 a; *Michel* 77 97; *Marlier* 86 290).

(2) Au Musée national de Stockholm (n° 422), où la composition est largement amputée à gauche. Du petit porteur, on n'aperçoit que les mains, portant le plateau, et la jambe gauche. Les donateurs et le dominicain manquent également. *Bodenhausen* (44 140, n° 19 b, 203, n° 49) l'attribue à Ambroise Benson, ce qui est généralement admis (*Weale* 39 XXV; *Friedländer* 60 148, n° 183 b; *Idem*, *Die altniederländische Malerei*, XI. *Die Antwerpener Manieristen. Adriaen Ysenbrant*, Berlin, 1933, p. 142, n° 247; catalogue de l'exposition *Gérard David* 73 27, n° 41; *Michel* 77 97; *Marlier* 86 87-88, 290, n° 32; pl. VI). Bois, 99 × 106 cm.

(3) A la sacristie de la cathédrale de Plasencia (Estramadure); son existence fut signalée par *Justi* en 1886 (22 139) et elle est déjà mentionnée par lui comme copie (*Bodenhausen* 44 140, n° 19 c; *Michel* 77 97; *Marlier* 86 88, note 2).

(4) Le retable de San Lorenzo della Costa à Santa Margherita Ligure comporte un volet représentant les *Noces de Cana*. Ce retable est daté de 1499. *Friedländer*, qui l'a étudié en 1928 (61 274-275), le donne à un anonyme brugeois. C'est lui qui signale le rapport évident existant entre certains personnages du panneau des *Noces de Cana* et le tableau du Louvre; par exemple on trouve des deux côtés le petit serveur apportant un plat (catalogue de l'exposition *Fiamminghi e Italia, chefs-d'œuvre de maîtres anciens italiens et flamands du XVe au XVIIe siècle. Musée communal, Bruges, juillet-août 1951*, Bruxelles, 1951, p. 39, n° 16, pl. XXIV). Bois, environ 120 cm de haut.

(5) Le donateur et la donatrice du *triptyque de la Vierge*, de Gérard David, également au Louvre (voir p. 101, *Corpus* n° 89), présentent une ressemblance frappante avec ceux-ci, mais paraissent plus jeunes (*Bulletin des Musées* 24 87; *Jacobsen* 25 394). Par contre l'enfant est différent (*cfr.* pl. CXLIX et pl. CLXXIV).

(6) Une série de dessins à la pointe d'argent ont été rapprochés du tableau du Louvre par *Conway* (47 155, ill.; 56 284). Ce sont des feuilles d'un cahier d'esquisses, représentant des études de têtes et de mains, provenant de la collection von Lanna. *F. Winkler* (*Das Skizzenbuch Gerard Davids*, dans *Pantheon*, Munich, III, 1929, p. 271-275, 8 ill.) leur consacre une étude au terme de laquelle il leur conserve l'attribution à Gérard David et complète la série, répartie entre le Louvre, l'Institut Städel à Francfort, une collection privée à Vienne, les collections Rothschild à Paris et Liechtenstein à Vienne. *Max J. Friedländer*, qui en 1928 (60 98-99) les mentionnait comme originaux possibles de cet artiste, en 1937 les donne plutôt à un disciple, travaillant en Angleterre (*Die altniederländische Malerei*, XIV. *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, p. 106-107). *Fierens-Gevaert* et *Fierens* (63 84), et *Michel* (77 97) comparent la figure de la mariée dans le tableau et dans un des dessins.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Nous avons reconnu qu'il s'agit d'un tableau représentant les *Noces de Cana* avec la figure d'un donateur, portant le manteau ou *tabaert* de la Confrérie du Saint-Sang de Bruges, apparemment de couleur noire.

On a souvent identifié ce donateur avec Jean de Sedano en raison de sa ressemblance avec un portrait de ce dernier authentifié par ses armoiries sur le volet du *triptyque de la Vierge* du Louvre. Jean de Sedano a été membre de la confrérie du Saint-Sang à partir de 1501. Mais d'après les renseignements qu'a bien voulu nous faire parvenir M. *Albert Joos de ter Beerst*, secrétaire-marguil-

lier de la Noble Confrérie du Saint-Sang, le manteau noir n'a été porté au XVI^e siècle qu'à trois reprises, de 1520 à 1524, de 1528 à 1530 et de 1538 à 1539 (voir D. 1, *Sujet*, p.117). Jean de Sedano, mort en 1518 (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 1, p. 131), ne peut donc avoir porté ce manteau noir. Cependant en raison des modifications apportées au manteau du donateur on ne peut se baser sur ce dernier pour réfuter toute identification avec Jean de Sedano (voir C, *Description matérielle*, p. 114). Toujours d'après M. *Joos de ter Beerst*, précisons un point important : à l'encontre de ce que pensait *Weale*, le prévôt ne portait pas de costume différent de celui des autres membres de la confrérie. Jean de Sedano ne fut d'ailleurs jamais prévôt.

Weale avait avancé l'hypothèse que le donateur serait Jan van der Straeten. Celui-ci, nous dit M. *Joos de ter Beerst*, fut nommé confrère en mai 1513, fut prévôt du 11 mai 1523 à 1524, et fut inhumé le 3 février 1539. Il avait épousé Anne de la Bie et avait un fils nommé François. Il est exact que le 15 février 1519, Jan van der Straeten fut autorisé à offrir à la confrérie « certain retable d'autel ». On lui laissa le choix entre trois solutions, dont deux au moins comportaient un panneau central et deux volets (voir I, *document 2*, p. 131). D'après ce document capital on peut penser que vers 1519-1520 un tableau a été peint pour l'autel du Saint-Sang qui comportait peut-être le portrait d'un donateur, Jan van der Straeten. Le tableau du Louvre pourrait correspondre à cette commande.

Cependant l'identification du donateur avec Jan van der Straeten se heurte selon nous à une difficulté majeure : la ressemblance, en plus âgé, du visage du donateur avec celui de Jean de Sedano est réelle. Faut-il dire avec *Berenson* (³³ 329-330) que le personnage, quoique ressemblant, n'est pas Sedano, et que l'analogie qu'il offre est seulement celle que peuvent présenter deux personnages d'une même époque, coiffés et habillés de même ? Nous aimerions le croire, mais force nous est de constater une ressemblance pour le moins troublante.

Identifiant le donateur avec Jean de Sedano, on pourrait mettre en rapport la présence du religieux qui assiste à la scène avec la fondation faite en 1517 par Sedano et sa femme en faveur du couvent des Ermites de Saint-Augustin à Bruges (voir ci-dessus, p. 109). Cependant le chanoine M. *English*, conservateur des Archives de l'Évêché à Bruges (lettre du 22 mars 1962, au Centre), songe plutôt à un chanoine régulier de Saint-Augustin, à moins qu'il ne s'agisse d'un dominicain ou Frère prêcheur.

Le tableau des *Noces de Cana* du Louvre eut-il des volets ? *Van Puyvelde* (⁶⁷ 32-33, pl. XII, ⁷² 25, pl. C-CI) mentionne comme volets deux tableaux de Gérard David, la *Descente de croix* de la collection Frick de New York (140 × 114 cm) et le *Repos pendant la fuite en Égypte* de la collection Mellon à la National Gallery de Washington (44 × 44 cm). Nous ne voyons pas comment ces tableaux de dimensions différentes pouvaient former des volets ; l'auteur ne s'explique d'ailleurs pas à ce sujet. De plus, il est peu probable que notre tableau ait eu des volets à l'origine, puisque le donateur figure sur la partie centrale.

En ce qui concerne l'attribution à Gérard David, nous retiendrons l'appréciation de *Bodenhausen* : l'œuvre, selon lui, a bien été conçue par Gérard David ; quant à l'exécution, si l'on y reconnaît incontestablement la main du maître, on y décèle aussi la collaboration d'un tiers (⁴⁴ 143). En effet, les *Noces de Cana* n'ont pas l'amplitude de forme qu'on remarque dans le très beau tableau de Rouen *La Vierge entre les Vierges*, peint par Gérard David en 1509. Le style du tableau du Louvre est plus précis, plus incisif. *Weale* pensait à la collaboration d'Adrien Ysenbrant qui aurait achevé

l'œuvre après la mort de Gérard David, survenue en 1523, ce qui expliquerait la lettre A sur le banc. Il semble bien d'après les répliques existantes, qu'il y aurait eu un tableau original où ne figurait pas le donateur. Le volet des *Noces de Cana* de San Lorenzo della Costa à Santa Margherita Ligure, d'un anonyme brugeois, daté 1499, semble présenter une réminiscence de cet original dont l'exécution remonterait ainsi avant cette date. Par ailleurs, plusieurs auteurs dont *Bodenhausen* (⁴⁴ 138-143), *Michel* (⁷⁷ 97) et *Lavalleye* (⁸³ 159) ont signalé le rapport de la composition des *Noces* du Louvre avec celle du *Jugement de Cambyse* de Bruges, daté de 1498.

Les textes sont muets quant à l'époque où les *Noces de Cana* entrèrent dans les Collections royales. Nous avons vu dans l'*Historique* (cfr. *supra*, p. 123) que *Weale* donne la date de 1580 sans références; par contre, M. *Joos de ter Beerst* (voir I, document 3) propose la date de 1680. Nous avons remarqué que ce tableau figurait dans l'inventaire de *Lebrun*, rédigé en 1683, à côté du *Repas chez Simon le pharisien* de Véronèse, donné par la Seigneurie de Venise à Louis XIV en 1664, et qui fut restauré en 1665. Or, sans doute en 1664 ou au début de 1665, le peintre Charles Errard fut chargé de faire un voyage en Flandres « pour voir et acheter les figures, bustes et tableaux qu'il jugeroit dignes des cabinets de Sa Majesté... » (comptes des Bâtiments du Roi, publiés par *Guiffrey* (1881), t. I, années 1664-1680, p. 99). Le tableau du Louvre fut-il acquis à cette date? Malheureusement nous n'avons trouvé aucune pièce d'archives pouvant nous éclairer sur les acquisitions faites lors de ce voyage.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1750 ¹ : [JACQUES BAILLY]. *Catalogue des tableaux du Cabinet du Roi au Luxembourg*, s.l., (1750).
 1793 ² : *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Museum français, Décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République Française*, [Paris, 1793].
 1799 ³ : *Notice des tableaux des écoles française et flamande, exposés dans la grande Galerie du Musée Central des Arts, dont l'ouverture a eu lieu le 18 Germinal an VII* [mars 1799], Paris, an VII de la République, [1799].
 1805 ⁴ : M.B. *Beaux-Arts. Exposition des tableaux de peintres anciens, dans le grand salon du Musée Napoléon*, (II), dans *Journal de l'Empire*, Paris, 25 Fructidor an 13, jeudi 12 septembre 1805, 2-4.
 1818 ⁵ : *Notice des tableaux exposés dans la Galerie du Musée royal*, Paris, 1818.
 1822 ⁶ : GUSTAV FRIEDRICH WAAGEN. *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau, 1822.
 1837 ⁷ : G.K. NAGLER. *Eyck, Johann und Hubert van*, dans *Neues allgemeines Künstler - Lexikon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenarbeiter, etc.*, IV, Munich, 1837, 173-198.
 1839 ⁸ : G.F. WAAGEN. *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, III. *Kunstwerke und Künstler in Paris*, Berlin, 1839.
 1845 ⁹ : ALFRED MICHIELS. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, II, Bruxelles, 1845.
 1848 ¹⁰ : ARSÈNE HOUSSAYE. *Histoire de la peinture flamande et hollandaise*, 2^e éd., I, Paris, 1848.
 1852 ¹¹ : FRÉDÉRIC VILLOT. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, 2^e partie, *Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, 1^e éd., Paris, 1852.
 1853 ¹² : FRÉDÉRIC VILLOT. *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, 2^e partie, *Ecoles allemande, flamande et hollandaise*, 4^e éd., Paris, 1853.
 1855 ¹³ : GUSTAVE BRUNET. *Observations sur les attributions assignées à divers tableaux du Musée dans le catalogue de M. Villot*, dans *Revue universelle des Arts*, Paris/Bruxelles, II, 1855, 404-418.

- 1857¹⁴ : J.A. CROWE et G.B. CAVALCASELLE. *The Early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, Londres, 1857.
- 1862¹⁵ : ALFRED DARCEL. *Excursion artistique en Allemagne*, Rouen/Paris, 1862.
- 1865¹⁶ : *Quelques notes sur diverses attributions du catalogue du Musée du Louvre*, dans *Revue universelle des Arts*, Paris/Bruxelles, XXI, 1865, 237-250.
- 1865¹⁷ : ERNST FÖRSTER. *Reise durch Belgien nach Paris und Burgund*, Leipzig, 1865.
- 1866¹⁸ : W.H. JAMES WEALE. *Gérard David*, II, III, IV, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, XXI, 1866, 489-501.
- 1866¹⁹ : ALFRED MICHIELS. *Histoire de la peinture flamande*, 2^e éd., IV, Paris/Bruxelles/Leipzig/Livourne, 1866.
- 1870²⁰ : [W.H. JAMES WEALE]. *Gérard David*, dans *Le Beffroi*, Bruges, III, 1866-1870, 334-346.
- 1873²¹ : AD. SIRET. *David (Gérard)*, dans *Biographie nationale... de Belgique*, Bruxelles, IV, 1873, col. 711-721.
- 1886²² : CARL JUSTI. *Altflandrische Bilder in Spanien und Portugal — 3. Gerhard David*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, XXI, 1886, 133-140.
- 1889²³ : [Comte PAUL DURRIEU]. *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 1^e éd., Paris, [1889].
- 1890²⁴ : *Mouvements des Musées. Direction des Musées nationaux. Musée du Louvre*, dans *Bulletin des Musées*, Paris, I, (15 avril) 1890, 83-93.
- 1890²⁵ : E. JACOBSEN. *Die Sammlung des Señor Benito Gariga*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XIII, 1890, 392-396.
- 1893²⁶ : v[ON] TSCHUDI. *London. Die Ausstellung Altniederländischer Gemälde im Burlington Fine Arts Club*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XVI, 1893, 100-116.
- 1893²⁷ : GEORGES LAFENESTRE et EUGÈNE RICHTENBERGER. *Le Musée national du Louvre (La Peinture en Europe. Catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux)*, Paris, [1893].
- 1894²⁸ : C. HASSE. *Kunststudien*, 5. Heft, 8. *Roger van Brügge*, Breslau, 1894.
- 1894²⁹ : v[ON] TSCHUDI. [Compte rendu des] *Kunststudien* [par] C. Hasse, 5. Heft, (Breslau, 1894), dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XVII, 1894, 287-293.
- 1894³⁰ : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 24 décembre 1894, 1.
- 1894³¹ : FRANTZ FUNCK-BRENTANO. *Deux œuvres inconnues de Gérard David*, dans *La Correspondance historique et archéologique*, Saint-Denis, I, 1894, 365-367.
- 1894³² : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 27 décembre 1894, 1.
- 1894³³ : B. BERENSON. *Les « Gérard David » du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1894, 329-330.
- 1895³⁴ : X. *Au jour le jour*, dans *Journal des Débats politiques et littéraires*, Paris, 3 janvier 1895, 1.
- 1895³⁵ : W.H. JAMES WEALE. *Gerard David. Painter and Illuminator*, Londres, 1895.
- 1896³⁶ : JULIUS LEVIN. *Hier und dort*, dans *Börsen-Courier*, Berlin, 24 novembre 1896.
- 1899³⁷ : FERNAND ENGERAND. *Inventaire des tableaux du roy rédigé en 1709 et 1710 par Nicolas Bailly, publié pour la première fois, avec des additions et des notes*, Paris, 1899.
- 1899³⁸ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Malerei. Niederländer und Deutsche*, dans *Austellung von Kunstwerken*

- des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der kunstgeschichtlichen Gesellschaft, 20 Mai bis 3 Juli 1898, Berlin, 1899, 5-35.*
- 1902 ³⁹ : W.H. JAMES WEALE. *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges, 15 juin au 15 septembre 1902*, Bruges, 1902.
- 1902 ⁴⁰ : GEORGES H.[ULIN] DE LOO. *Bruges, 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902.
- 1903 ⁴¹ : CAMILLE BENOÎT. *La Peinture néerlandaise primitive au Louvre et autour du Louvre*, dans *La Chronique des Arts et de la Curiosité*, Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1903, 104-106.
- 1903 ⁴² : *Musées nationaux. Catalogue sommaire des Peintures exposées dans les galeries du Musée national du Louvre (Tableaux et peintures décoratives)*, 6^e éd., Paris, 1903.
- 1904 ⁴³ : FRANÇOIS BENOÎT. *Un Gérard David inconnu. Quelques contributions à l'étude du Maître*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 3^e période, XXXII, 1904, 311-325.
- 1905 ⁴⁴ : EBERHARD VON BODENHAUSEN. *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905.
- 1905 ⁴⁵ : W.H.J. WEALE. *Painting by Gerard David in the Collection of Don Pablo Bosch at Madrid*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, VII, 1905, 469-470.
- 1906 ⁴⁶ : ALFRED VON WURZBACH. *David. Gerard David oder Gerard Jansz Davidsz*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, I, Vienne/Leipzig, 1906, 382-387.
- 1908 ⁴⁷ : MARTIN CONWAY. *Drawings by Gerard David*, dans *The Burlington Magazine*, Londres, VIII, 1908, 155.
- 1909 ⁴⁸ : (ALEXANDRE TUETÉY et JEAN GUIFFREY). *La Commission du Museum et la création du Musée du Louvre (1792-1793) (Documents recueillis et annotés par...)*, dans *Archives de l'Art français*, Nouvelle période, III, Paris, 1909, 1-482.
- 1909 ⁴⁹ : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands, I. Les Créateurs de l'Art flamand et les Maîtres du XVe siècle. Ecoles de Bruges, Gand, Bruxelles, Tournai*, Bruxelles, 1909.
- 1911 ⁵⁰ : L. DE FOURCAUD. *La fin de l'art primitif à Bruges. Gérard David*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, XXX, 1911, 337-352, 421-434.
- 1911 ⁵¹ : ALFRED VON WURZBACH. *David. Gerard David*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, III, Vienne/Leipzig, 1911, 74-75.
- 1912 ⁵² : L. DE FOURCAUD. *La Peinture dans les Pays-Bas depuis les successeurs des Van Eyck et de R. Van der Weyden jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle*, dans *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, V, 1^e partie, Paris, 1912, 195-312.
- 1913 ⁵³ : FRIEDRICH WINKLER. *David, Gerard*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par ULRICH THIEME et FELIX BECKER, Leipzig, VIII, 1913, 452-455.
- 1913 ⁵⁴ : E. DURAND-GRÉVILLE. *Notes sur les Primitifs néerlandais du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 4^e période, X, 1913, 415-430.
- 1916 ⁵⁵ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1921 ⁵⁶ : MARTIN CONWAY. *The Van Eycks and their Followers*, Londres, 1921.
- 1922 ⁵⁷ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1925 ⁵⁸ : WILLY BURGER. *Die Malerei in den Niederlanden. 1400-1550*, Munich, 1925.
- 1926 ⁵⁹ : EDOUARD MICHEL. *La Peinture au Musée du Louvre. Ecole flamande (L'Illustration)*, Paris, [1926].

- 1928 ⁶⁰ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei*, VI. *Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1928 ⁶¹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Drei niederländische Maler in Genua*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, LXI, 1927-1928, 273-279.
- 1929 ⁶² : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, 1929.
- 1929 ⁶³ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle*, III. *La Maturité de l'Art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1933 ⁶⁴ : K. SMITS. *De Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam/Bruxelles/Anvers/Louvain, 1933.
- 1935 ⁶⁵ : G.J. HOOGEWERFF. *Vlaamsche Kunst en Italiaansche Renaissance*, Malines/Amsterdam, [1935].
- 1938 ⁶⁶ : PAUL FIERENS. *La Peinture flamande des origines à Quentin Metsys*, Paris, 1938.
- 1941 ⁶⁷ : LEO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Paris, (1941).
- 1944 ⁶⁸ : EDOUARD MICHEL. *L'Ecole flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles, 1944.
- 1946 ⁶⁹ : K.G. BOON. *Gerard David (Palet Serie)*, Amsterdam, [1946].
- 1946 ⁷⁰ : FRANK JEWETT MATHER jr. *The Problem of the Adoration of the Lamb*, I. *An historical Approach*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, New York, 6^e période, XXIX, 1946, 269-284.
- 1947 ⁷¹ : ERNEST LOTTHÉ. *La pensée chrétienne dans la peinture flamande et hollandaise de Van Eyck à Rembrandt (1432-1669). Le Christ et la Vierge Marie*, 2 vol., Lille, 1947.
- 1947 ⁷² : LEO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Paris/Bruxelles, 1947.
- 1949 ⁷³ : X. [Catalogue de l'exposition] *Gérard David. Musée communal de Bruges, 18 juin - 21 août 1949*, Bruxelles, 1949.
- 1951 ⁷⁴ : SUZANNE COLLON-GEVAERT. *Histoire des Arts du métal en Belgique (Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts. Mémoires. Collection in-8°, VII)*, 2 vol., Bruxelles, 1951.
- 1951 ⁷⁵ : J. VAN DER ELST. *L'Age d'or flamand*, Paris, [1951].
- 1952 ⁷⁶ : X. [Catalogue de l'exposition] *Le Portrait dans l'Art flamand de Memling à Van Dijk. Orangerie des Tuileries, Paris, 21 octobre 1952 - 4 janvier 1953*, s.l., 1952.
- 1953 ⁷⁷ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle*, Paris, 1953.
- 1953 ⁷⁸ : HORACE SHIPP. *The Flemish Masters*, Londres, (1953).
- 1953 ⁷⁹ : LEO VAN PUYVELDE. *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris/Bruxelles/New York/Amsterdam/Londres, 1953.
- 1953 ⁸⁰ : JAMES J. RORIMER. *Acquisitions for the Cloisters*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, XI, 1953, 265-271.
- 1954 ⁸¹ : N. BEETS. *De Nederlandse Schilderkunst van de vijftiende eeuw*, dans *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, sous la direction de H.E. VAN GELDER et J. DUVERGER, I, Utrecht/Anvers/Bruxelles/Gand/Louvain, 1954, 240-285.
- 1954 ⁸² : ROBERT GENAILLE. *La Peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1954.
- 1956 ⁸³ : JACQUES LAVALLEYE. *La Peinture et l'Enluminure des origines à la fin du XVe siècle*, dans *L'Art en Belgique, du moyen âge à nos jours*, publié sous la direction de PAUL FIERENS, 3^e éd., Bruxelles, [1956], 101-160.
- 1957 ⁸⁴ : JEANNE DE LA RUWIÈRE. *La Peinture flamande aux XVe et XVIe siècles*, Zurich, (1957).

- 1957 ⁸⁵ : LOUIS RÉAU. *Iconographie de l'Art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, 2. *Nouveau Testament*, Paris, 1957.
- 1957 ⁸⁶ : GEORGES MARLIER. *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957.
- 1957 ⁸⁷ : JACQUES LASSAIGNE. *La Peinture flamande. Le siècle de Van Eyck*, (Genève, 1957).
- 1959 ⁸⁸ : LEO VAN PUYVELDE. *Les Primitifs flamands*, Bruxelles, (1959).
- 1961 ⁸⁹ : JACQUELINE MARETTE. *Connaissance des Primitifs par l'étude du bois. Du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Dette mortuaire de Jean de Sedano. Extrait du « Livre de Comptes de la Confrérie du Saint-Sang de 1517 à 1561 », vol. 2, f° 218.

Ontfaen van de weduwe van Jan Sedano, den laesten in ougst / XV^C achiene, over de doodscult ende zielmesse vanden / zelve Jan, naer costume. I l. VI s. VIII d.g.

Au folio 219 du même registre figurent les dépenses exposées à l'occasion du service funèbre célébré pour le repos de l'âme de Jean de Sedano (Bruges, archives de la Confrérie du Saint-Sang, registre n° 19; transcription de M. A. Joos de ter Beerst, secrétaire-marguillier de la Noble Confrérie du Saint-Sang, revue par M. P. Bonenfant).

2

Texte relatif au projet d'un tableau que Jan van der Straeten destinait à l'autel de la chapelle du Saint-Sang. « Livre de Comptes de la Confrérie du Saint-Sang de 1517 à 1569 », vol. 2, f° 218; extrait du compte de la Confrérie du 10 mai 1518 au 8 mai 1519.

Betaelt XVII in sporcle, ter vergaderinghe vander voornoemde ghezel/scepe omme anderwaerf te communicieren ende te concluderen upde / materie van zeker autae tafele, die Jan van der Strate ons / medebroeder, begheerde te doen maken, ten autae van onser / cappelle. Twelk hem gheconsenteert was, in eeneghe vanden / drie manieren naervolghende. Eerst dat de middel tafele / zal ghemaect worden, volghende zeker patroon daer afgetoocht / ende in beede de dueren zullen staen tvidimus naer tleven / van elc vanden ghildebroeders, zonder eeneghe wapnen. / / Ten tweesten dat de voornoemde middel tafele ende dueren zullen / ghemaect worden als boven, ende totten dien metten wapnen / van alle den ghildebroeders, naer oordene dat zij incommen zijn. / Of ten derden, dat de voornoemde tafele ghemaect / zal worden, zonder eeneghe personagen van ghildebroeders / ende wapnen, maer met andere historien, ende in dien / ghevalle, zal de voornoemde Jan van der Strate, zijn wapen moghen / doen stellen daert hem believen zal... etc. In broot, / wijn, fruyt ende anders... IS. X d.g.

(Bruges, archives de la Confrérie du Saint-Sang, registre n° 19; retranscription de M. A. Joos de ter Beerst, revue par M. P. Bonenfant).

3

Relation, par les chapelains de Saint-Basile, de la démolition de l'autel principal en vue d'en construire un nouveau. Extrait du « Liber Resolutionum Dominorum Basilianorum », 1627-1797. Page 42, v°.

Constructio / summi altaris. / In Septembri 1680 destructum est sum/mum altare ad construendum novum, / interea D.D. peregerunt officium - / divinum in alio sacello collateralis, et / reaedificato

summo altari adhibuerunt / Domini altare portabile propter dubium / quod erat an summum altare profana/tum fuisset nec ne quod testor ad / (signé) Hirchoux.

(Bruges, archives de la Confrérie du Saint-Sang, registre n° 17; transcription de M. A. Joos de ter Beerst)

4

Inventaire dressé par Lebrun en 1683.

Inventaire des tableaux du Cabinet du Roy, n° 354.

Un moyen tableau de Jean de Bruges représentant les nocces de Cana, au bout duquel du costé droit il y a un homme à genoux habillé d'une fourrure, et au-dessus un jacobin — hault de 3 pieds sur 4 de large — peint sur bois — avec sa bordure dorée ; *note ajoutée* : veu à Paris le 8 aoust 1690. (Paris, Archives nationales, O¹ 1964; Engerand ³⁷ 275)

5

Inventaire dressé par Houasse en 1691.

Inventaire des tableaux et desseins du Roy étant à la garde du sieur Houasse à Paris, signé par ledit sieur le 18 juin 1691 et continué.

44. Un tableau de Jean de Bruges representant les nocces de Cana de 3 p. de hault sur 4 de large — peint sur bois — avec sa bordure dorée. n° 354.

(Paris, Archives nationales, O¹ 1964)

6

Inventaire dressé par Bailly en 1709-1710.

Inventaire général des tableaux du Roy, faits (sic) avec soin en 1709 et 1710 par le sieur Bailly, garde d'iceux, suivant les ordres qui lui en furent donnez, p. 206.

Jean de Bruges / Un tableau representant les nocces de Cana, dans lequel paroît sur le devant un homme à genoux joignant les mains et audessus un moine à une balustrade, figures de vingt à vingt deux pouces, ayant de hauteur trois pieds sur quatre pieds de large, peint sur bois dans sa bordure dorée. Idem [Paris, Cabinet des Tableaux].

(Paris, Archives nationales, O¹ 1975; Engerand ³⁷ 275)

7

Inventaire dressé par Coypel, en 1710.

Inventaire général des tableaux du Roy, desseins, marbres, yvoires et bronzes, qui sont à la garde particulière du sieur Coypel à Paris.

De Jean de Bruges / 35 / Un tableau de 3 pieds de haut sur 4 pieds de large, sur bois, representant les nocces de Cana.

(Paris, Archives nationales, O¹ 1965)

8

Inventaire dressé avant novembre 1785, d'après Engerand, par Duplessis.

Catalogue des tableaux du Roi, contenant ceux qui étoient au Luxembourg et qui sont présentement déposés au Louvre dans deux sales au rez-de-chaussée, et dans un magasin au pavillon neuf, au second étage.

[p. 8] 63 / Jean de Bruges / Les Nocces de Cana — vieille bordure / [Hauteur] 3 pieds / [Largeur] 4 pieds. (Paris, Archives du Musée du Louvre, DD.A. 2)

9

Facture présentée par le peintre Carlier après la restauration de certains tableaux du Louvre en 1793. Extrait relatif aux Noces de Cana.

Etat des tableaux que moi j Carlier peintre a restauré pour le Muséum, par ordres de Mm. Les Commissaires.

3^e Don / 14 juin n° 1646.

Savoire

.....

8. Un autre [tableau] sur bois peint par Jean de Bruges, représentant les nôtces de Cana, de 3 pieds de haut, sur 4 de large. 36 H (*barré en rouge et remplacé par 30, également en rouge*).

.....

Nous soussignés, Commissaires du Museum National, Certifions qu'après vérification faite de tous les ouvrages cydessus énoncés, nous avons arrêté le présent mémoire à la somme de deux mille deux cent quarante trois livres (*signés*) Vincent, Pasquier, Jollain, P. Cossard, Regnault, Bossut. (*Paris, Archives nationales, F 17, 1059, dossier 15; Tuetey et Guiffrey* ⁴⁸ 171-177, voir p. 173)

10

Inventaire dressé par Le Brun.

Liberté-Egalité. N° 10 / Du 15 frimaire.

Inventaire des objets contenus dans le Muséum et dans les dépôts sous la surveillance des gardiens du Muséum. Commencé le 15 du 2^e mois et fini le 12 frimaire 2^e année de la République Française une et indivisible [5 novembre - 3 décembre 1793].

234 / [17^e travée] Les Nôces de Cana / [Noms vrais des auteurs] Jⁿ Van Eyck dit de Bruges.

Fini le 12^e jour du 3^e mois de la 2^e année de la République française une et indivisible.

(*signé*) Le Brun.

(*Paris, Archives nationales, F 17, 1267; Tuetey et Guiffrey* ⁴⁸ 379-420, voir p. 393)

11

Inventaire Napoléon, 1810, vol. 2.

Napoléon Ier. Minute. 1er inventaire administratif. Peintures. Ecoles flamande, allemande, hollandaise, p. 191.

N° 704 / Eyck, Jean van — de Maseyck / Les Nôces de Cana / [Hauteur] 1 [Largeur] 1,30 / [Origine] Anc. Col. de la Couronne / [Prix de l'estimation de l'objet] 1.300 / [Prix d'estimation du cadre] 30 / [Emplacement actuel] Galerie / [Observations] Sur bois — il est plus probable que ce tableau est de Hans Memmelinck.

(*Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. B 3,2; Michel* ⁷⁷ 96)

12

Inventaire dressé en 1818.

Musée royal. Inventaire des tableaux. 1818. Ecoles flamande, allemande et hollandaise. Tableaux qui sont exposés dans la Grande Galerie et dans les salles adjacentes.

(sans numéro) / Eyck (Jean van, dit Jean de Bruges) / Les Noces de Cana. Jésus bénit les vases que lui présentent les serviteurs à genoux, et l'eau est changée en vin... / [Hauteur] 1 / [Largeur] 1,30 / [Observations] Sur bois.

(*Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. C 17*)

13

Inventaire de 1824, signé par Mr. de Forbin, Directeur des Musées.

Inventaire général des musées royaux. Peinture. 1. et 2. partie. Ecole italienne. Ecole hollandaise, f° 89.

[Page de l'ancien inventaire] 191 / [Numéro] 704 / Eyck (Jean Van) dit Jean de Bruges, de Maaseyk. 704 / Les noces de Cana / Bois / [Hauteur] 1,30 / [Largeur] 1,30 / Ancienne Collection / [Estimation] 2.000 / [Emplacement actuel] Galerie.

(Paris, Archives du Musée du Louvre, DD. C 9, 1)

J. LISTE DES PLANCHES

N° 90 : GROUPE DAVID (13)

CLXVII. Les Noces de Cana	B	187 191	1961
CLXVIII. Coin supérieur gauche : le paysage urbain	B	164 252	1956
CLXIX. Quart supérieur droit : le groupe de la mariée	B	125 170	1951
CLXX. Groupe de Jésus et sa Mère	B	125 172	1951
CLXXI. Personnages d'avant-plan devant le Christ et sa Mère	B	125 173	1951
CLXXII. Coin inférieur gauche : le donateur et son fils	B	125 174	1951
CLXXIII. Coin inférieur droit : l'échanson et la donatrice	B	125 169	1951
CLXXIV. Buste du donateur et de son fils	B	164 253	1956
CLXXV. Buste de la donatrice	B	164 254	1956
CLXXVI. Buste du Christ (1:1)	B	125 179	1951
CLXXVII. Buste de la Vierge (1:1)	B	125 180	1951
CLXXVIII. Buste de la mariée, en radiographie (1:1)	D	L 2 052	1951
CLXXIX. Buste de la mariée (1:1)	B	125 183	1951
CLXXX. Buste de la jeune femme à gauche du Christ (1:1)	B	125 178	1951
CLXXX a. <i>Buste de la jeune femme à gauche du Christ (planche en couleur)</i>	Photo	Loose	1956
CLXXXI. Buste de la femme assise de profil, à droite (1:1)	B	125 185	1951
CLXXXII. Buste du jeune serveur (1:1)	B	125 176	1951
CLXXXIII. Buste de la femme à gauche de la mariée et tête de l'époux (?) (1:1)	B	125 182	1951
CLXXXIV. Buste de l'ecclésiastique (1:1)	B	125 175	1951
CLXXXV. Têtes de femme et d'homme devant la Vierge (1:1)	B	125 181	1951
CLXXXVI. Détail de la table (1:1)	B	125 187	1951
CLXXXVII. Détail du siège au premier plan, au milieu, avec le monogramme (1:1)	B	164 255	1956
Le « tabaert » de la Confrérie du Saint-Sang en 1523, d'après le <i>Parureboek</i> ; reproduction A.C.L. d'après Gailliard	A	120 711	1961
CLXXXVIII. Tête de l'ecclésiastique (M 2 ×)	B	125 190	1951
CLXXXIX. Tête du Christ (M 2 ×)	B	125 191	1951
CXC. Tête de la femme à gauche de la mariée (M 2 ×)	B	125 188	1951
CCIV. c) Les Noces de Cana, revers	B	125 168	1951

A. CLASSEMENT DANS LE CORPUS

N° 91 : GROUPE DAVID (14), *DIEU ENTRE DEUX ANGES*

B. IDENTIFICATION COURANTE

Cornelis (Albert)

Dieu le Père bénissant

N° 4015 du *Catalogue raisonné... Peintures flamandes du XVe et du XVIe siècle [du] Musée national du Louvre* (Michel 27).

N° d'inventaire : RF. 2228.

C. DESCRIPTION MATÉRIELLE

(25-VI-1956)

Forme : Demi-cercle.

Dimensions : 45,7 ($\pm 0,1$) \times 88,0 ($\pm 0,1$) \times 0,9.

Couche protectrice : Epaisse couche de vernis en bon état.

Couche picturale : Très bon état général. Usure des gris-bleu du ciel. Très léger surpeint en glacis des chairs et des plumes de l'ange de droite. Reprise d'une partie du contour des mains des anges et de l'ombre des lèvres de Dieu. Nombreux repeints dans la barbe. Repeints et surpeints dans les nuages.

Restaurations le long des bords et restauration du joint surtout en ses extrémités.

Pas de barbe. La préparation couvrant le bord non-peint est voilée par un léger repeint.

Repentir dans le profil de l'ange de droite.

Préparation : Couche blanche d'épaisseur moyenne couvrant tout le support; bonne adhérence.

Support : Chêne (communication du Centre technique du bois, Paris, 20 février 1961); deux éléments horizontaux assemblés par goujons; parqueté, en parfait état.

Marques au revers : Le numéro d'inventaire, au pochoir: RF 2228 et deux étiquettes : voir pl. CCIV d).

Cadre : Moderne.

D. DESCRIPTION ET ICONOGRAPHIE

1. *Sujet*

La composition s'inscrit dans un segment de cercle. Le centre en est occupé par Dieu, en buste, dont la main droite esquisse un geste de bénédiction. Il est coiffé de la tiare à triple couronne décorée de fleurs de lis et tient de la main gauche un sceptre d'orfèvrerie. Sur une tunique de brocart Il porte une chape de même étoffe, maintenue par un grand mors. Des rayons lumineux en forme de croix auréolent sa tête. Il a de longs cheveux, une moustache et une petite barbe terminée en deux pointes. Ses traits sont réguliers; Il baisse les yeux. Il est entouré de deux angelots, les mains jointes, en buste. L'un et l'autre ont les cheveux courts et bouclés, des plumes sur le corps et les bras, et des ailes. Ils semblent porter un vêtement collant imitant des plumes ou des écailles. D'après Louis Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, II. *Iconographie de la Bible*, 1. *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 35), ce maillot empenné qui apparaît fréquemment à la fin du moyen âge, surtout dans la sculpture,

est sans doute emprunté à la garde-robe du théâtre des Mystères. Les anges semblent émerger des gros nuages floconneux qui achèvent la composition. Leur place, de part et d'autre de Dieu, et leur couleur feu (voir D.2, *Couleurs*, ci-dessous) permettent de les identifier à des séraphins (voir *Louis Réau, op. cit.*, p. 40-41).

La forme du panneau indique qu'il devait figurer au-dessus d'un polyptyque. S'agit-il d'une représentation de Dieu le Père ? La tiare et le sceptre pourraient le faire croire mais le personnage a les traits d'un homme d'âge mûr et non d'un vieillard (voir *Louis Réau, op. cit.*, p. 8-10, 24; *K. Smits, Iconografie van de Nederlandsche Primitieven*, Amsterdam/Bruxelles/Anvers/Louvain, 1933, p. 1-16). La détermination de l'ensemble iconographique auquel appartenait ce panneau permettrait sans doute d'éclaircir le problème. L'influence de la figure centrale de l'*Agneau mystique* de van Eyck (Gand, cathédrale Saint-Bavon) a été soulignée par *Bodenhausen* (10 157), *Michel* (27 87) et *Panofsky* (28 351-352) mais il y a là également une difficulté d'identification. Il est à remarquer toutefois que c'est ce type iconographique que Gérard David adopte dans des scènes où apparaît indubitablement Dieu le Père : dans le *Baptême du Christ* (Bruges, Musée communal, nos 35-39; *Corpus* n° 6; *Bodenhausen* 10 pl. n° XXI), dans l'*Arbre de Jessé* (Lyon, Musée des Beaux-Arts, n° 540; *Bodenhausen* 10 pl. n° X), dans le *triptyque de saint Michel* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 626; *Bodenhausen* 10 pl. n° XXX) et dans la *Transfiguration* (Bruges, église Notre-Dame; *Bodenhausen* 10 pl. n° XXXVI).

En 1952, *Castelnovi* (26 22-25) a proposé une reconstitution d'un grand polyptyque, dont cette lunette aurait constitué le couronnement. La partie inférieure du retable aurait comporté trois panneaux, la *Vierge trônant avec l'Enfant* (153 × 89 cm), *Saint Jérôme* (152,5 × 64 cm) et *Saint Benoît* (152,5 × 64 cm) du Palazzo Bianco à Gênes (n° 12). La zone moyenne aurait été formée des deux panneaux d'une *Annonciation*, au Metropolitan Museum à New York (chacun 76 × 62 cm; n° 50.145.9 a et b). Elle aurait été surmontée par la lunette (45,7 × 88 cm; voir pl. CC). Tous ces tableaux sont attribués normalement à Gérard David. L'auteur se base sur un manuscrit de la fin du XVIII^e siècle, écrit par *Don Giuseppe Spinola*, « Professo, Decano e Cellerario » de l'abbaye de la Cervara, en Ligurie. Celui-ci décrit le retable qui ornait l'église de l'abbaye et y mentionne explicitement Dieu le Père en buste (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires, document 1*, p. 142-143).

2. Couleurs

Dieu est vêtu d'une robe rouge sombre et d'une chape de brocart rouge et or, doublée de vert, retenue par un bijou d'or orné d'une pierre verte qu'entourent des pierreries rouges et vertes et des perles. La tiare d'or est posée sur un calot rouge; elle est formée de fleurs de lis ciselées et de pierres rouges et vertes ainsi que de perles. Le sceptre de métal doré est peint sur une assiette brune et a des rehauts jaunes. Dieu a la barbe, la moustache et les cheveux bruns. Les anges sont plus blonds. Les carnations sont claires et chaudes. Les anges sont couverts de plumes rouge orangé et leurs ailes sont d'un orangé plus jaune. Ils se détachent sur un fond jaune citron passant à l'orangé et devenant bleu près de la tiare. Les nuages sont gris foncé rehaussé de blanc à leurs extrémités.

3. Inscriptions, marques et armoiries

A l'encolure de la tunique de Dieu on peut lire : O [?] AT...; au bas de la manche à gauche : OMNI, et à la manche à droite : EI [?].

Il faut signaler des similitudes dans la graphie des inscriptions de ce tableau et des deux précédents, attribués au même artiste.

E. HISTORIQUE

1. Origine

a. Sources

L'histoire du tableau est inconnue jusqu'à son apparition à l'exposition de Bruges en 1902.

b. Opinions d'auteurs sur l'attribution et la date

Dans le catalogue de l'exposition de Bruges, l'attribution des propriétaires du tableau à l'« école des Van Eyck » est respectée (1 63, n° 149). *Hulin de Loo*, dans son *Catalogue critique* (2 38, n° 149; 59), propose Gérard David, mais avec des réserves, et la date de 1520. Les têtes et les mains des anges lui rappellent la dernière manière de David mais le coloris, le modelé du visage et des mains de Dieu lui suggèrent un rapprochement avec un *portrait d'ecclésiastique*, de la collection James Simon à Berlin (maintenant aux Ehem. Staatliche Museen à Berlin, n° 518), qui n'est certainement pas du maître lui-même. *Friedländer* (3 87; 4 18, pl. XLIX; 15 181) attribue le tableau du Louvre à Gérard David; ce serait une œuvre du milieu de la carrière du peintre. *Dülberg* (5 57) le donne au Maître de Moulins et il évoque la *Madone* du Musée des Beaux-Arts d'Anvers par Jean Fouquet, à propos des deux anges qui entourent la Divinité. *Weale* (6 40) trouve que les personnages ne ressemblent pas à ceux des œuvres authentiques de Gérard David. En 1904, le tableau figure à l'exposition des Primitifs français, où *Bouchot* (7 135, n° 358) le donne à l'école du nord de la France, vers 1480, et reprend le rapprochement proposé avec les œuvres du Maître de Moulins. Cependant, la même année, *Hulin de Loo* (8 10) le donne à Gérard David. Pour *Benoît* (9 323-324), le style de la lunette apparente à l'art de David et il compare au damas de la chape de Dieu le Père une série d'autres damas, celui de la chape de l'ange dans le *Baptême du Christ* (Bruges, Musée communal, nos 35-39; *Corpus* n° 6), le damas de la robe de sainte Catherine dans la *Vierge entre les Vierges* (Rouen, Musée, n° 554), celui du manteau de sainte Catherine dans le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Londres, National Gallery, n° 1432; *Corpus* n° 43) et celui du drap d'honneur d'une *Vierge et Enfant*, appartenant alors à M. Rigaux, de Lille, et qui se trouverait aujourd'hui dans la collection R. Lehman à New York, attribuée au Maître au feuillage brodé. *Bodenhausen* (10 157-158), en 1905, est d'accord avec *Friedländer* : la lunette est de Gérard David, dans sa période de maturité; sa forme générale est semblable à celle des panneaux des prophètes de l'*Agneau mystique* (Gand, Saint-Bavon), dont la figure centrale de Dieu peut d'ailleurs avoir influencé l'artiste. Le souci d'une construction mathématique des traits du visage de Dieu se retrouve dans le visage du Sauveur du *Baptême du Christ* (Bruges). L'auteur admire la force du modelé, spécialement dans les mains, et la beauté du coloris. Les lis de la triple couronne se voient également dans les autres exemples de Dieu le Père qui nous restent de Gérard David : celui de l'*Arbre de Jessé* (Lyon, Musée des Beaux-Arts, n° 540), celui du *Baptême du Christ* déjà cité et celui du *triptyque de saint Michel* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n° 626). Les écailles qui recouvrent les anges sont inhabituelles; inconnues dans la peinture flamande, on les trouve fréquemment dans la miniature. *Reinach* (11 2, n° 1) reproduit le tableau dans son *Répertoire*, comme étant de l'école de Gérard David; c'est aussi l'opinion de *von Wurzbach* (13 74). *Fierens-Gevaert* (12 149; 21 87) et *Winkler* (14 453) le rangent parmi les œuvres de parfaite maturité du maître, ainsi que *Demonts* (16 notice de la pl. XV; 17 53, sans numéro), qui propose la date de 1500-

1505, par rapprochement avec le *Baptême du Christ* dont il compare l'ange du panneau central à ceux de la lunette, et avec le *Jugement de Cambyse* (Bruges, Musée communal, n° 40; *Corpus* n° 5) pour la similitude entre les mains du juge et celles de Dieu. *Popham* (18 27, n° 28) attribue à David, par comparaison avec les anges de la lunette, un dessin conservé au Louvre, représentant une tête de jeune homme. En 1928 *Friedländer* (19 152, n° 202) confirme le jugement qu'il avait porté antérieurement sur l'œuvre, à savoir qu'elle est de Gérard David et du milieu de sa carrière. *Michel* (20 65-70; 27 86-88, fig. 56) est frappé par les analogies de style qu'il trouve entre cette lunette et le *Couronnement de la Vierge avec les neuf chœurs des anges*, à l'église Saint-Jacques à Bruges, qui, d'après les recherches de *Weale*, fut exécuté entre 1517 et 1522 par Albert Cornelis, de Bruges. Ces ressemblances, il les voit dans le coloris, dans le dessin des mains et des yeux et dans la recherche de mouvement et de vie. Il situe le tableau fort hypothétiquement vers 1525-1530. Par contre *Dülberg* (22 132), modifiant l'opinion qu'il avait émise en 1903, trouve le même lien entre les personnages et l'espace environnant dans le *Baptême du Christ* de Bruges, et dans la lunette, jugée par lui puissamment conçue, et qu'il situe à la même époque. Cette lunette est rangée parmi les œuvres sûres du maître dans le recueil de planches du Louvre paru en 1929 (23 43) et dans le catalogue des expositions de Bruges (24 20, n° 18) et de Londres (25 11, n° 7) en 1949. *Castelnovi* (26 24-27), en 1952, propose de voir dans le tableau du Louvre la lunette qui constituait le couronnement d'un grand polyptyque jadis à l'abbaye de la Cervara en Ligurie (voir D. 1, *Sujet*, p. 136), et il ne doute pas de son attribution à Gérard David. Il rapporte les commentaires de *Don Giuseppe Spinola* concernant l'identité de l'auteur (voir I, *Textes d'archives et sources littéraires*, document 2). Au XVIII^e siècle, *Spinola* avait fait des recherches en vue de retrouver le nom de celui-ci, recherches restées infructueuses. Un contemporain de *Spinola*, *Carlo Giuseppe Ratti*, avait donné l'œuvre à «Franco Floris»; *Spinola* réfute cette attribution et songe plutôt à Albert Dürer. Se basant toujours sur le manuscrit de *Spinola*, *Castelnovi* propose une date : 1506. *Spinola* en effet copie une inscription qui figurait probablement dans le bas du panneau central inférieur, morceau qui manque actuellement (voir pl. CC). D'après celle-ci, Vincentius Saulus avait fait faire l'œuvre le 7 septembre 1506 (voir I, *document 3*, p. 143).

Spinola, toujours cité par *Castelnovi*, donne quelques précisions sur ce donateur, Vincenzo Sauli di Bendinelli; c'était un Génois, qui combla de ses libéralités l'abbaye de la Cervara. *Castelnovi* déduit de la description du retable par *Spinola* que le schéma structurel et iconographique en était typiquement italien et même ligurien, ce qui rend peu admissible l'idée d'une importation. Aussi reprend-il l'hypothèse d'un voyage de Gérard David en Italie, non pas, comme on l'a dit, entre 1511 et 1515 mais vers 1502-1507. *Hoogewerff* (29 72-73) ne met en doute ni la reconstitution de *Castelnovi*, ni l'attribution à David mais conteste l'interprétation donnée par *Castelnovi* à l'inscription recopiée par *Spinola*. D'après lui la date du 7 septembre 1506 commémore la fondation de l'autel ou la commande du polyptyque et non sa mise en place. Il reporte celle-ci à une date légèrement antérieure ou contemporaine de l'achèvement du tableau de *La Vierge entre les Vierges* du Musée de Rouen (n° 554), c'est-à-dire vers 1509. Le peintre n'aurait pas assisté à l'inauguration de l'œuvre exécutée par lui à Bruges, et l'auteur situe le voyage présumé de l'artiste en Italie vers 1510-1515, selon l'hypothèse traditionnelle.

Panofsky (28 351-352, fig. 482) attribue le tableau du Louvre à Gérard David sans restriction et souligne l'inspiration eyckienne de l'œuvre. *Marlier* (30 53, note 14) rejette l'hypothèse de *Michel* comme non fondée et restitue l'œuvre à *David*.

2. Histoire ultérieure

a. Collections et expositions

- 1790 Le retable de l'église abbatiale de la Cervara en Ligurie est décrit peu après 1790 par *Don Giuseppe Spinola*, cité par *Castelnovi* (26 23) qui pense que la lunette aurait fait partie de ce retable (voir I, document 1, p. 142-143).
- 1799 D'après *Castelnovi* (26 22, note 4), les moines durent abandonner l'abbaye en 1799; c'est alors que le polyptyque aurait été démembré et que la lunette aurait quitté l'abbaye.
- 1890-5 *Hoogewerff* (29 73) pense que le polyptyque fut aliéné entre 1890 et 1895 mais ne justifie pas cette opinion.
- 1902 Le tableau apparaît pour la première fois à l'*Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, Bruges, 1902, n° 149 (1 63), prêté par le baron de Schickler, de Paris.
- 1904 Il figure à l'*Exposition des Primitifs français*, à Paris, en 1904, Palais du Louvre et Bibliothèque nationale, n° 358 (7 135), pour laquelle il fut également prêté par le baron de Schickler.
- 1919 Il est acquis des héritiers de celui-ci, en 1919, par le Musée du Louvre, pour la somme de 30.000 F. Comités des 3 avril et 21 mai 1919; arrêté du 31 mai 1919 (*Demonts* 16 pl. XV; *Michel* 27 87).
- 1949 Il figure à l'exposition *Gérard David* à Bruges, en 1949, au Musée communal, n° 18 (24 20),
- 1949 et également à l'exposition *Gerard David and his Followers* à la Wildenstein Gallery, New Bond Street, Londres, septembre-octobre 1949, n° 7 (25 11).
- 1960 *Exposition de 700 tableaux tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, Musée du Louvre, 1960, n° 18 (31 18).

b. Histoire matérielle

- 1799 D'après *Castelnovi* (26 22, note 4), le polyptyque dont faisait partie la lunette aurait été démembré en 1799, lorsque les moines de l'abbaye de la Cervara durent quitter leur couvent.

F. ÉLÉMENTS DE COMPARAISON

On ne connaît pas de copies ou de répliques de cette composition mais on peut en rapprocher une série de détails empruntés à d'autres œuvres attribuées à Gérard David :

— De nombreux points de comparaison ont déjà été signalés entre la lunette et le triptyque du *Baptême du Christ* de Gérard David, au Musée communal de Bruges (nos 35-39; *Corpus* n° 6) : le visage du Christ du *Baptême* et celui de Dieu au Louvre (*Demonts* 16 notice de la pl. XV), la tiare de Dieu le Père dans le *Baptême* et celle du Louvre (*Bodenhausen* 10 158), la tête de l'ange du *Baptême* et celle des anges de la lunette (*Demonts* 16 notice de la pl. XV; *Michel* 27 87), le brocart de l'ange de Bruges et celui de Dieu au Louvre (*Benoît* 9 323). Chêne, 130 × 97 × 43 cm; repr. dans *Bodenhausen* 10 pl. XXI.

— Les deux anges de la lunette ont été rapprochés de celui de l'*Annonciation* de Gérard David, qui fit anciennement partie de la collection Hohenzollern à Sigmaringen et se trouve maintenant au Metropolitan Museum à New York (n° 50.145.9; *Michel* 27 87). Chêne, deux panneaux de 76 × 62 cm; repr. dans *Bodenhausen* 10 pl. XXXIII.

— Les mains de Dieu peuvent être comparées à celles du *Christ* en buste représenté sur le tableau de la collection Johnson à Philadelphie (n° 330). Chêne, 43 × 31 cm (photographie du Musée au

Centre). *Demonts* (16 notice de la pl. XV) les a rapprochés de celles du roi Cambyse, dans le *Jugement de Cambyse* du Musée communal de Bruges (n° 40; *Corpus* n° 5). Chêne, 182 × 159 cm; repr. dans *Bodenhausen* 10 pl. XVIII a.

— Le fermoir de la chape de Dieu est très semblable au bijou suspendu au-dessus de la Vierge dans le tableau de Gérard David à la National Gallery de Londres, représentant la *Vierge parmi les saintes, avec un donateur* (n° 1432; *Corpus* n° 43). Chêne, 107 × 146 cm; repr. dans *Bodenhausen* 10 pl. XXVII.

— Un dessin à la pointe d'argent, représentant une tête de jeune homme, est comparé par *Popham* (18 27, n° 28, ill.) aux visages des anges de la lunette. Paris, Musée du Louvre, ancienne collection Vallardi. Papier, 110 × 86 mm.

G. OPINION PERSONNELLE DE L'AUTEUR

Edouard Michel a eu raison assurément de rapprocher les anges du tableau du *Couronnement de la Vierge* de Bruges par Albert Cornelis des deux anges qui entourent *Dieu le Père bénissant* dans le tableau du Louvre; il y a entre eux des rapports évidents. Cependant l'ensemble du tableau de Bruges est d'une conception tout à fait différente, déjà très maniériste, alors que le tableau du Louvre est au contraire d'une conception statique, tout à fait dans l'ancienne tradition eyckienne. Il faut se souvenir qu'Albert Cornelis n'avait pas l'habitude de peindre entièrement de sa main les tableaux qu'on lui commandait; il se réservait seulement les parties les plus importantes. Nous le savons par un document concernant précisément son grand tableau de Bruges : en 1522 il cita le doyen des curateurs de la Gilde devant les échevins de la Ville, parce que la Gilde ne voulait pas accepter le tableau que Cornelis avait fait faire par un autre peintre (*efr.* [Weale], *Albert Cornelis. Hiérarchie des Anges*, dans *Le Beffroi*, Bruges, I, 1863, p. 1-22, voir p. 18-19); Cornelis admit avoir agi ainsi et soutint qu'il n'était tenu qu'à dessiner la composition et à peindre de sa propre main « *les nus et œuvres principales* ». Il a donc peint dans le tableau de Bruges le groupe principal, c'est-à-dire le *Couronnement de la Vierge par le Christ et Dieu le Père*, et c'est sur leurs trois figures avant tout qu'on doit juger son style, plutôt que sur les anges. Or dans son tableau *Dieu le Père* est d'un dessin infiniment plus faible, plus mou que le *Dieu le Père* du tableau du Louvre.

D'autre part, le tableau du Louvre présente des analogies extrêmement frappantes avec le *Dieu le Père* qui apparaît dans le *Baptême du Christ* de Gérard David du Musée de Bruges; on est frappé de voir combien sont proches le modelé du visage, la présentation de la main gauche, les jointures des mains au dessin accusé, d'un métier puissant, la tiare même, si particulière avec ses fleurs de lis qui faisaient donner le tableau du Louvre par *Bouchot* à un peintre français, alors que *Bodenhausen* retrouve chez Gérard David quatre cas de l'emploi d'une telle tiare.

Il faut admettre que les anges qui entourent cette figure peuvent en effet être rapprochés de ceux du *Couronnement de la Vierge* de Bruges, mais les figures secondaires de ce grand tableau ne sont pas, nous l'avons dit d'après le témoignage même du peintre, de Cornelis lui-même.

De plus, la radiographie présente des rapports étroits avec celle du *Baptême du Christ* du Musée communal de Bruges, au point qu'on peut affirmer que l'exécution du tableau du Louvre est due à la même main; la comparaison est particulièrement frappante dans les brocarts.

Gian Vittorio Castelnovi (26 22-27) proposait en 1952 de reconnaître dans notre tableau le couronnement du polyptyque de l'église abbatiale de la Cervara, commandé par Vincentius Saulus en 1506

et attribué à Gérard David. Notre tableau a peut-être fait partie de cet ensemble, mais la reconstitution proposée par l'auteur en ce qui le concerne n'est pas très satisfaisante (voir D. 1, *Sujet*, p. 136). Il faut toutefois noter que plus d'un auteur déjà avait proposé des rapprochements entre les différents panneaux qu'elle rassemble. En 1905, *Bodenhausen* (10 164-165, 173) rétablissait la hauteur à laquelle le panneau de la Vierge, à Gênes, devait être présenté, par rapport aux deux saints. Par ailleurs il se demandait ce qui avait pu se trouver à l'origine entre les deux panneaux de l'Annonciation. Il rapprochait le *Saint Jérôme* et le *Saint Benoît* de Gênes de la figure de Dieu le Père du Louvre (10 158). Enfin il classait tous ces panneaux dans la période de maturité de Gérard David. *Michel* (27 87) avait établi une comparaison entre les anges de la lunette et celui de l'Annonciation de New York (voir F, *Éléments de comparaison*, p. 139). Cependant tant que de nouvelles découvertes ne viennent pas corroborer la reconstitution de *Castelnovi*, celle-ci garde la valeur d'une simple hypothèse.

Tous ces éléments nous permettent de revenir à l'attribution traditionnelle de notre tableau à Gérard David.

H. BIBLIOGRAPHIE

- 1902 ¹ : W.H. JAMES WEALE. *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges, 15 juin au 15 septembre 1902*, Bruges, 1902.
- 1902 ² : GEORGES H.[ULIN] DE LOO. *Bruges 1902. Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique*, Gand, 1902.
- 1903 ³ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXVI, 1903, 66-91, 147-175.
- 1903 ⁴ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Meisterwerke der niederländischen Malerei des XV. u. XVI. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902*, Munich, 1903.
- 1903 ⁵ : FRANZ DÜLBERG. *Die Ausstellung Altniederländischer Meister in Brügge*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig, N.F., XIV, 1903, 49-57, 135-142.
- 1903 ⁶ : W.H. JAMES WEALE. *The Early Painters of the Netherlands as Illustrated by the Bruges Exhibition of 1902*, IV, dans *The Burlington Magazine*, Londres, II, 1903, 35-40.
- 1904 ⁷ : HENRI BOUCHOT. *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) et à la Bibliothèque nationale. Catalogue. Avril 1904. Supplément. Peintures et dessins*, Paris, 1904.
- 1904 ⁸ : GEORGES H.[ULIN] DE LOO. *L'exposition des « Primitifs français » au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale*, Bruxelles/Paris, 1904.
- 1904 ⁹ : FRANÇOIS BENOÎT. *Un Gérard David inconnu. Quelques contributions à l'étude du Maître*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 3^e période, XXXII, 1904, 311-325.
- 1905 ¹⁰ : EBERHARD VON BODENHAUSEN. *Gerard David und seine Schule*, Munich, 1905.
- 1907 ¹¹ : SALOMON REINACH. *Répertoire de Peintures du moyen âge et de la renaissance (1280-1580)*, II, Paris, 1907.
- 1909 ¹² : FIERENS-GEVAERT. *Les Primitifs flamands, I. Les créateurs de l'art flamand et les maîtres du XVe siècle. Ecoles de Bruges, Gand, Bruxelles, Tournai*, Bruxelles, 1909.
- 1911 ¹³ : ALFRED VON WURZBACH. *David, Gerard David*, dans *Niederländisches Künstler-Lexikon*, III, Vienne/Leipzig, 1911, 74-75.

- 1913¹⁴ : FRIEDRICH WINKLER. *David, Gerard*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, fondé par ULRICH THIEME et FELIX BECKER, VIII, Leipzig, 1913, 452-455.
- 1916¹⁵ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Von Eyck bis Bruegel*, Berlin, 1916.
- 1919¹⁶ : LOUIS DEMONTS. *Les accroissements des Musées nationaux français. Le Musée du Louvre depuis 1914. Dons, legs et acquisitions. I, Peintures. Ecole italienne. Ecole flamande. Ecole hollandaise*, Paris/New York, 1919.
- 1922¹⁷ : LOUIS DEMONTS. *Musée national du Louvre. Catalogue des Peintures exposées dans les Galeries, III. Ecoles Flamande, Hollandaise, Allemande et Anglaise*, Paris, 1922.
- 1926¹⁸ : A.E. POPIHAM. *Drawings of the early Flemish School*, Londres, 1926.
- 1928¹⁹ : MAX J. FRIEDLÄNDER. *Die altniederländische Malerei, VI. Memling und Gerard David*, Berlin, 1928.
- 1928²⁰ : EDOUARD MICHEL. *Hypothèses sur quelques peintures flamandes*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 5^e période, XVII, 1928, 65-76.
- 1929²¹ : FIERENS-GEVAERT et PAUL FIERENS. *Histoire de la Peinture flamande des origines à la fin du XV^e siècle, III. La Maturité de l'Art flamand*, Paris/Bruxelles, 1929.
- 1929²² : FRANZ DÜLBERG. *Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance (Handbuch der Kunstwissenschaft)*, Wildpark-Potsdam, (1929).
- 1929²³ : *Les plus beaux tableaux du Louvre*, (Paris, 1929).
- 1949²⁴ : [Catalogue de l'exposition] *Gérard David. Musée communal de Bruges, 18 juin - 21 août 1949*, Bruxelles, [1949].
- 1949²⁵ : [Catalogue de l'exposition] *Gerard David and his Followers. The Belgian Ministry of Education. The Arts Council of Great Britain. Wildenstein Gallery. London 1949*, Londres, (1949).
- 1952²⁶ : GIAN VITTORIO CASTELNOVI. *Il Polittico di Gerard David nell'abbazia della Cervara*, dans *Commentari*, Rome, III, 1952, 22-27, ill.
- 1953²⁷ : EDOUARD MICHEL. *Musée national du Louvre. Catalogue raisonné des Peintures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes. Peintures flamandes du XV^e et du XVI^e siècle*, Paris, 1953.
- 1953²⁸ : ERWIN PANOFSKY. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 2 vol., Cambridge Mass., 1953.
- 1953²⁹ : G.J. HOOGWERFF. *A proposito del Polittico di Gerard David nell'abbazia della Cervara*, dans *Commentari*, Rome, IV, 1953, 72-73, ill.
- 1957³⁰ : GEORGES MARLIER. *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint*, Damme, 1957.
- 1960³¹ : *Musée national du Louvre. Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieurs à 1800 tirés des Réserves du Département des Peintures*, Paris, 1960.

I. TEXTES D'ARCHIVES ET SOURCES LITTÉRAIRES

1

Description du retable de l'abbaye de la Cervara, en Ligurie, par Don Giuseppe Spinola. Extrait des «Memorie Storiche del Monistero, e Badia di S. Girolamo della Cervara del Ordine Benedittino-Casinese dall'anno di

sua fondazione 1360 al 1790, raccolte da Don Giuseppe Spinola Professo, Decano, e Cellerario dello stesso Monistero, tra Pastori Arcadi della Colonia Sabazia Lamindo Tiricio», p. 597-598.

Rappresenta il quadro di cui sopra sei tavole dipinte l'una sull'altra separate con intermezzo di legno dorato, nel mezzo vedesi la Beata Vergine redente, che tiene il Bambino Gesù con un grappolo d'uva in mano, alla dritta S. Girolamo Dottore titolare di questa Chiesa con agito rosso e pastorale, alla sinistra il S.S. Benedetto con la sua Regola in mano. Sopra S. Girolamo l'Arcangelo Gabriele in atto di fare l'annuncio alla Beata Vergine. Sopra S. Benedetto la stessa Beata Vergine in atto di ricevere l'annuncio da detto Arcangelo. Sopra in mezzo in alto un busto dell'Eterno Padre: tutto all'intorno di queste tavole dipinte vi è una gran cornice di legno indorato.

(Gênes, Bibliothèque universitaire, ms. B. VIII. 13)

2

Discussion concernant l'auteur du retable, par Don Giuseppe Spinola, op. cit., p. 598-599.

Una forte difficoltà nasce nasce (sic) qui circa il nome del pittore di queste tavole non avendo i nostri antichi religiosi avuto l'attenzione di notarlo in qualche luogo, furono credute queste pitture per più anni opere del celebre Alberto Duro; ma nell'anno 1780 fù dato alle stampe un libro con titolo Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture ecc. che trovansi in alcune Città, Borghi e Castelli delle due Riviere dello Stato Ligure. Il libro non ha nome d'autore si sa però altrove essere stato fatto dal Signore Carlo Giuseppe Ratti ottimo Pittore vivente attualmente, in detto libro Cte 28 si leggono di dette pitture queste parole: Bellissimo quadro della madonna col Bambino di Franco Floris. Se esamineremo il tempo nel quale vissero questi due insigni Pittori vedremo non potere convenire questa pittura al Floris da altri detto Floro, perchè nacque 14 anni dopo che fù fatta la sudetta iscrizione nel quadro, cioè in 1520 scrivendo di lui così l'abate Ladvoat nel Dizionario storico portatile: Floro Franco eccellente pittore nato d'Anversa nel secolo XVI fù in tanto grido, che venne chiamato il Raffaele della Fiandra morì in 1570 di 50 anni. La stessa età e tempo gli dà il Signore R.P. Pellegrino Antonio di Bologna nell'Abecedario; onde è più verosimile, che sia stato autore di quest'opera Alberto Duro in 1470 in Norimberga e morto nel 1526 come scrive Giorgio Vasari nelle Vite di Pittori tom. 4 cte 265, quale in più luoghi incidentemente lo chiamo eccelentissimo pittore Tedesco e rare intagliatore di stampe in rame e in legno discepolo di Buontalenti pittore e intagliatore Fiammingo e parlato avendo al Signore Ratti di questa difficoltà, rispose aver così scritto per relazione di Giovanni Agno Ratti suo padre, fu anche Giovanni Agno Ratti bravo pittore nato in Savona. Si son fatte tutte le possibili ricerche nelle sudette pitture per vedere se in qualche luogo vi fosse scritto il nome dell'autore ma altro non si è trovato, che la Salva Regina, cioè una porzione di quest'antifona scritta nel lembo della veste della Vergine.

(Gênes, Bibliothèque universitaire, ms. B. VIII. 13)

3

Retranscription d'une inscription qui figurait probablement sur le retable, par Don Giuseppe Spinola, op. cit., p. 596. Sembra che in quest'anno 1506 D. Vincenzo Sauli terminasse de far dipingere il quadro del Coro della Chiesa della Cervara leggendosi sotto di esso: Hoc opus fecit fieri D'nus Vincentius Saulus MCCCCVI die VII Septembris.

(Gênes, Bibliothèque universitaire, ms. B. VIII. 13)

J. LISTE DES PLANCHES

N° 91 : GROUPE DAVID (14)

CXCI. Dieu entre deux anges	B	164 256	1956
CXCII. Buste de Dieu	B	164 258	1956
CXCIII. Tête de Dieu (1:1)	B	120 557	1949
CXCIV. L'ange de gauche (1:1)	B	125 656	1951
CXCV. L'ange de droite (1:1)	B	125 657	1951
CXCVI. Les mains de Dieu et le mors de chape, en radiographie (1:1)	D	L 2 154	1951
CXCVII. Les mains de Dieu et le mors de chape (1:1)	B	120 558	1949
CXCVIII. La tiare et le pommeau du sceptre (1:1)	B	164 257	1956
CIC. Visage de l'ange de gauche (M 2 ×)	B	125 660	1951
CC. Reconstitution du retable de l'abbaye de la Cervara, en Ligurie, d'après <i>Castelnovi</i>			
CCIV. d) Dieu entre deux anges, revers	B	125 654	1951

PLANCHES



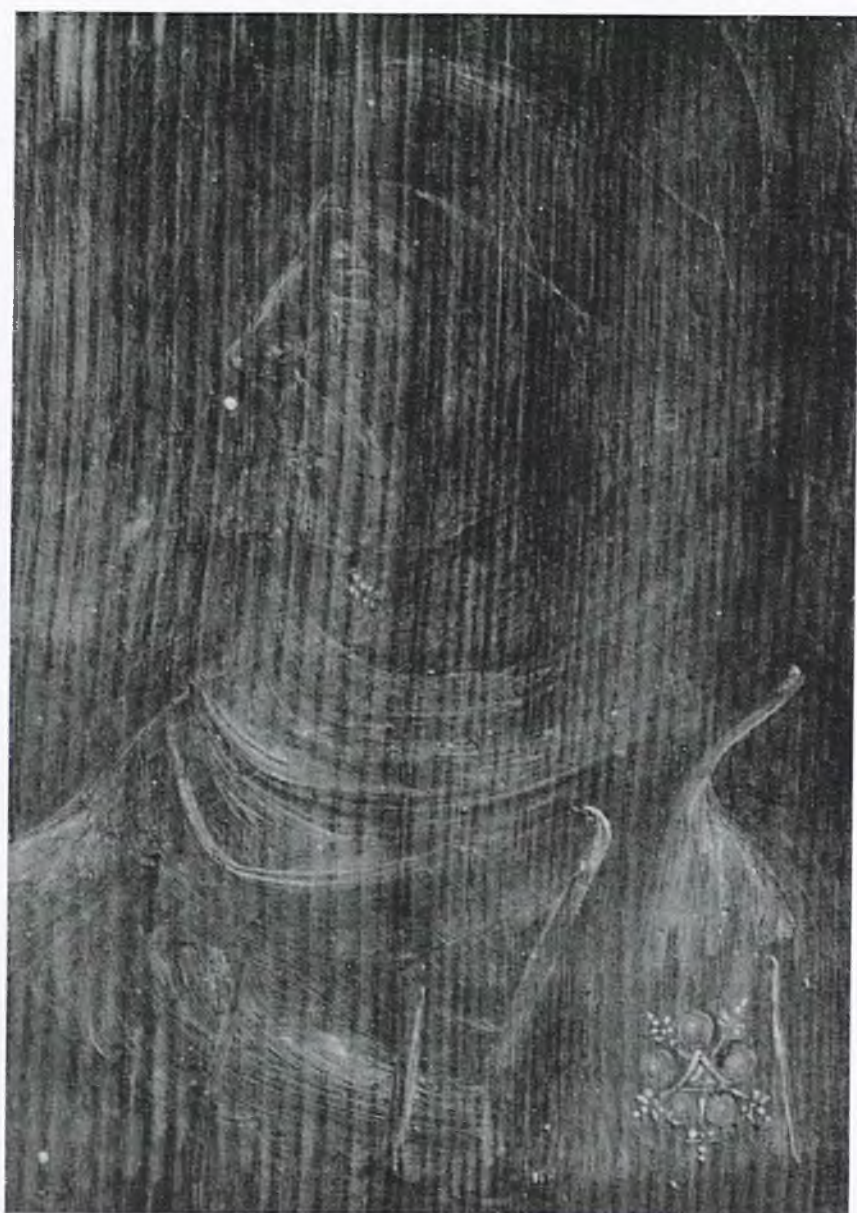
N^o 78 : Anonyme (8), Portrait de Jean sans Peur



N^o 78 : Anonyme (8), *Portrait de Jean sans Peur. La tête du duc (1:1)*



N^o 78 : Anonyme (8), *Portrait de Jean sans Peur. Moitié inférieure : les mains, la bague et le tapis (1:1)*



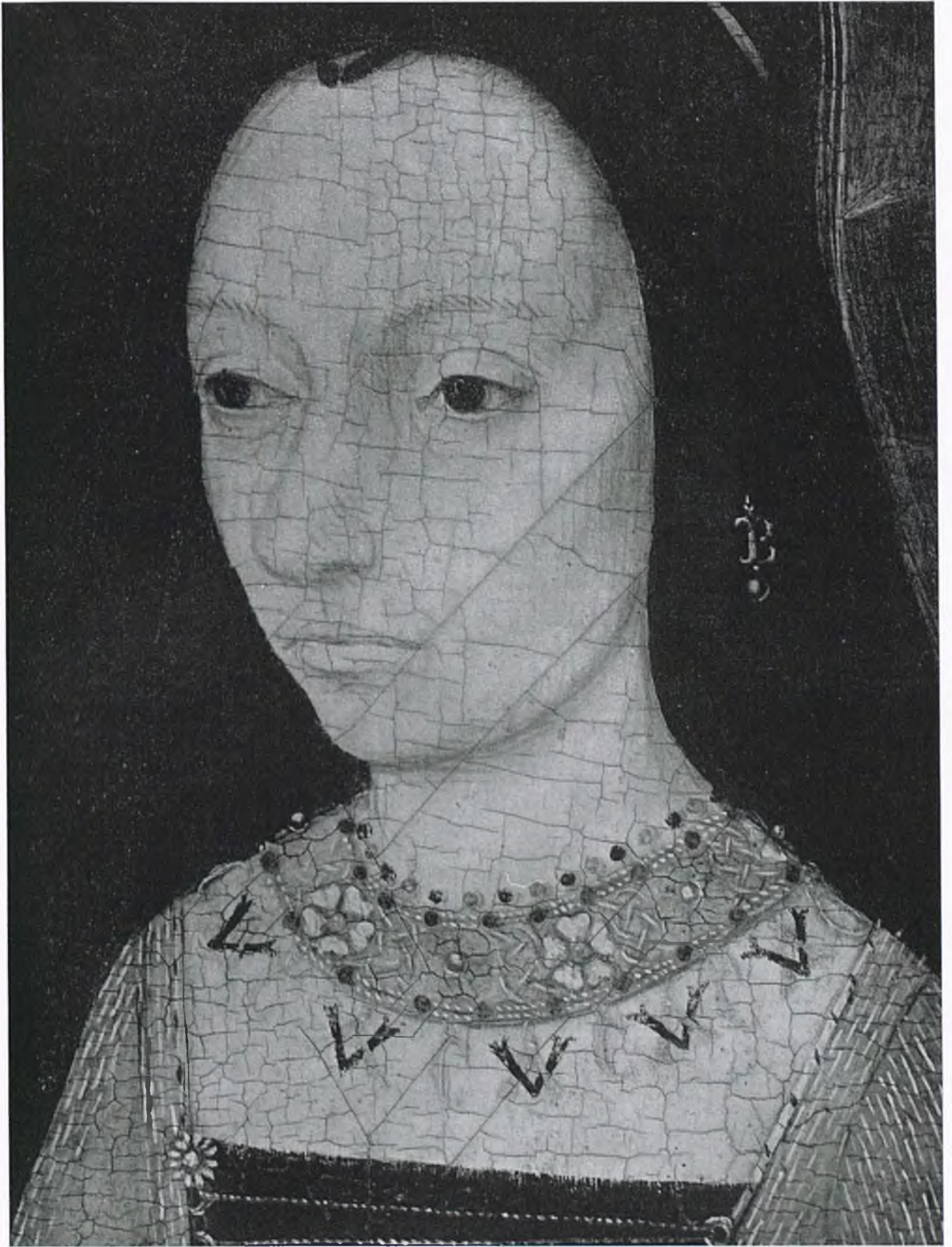
N^o 78 : Anonyme (8), *Portrait de Jean sans Peur. La main droite et la bague (M 2 ×). Le buste du duc, en radiographie (1:1)*



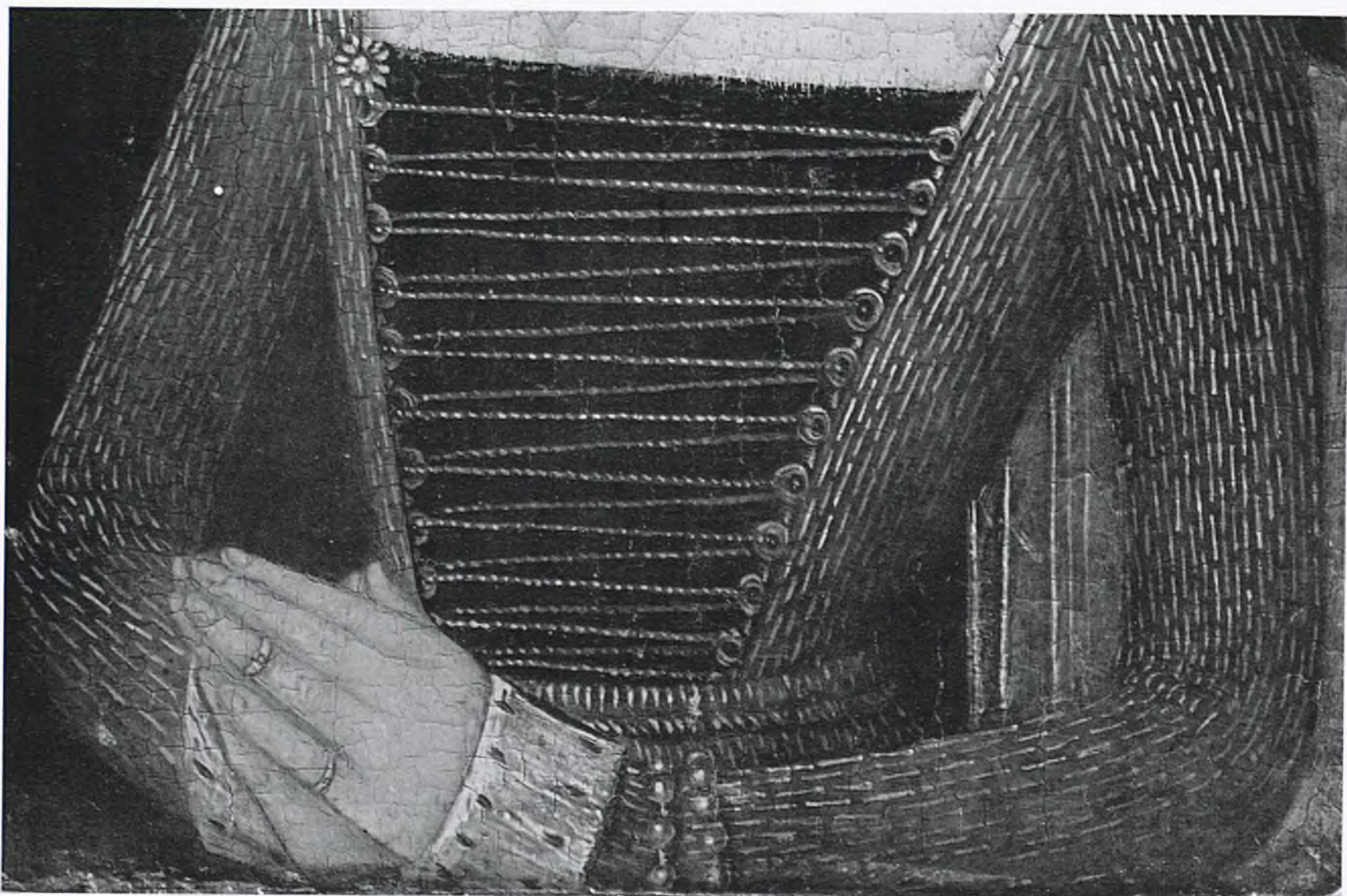
N^o 79 : Anonyme (9), *Portrait de Marguerite d'York (1:1)*



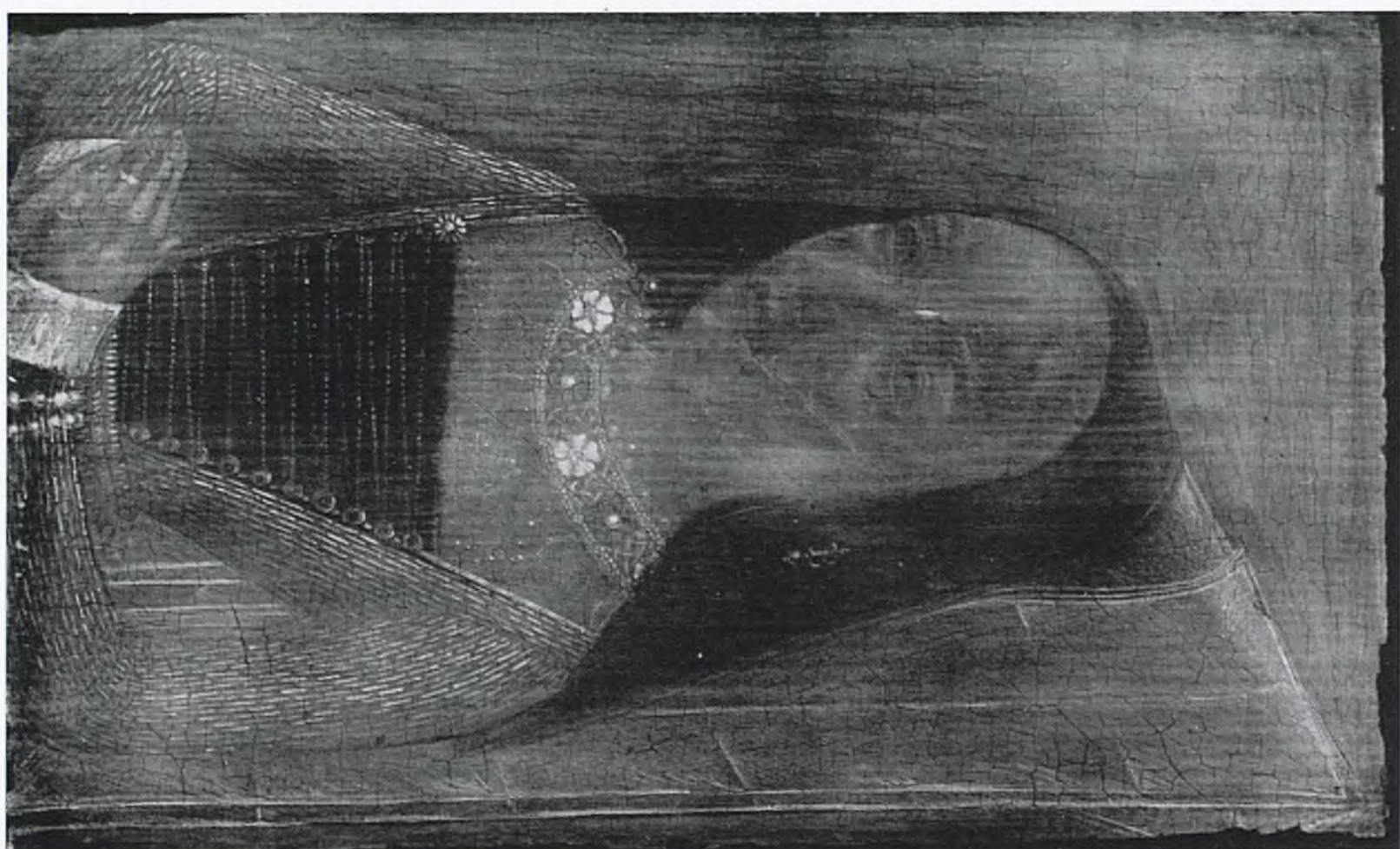
N° 79 : Anonyme (9), Marguerite d'York. La tête et le collier (M 2 ×)



N° 79 : Anonyme (9), Portrait de Marguerite d'York. La tête et le collier, en infra-rouge (M 2 ×)



N^o 79 : Anonyme (9), *Portrait de Marguerite d'York. Les mains et le corsage (M 2 ×)*



N^o 79 : Anonyme (9), *Portrait de Marguerite d'York, en radiographie (1:1)*



N^o 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*



N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. *Le groupe principal*



N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. *Le feuillage en haut du mât* (1:1)



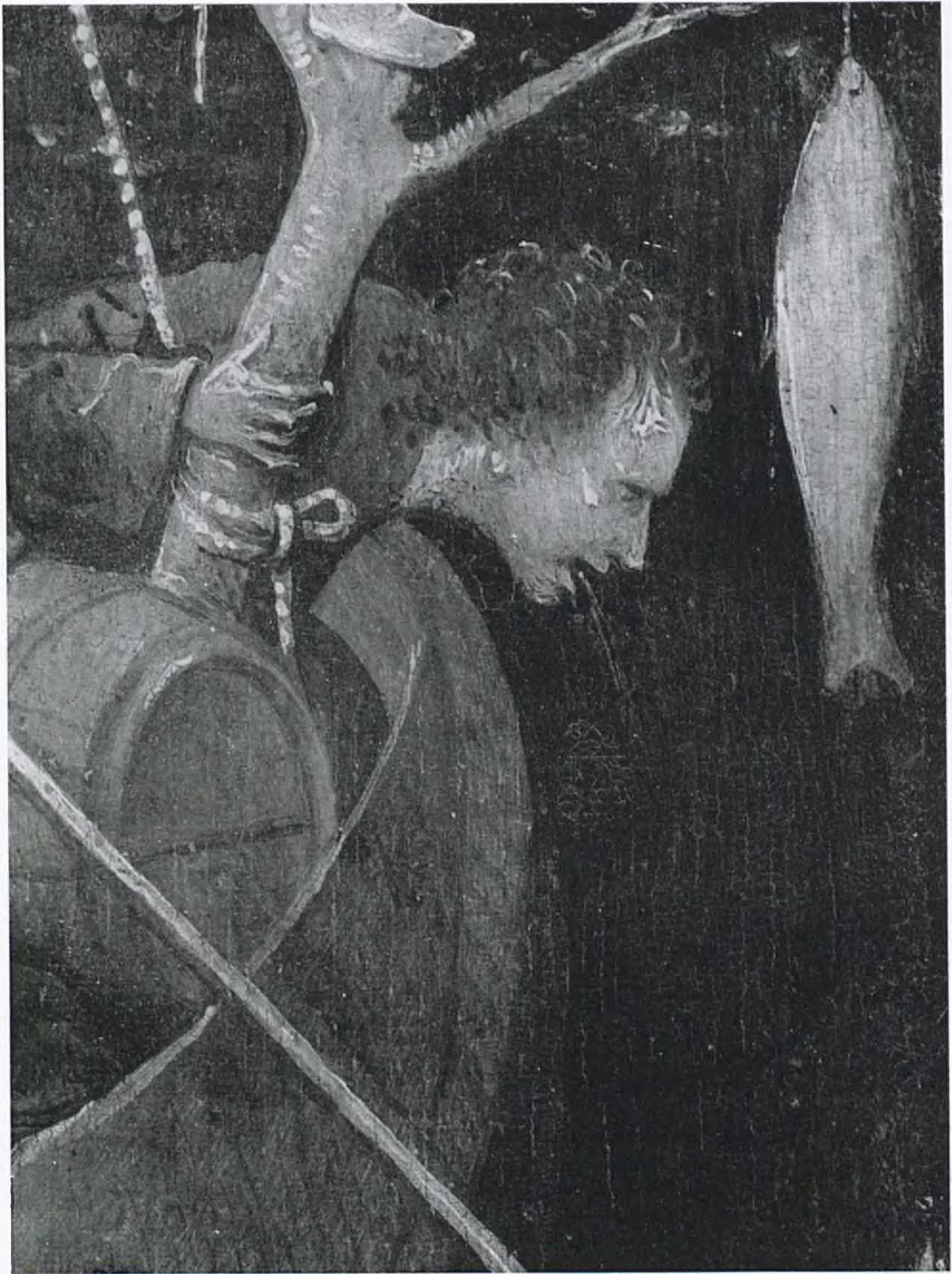
N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. *L'oie rôtie et l'étendard au croissant* (1:1)



N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. La femme jouant du luth (M 2 ×)



N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. *Le moine attablé* (M 2 ×)



N^o 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous. L'homme penché par-dessus bord* (M 2 ×)



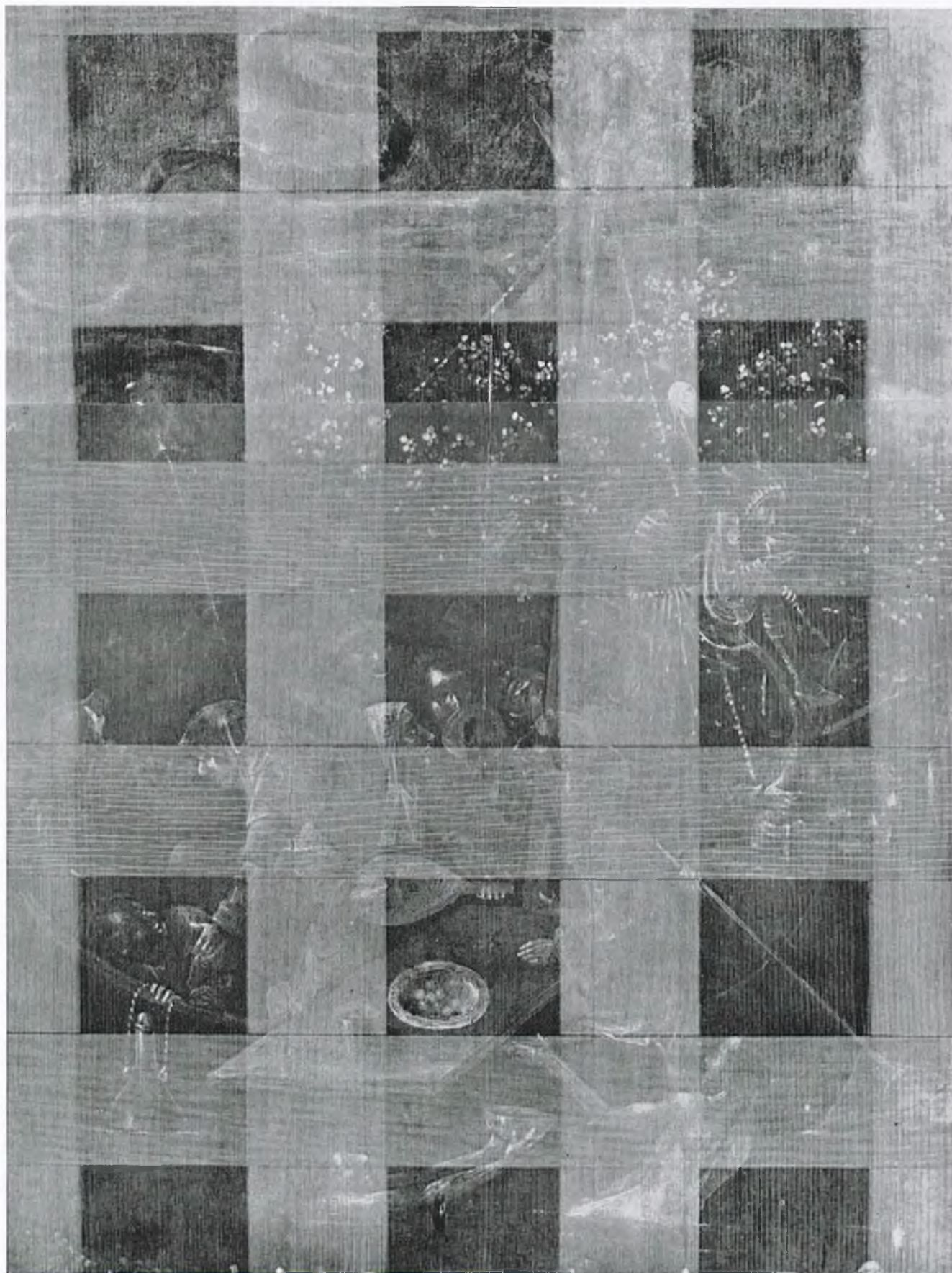
N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. *Le fou buvant* (M 2 ×)



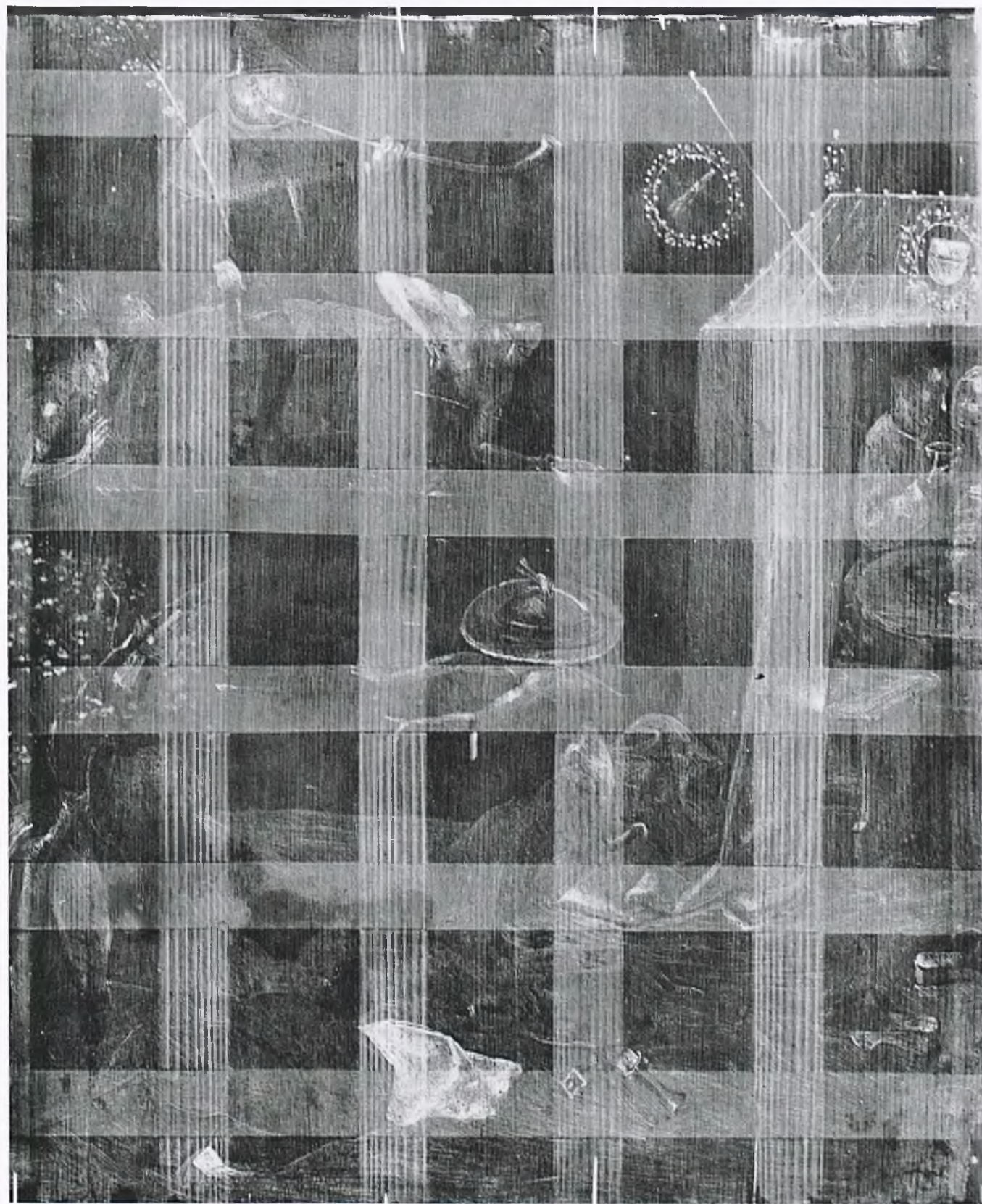
N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. La femme frappant un homme à l'aide d'une cruche (M 2 ×)



N° 67 : Groupe Bosch (6), Allégorie, New Haven, Yale University Art Gallery



N^o 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. Le groupe principal, en radiographie



N^o 67 : Groupe Bosch (6), *Allégorie*, New Haven, Yale University Art Gallery. Radiographie



N° 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. Le groupe principal, en infra-rouge



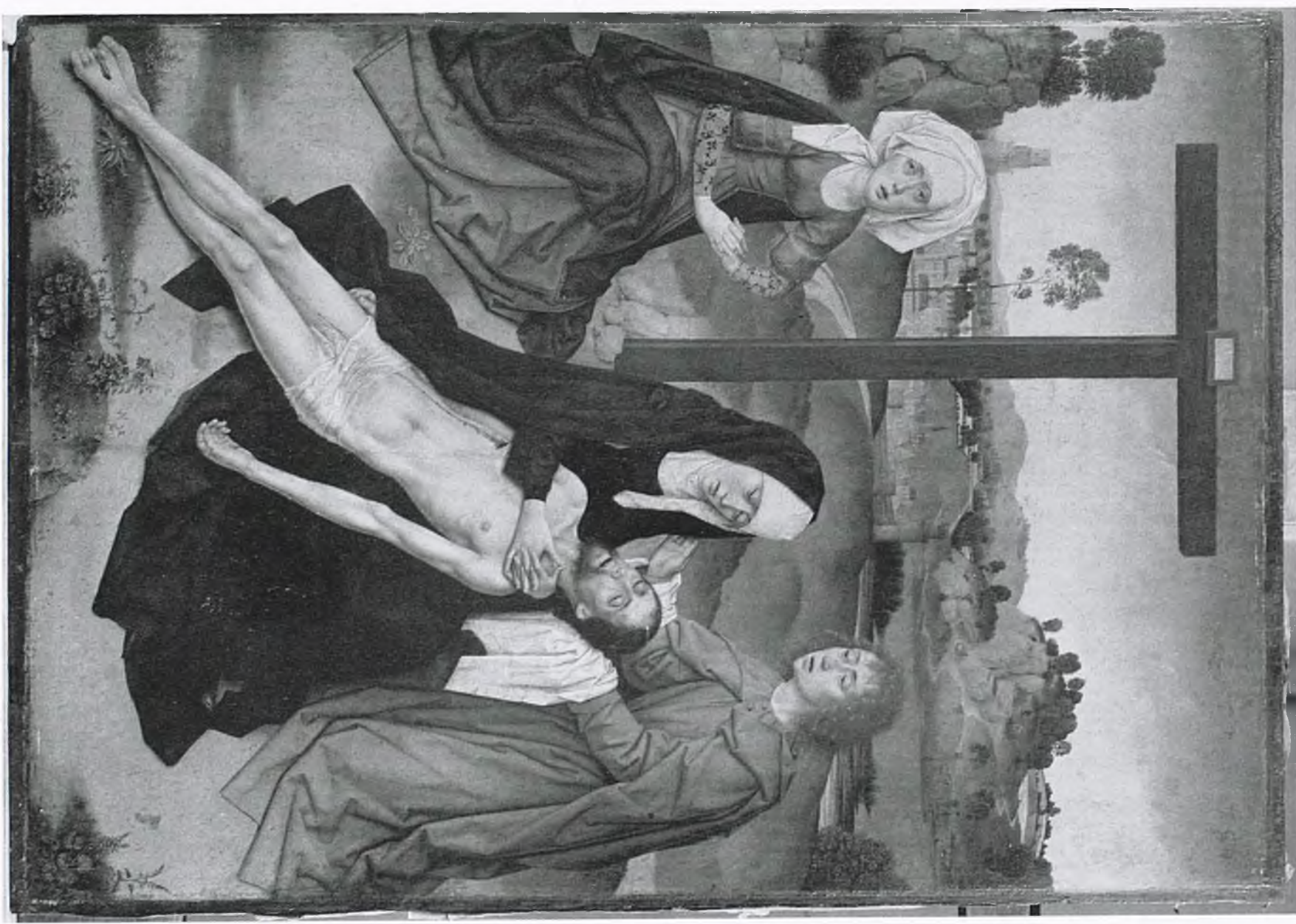
N° 67 : Groupe Bosch (6), *Allégorie*, New Haven, Yale University Art Gallery. *Infra-rouge*



La Nef des fous, gravures sur bois illustrant le livre de Sébastien Brant, Das Narrenschiff, dans l'édition de 1498. Paris, Bibliothèque nationale



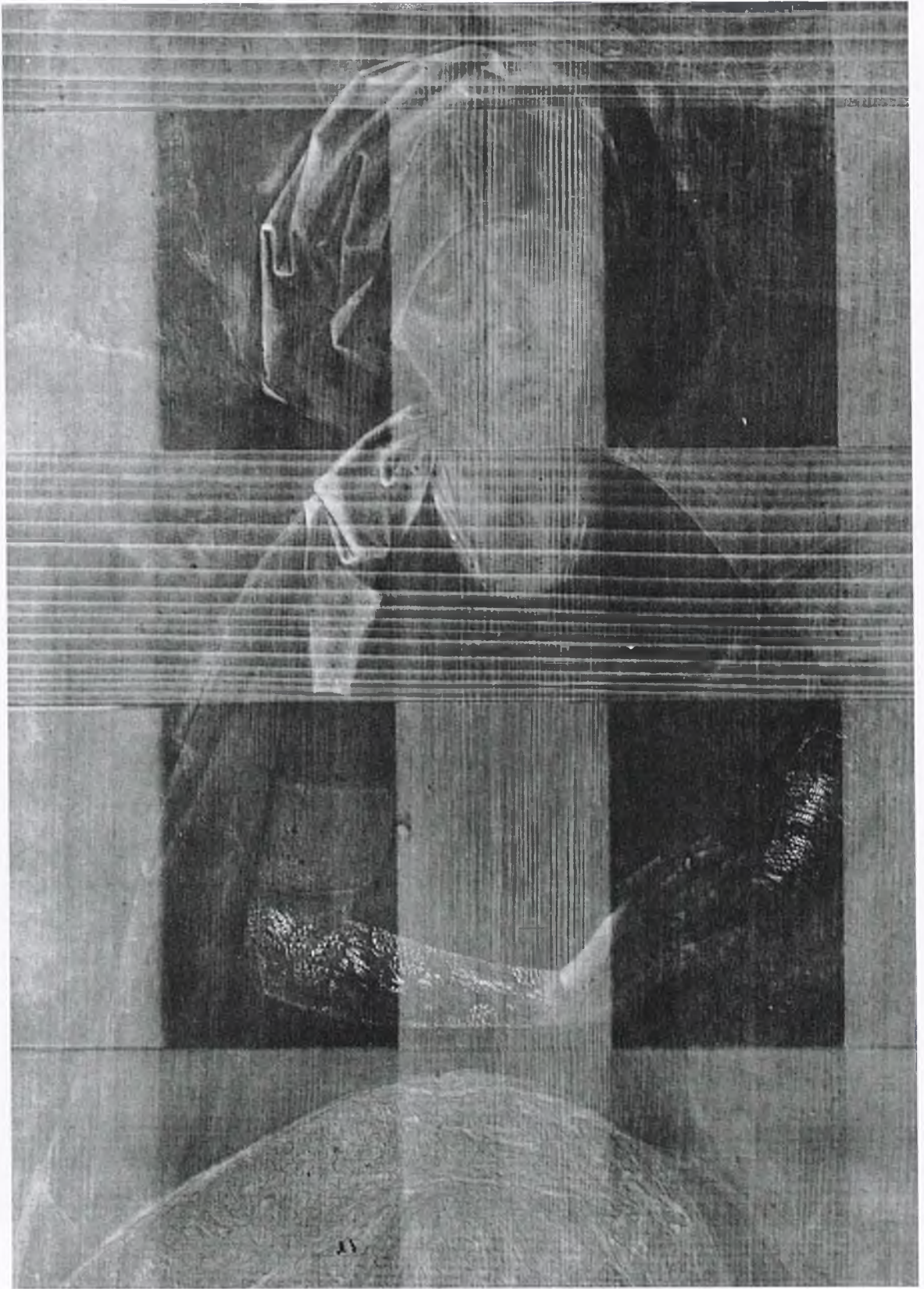
La Nef des fous, dessin d'après Bosch, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



N° 81 : Groupe Bouts (9), La Déposition



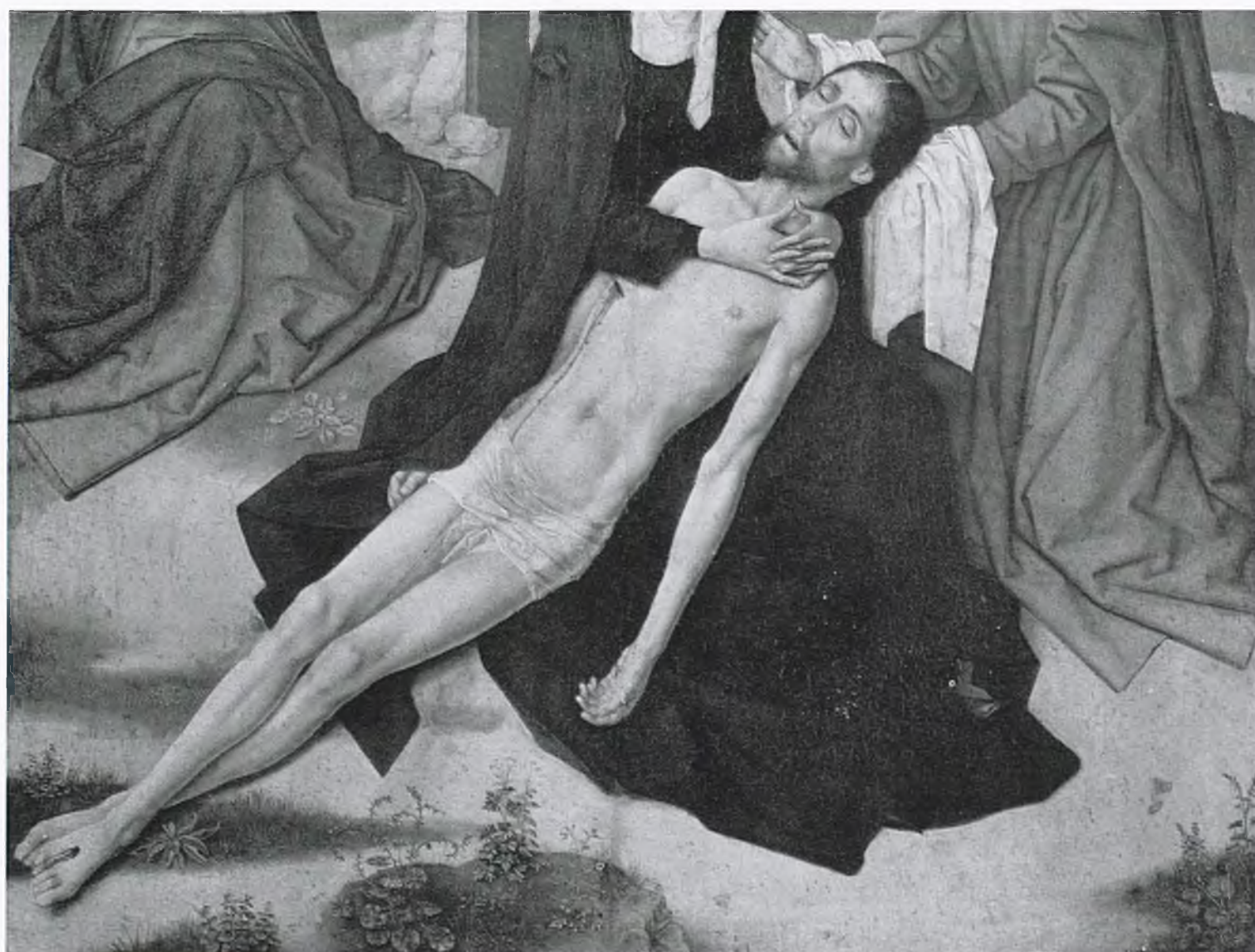
N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*, en infra-rouge



N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Détail en radiographie, buste de Marie-Madeleine (1:1)



N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Moitié supérieure



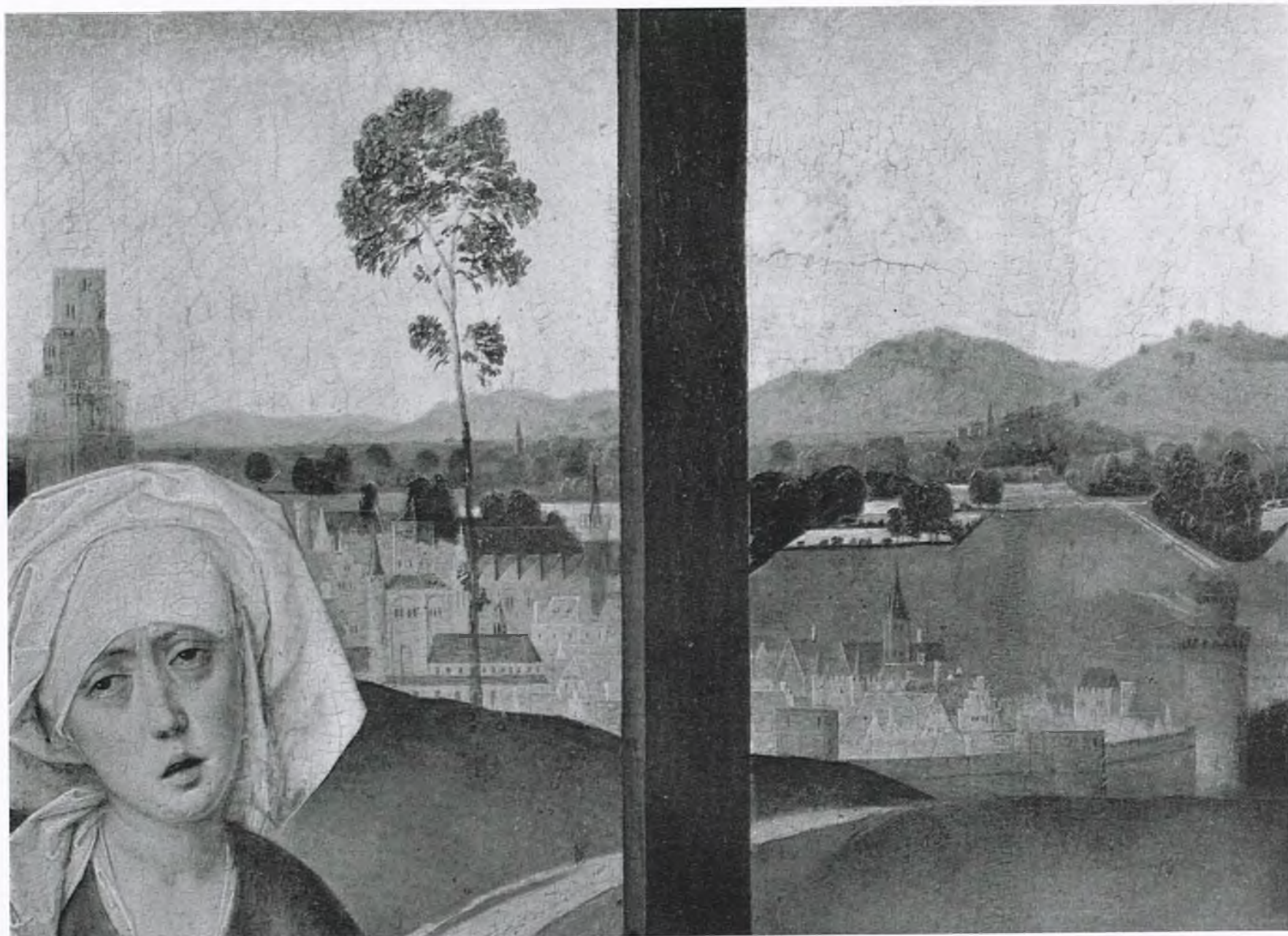
N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Moitié inférieure



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Marie-Madeleine



N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration. Le Christ, la Vierge et saint Jean*



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Le paysage, partie gauche (1:1)



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Le paysage, partie droite (1:1)



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration. Marie-Madeleine, buste (1:1)*



Nº 81 : Groupe Bouts (9), La Déploration. Marie-Madeleine



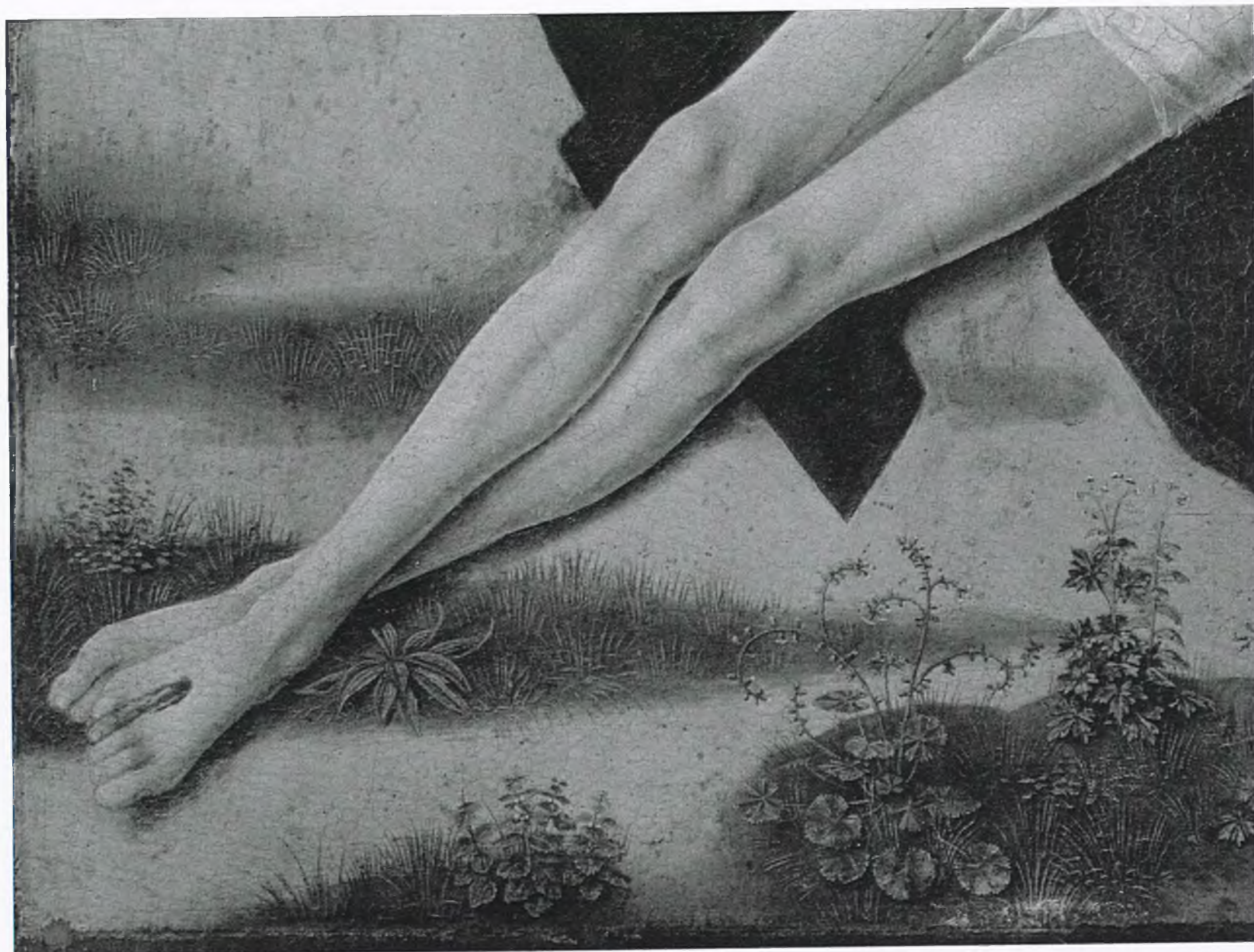
N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Bustes du Christ, de la Vierge et de saint Jean (1:1)



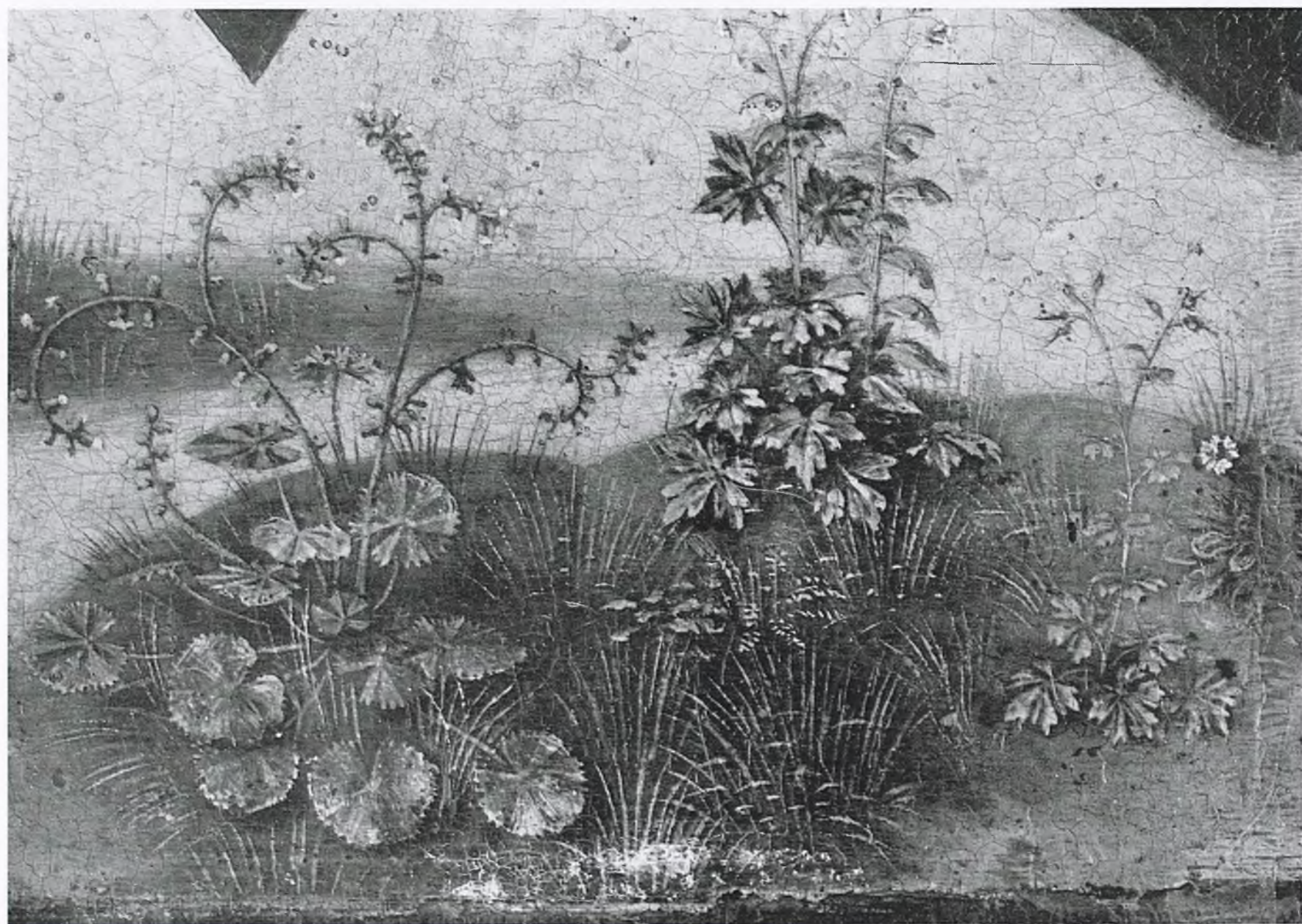
N° 81 : Groupe Bouts (9), La Déploration. Tête du Christ et mains de la Vierge (M 2 ×)



N^o 81 : Groupe Bouts (9), La Déploration. Tête de saint Jean (M 2 ×)



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Coin inférieur gauche



N° 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Les plantes à l'avant-plan (M 2 ×)



N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Tête de Marie-Madeleine (M 2 ×)



Dieric Bouts, copie, *La Nativité*, Berlin, ancienne collection W. Müller



Dieric Bouts, *Vierge en prière (Fragment d'une Nativité)*, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen



N^o 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers (Fragment d'une Nativité)*



Dieric Bouts, *Vierge en prière (Fragment d'une Nativité)*, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen.
Ensemble en infra-rouge



N^o 82 : Groupe Bouts (10), Saint Joseph et deux bergers, ensemble en infra-rouge



Dieric Bouts, *Vierge en prière (Fragment d'une Nativité)*, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen. Détail (1:1)
 N° 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers*, détail (1:1)



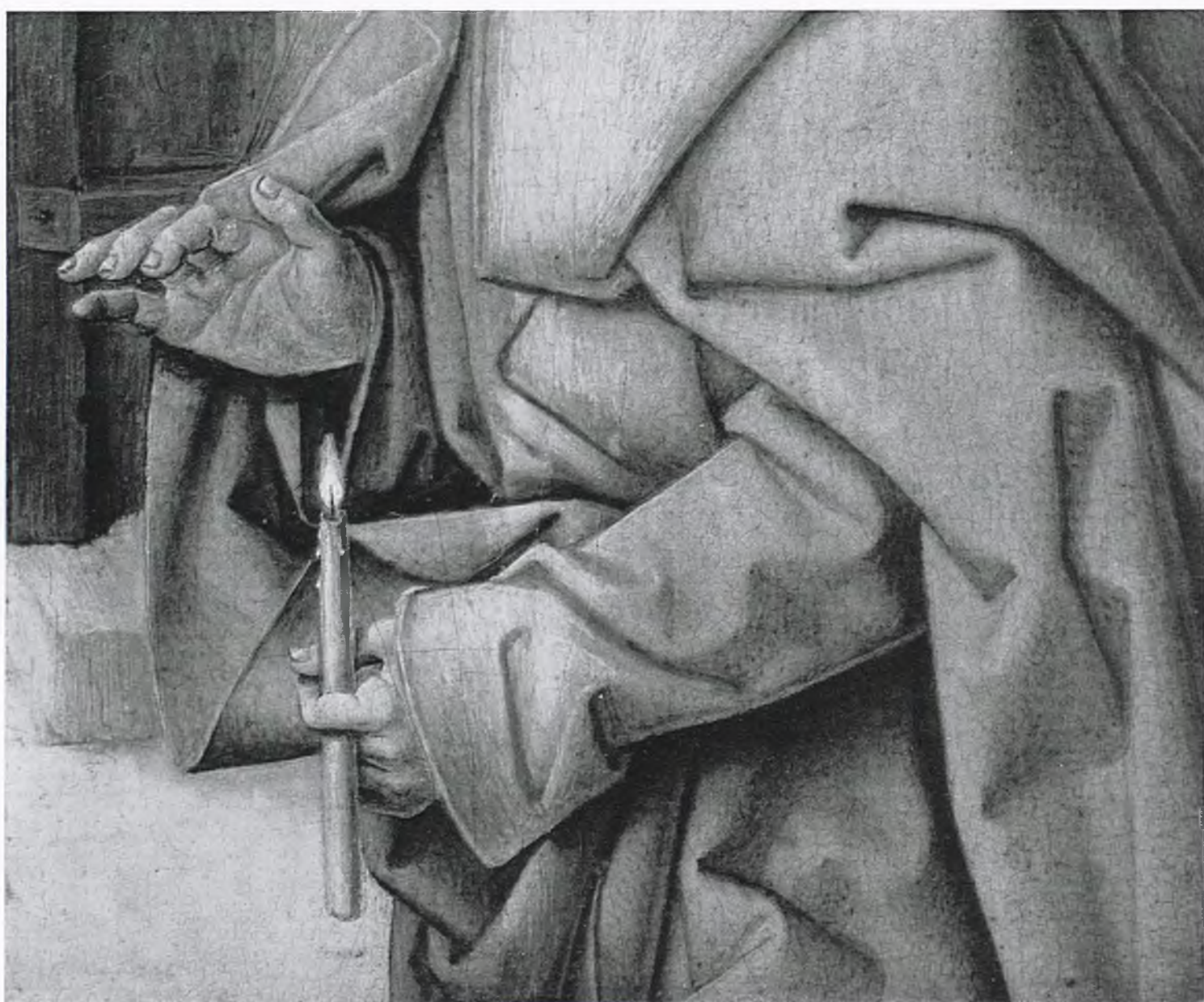
N° 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers*



N^o 82 : Groupe Bouts (10), Saint Joseph et deux bergers. Saint Joseph, buste (M 2 ×)



N° 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers*. Paysage et têtes des deux bergers (M 2 ×)



N° 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers*. Détail des mains de saint Joseph (M 2 ×)



N^o 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers*. *Les deux bergers*, détail (M 2 ×)



N^o 83 : Groupe Bouts (11), La Vierge assise avec l'Enfant (1:1)



N^o 83 : Groupe Bouts (11), *La Vierge assise avec l'Enfant*, détail (M 2 ×)



N^o 83 : Groupe Bouts (11), *La Vierge assise avec l'Enfant*, en radiographie (1:1)



*N° 84 : Groupe Bouts (12), La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).
La Vierge de douleur*



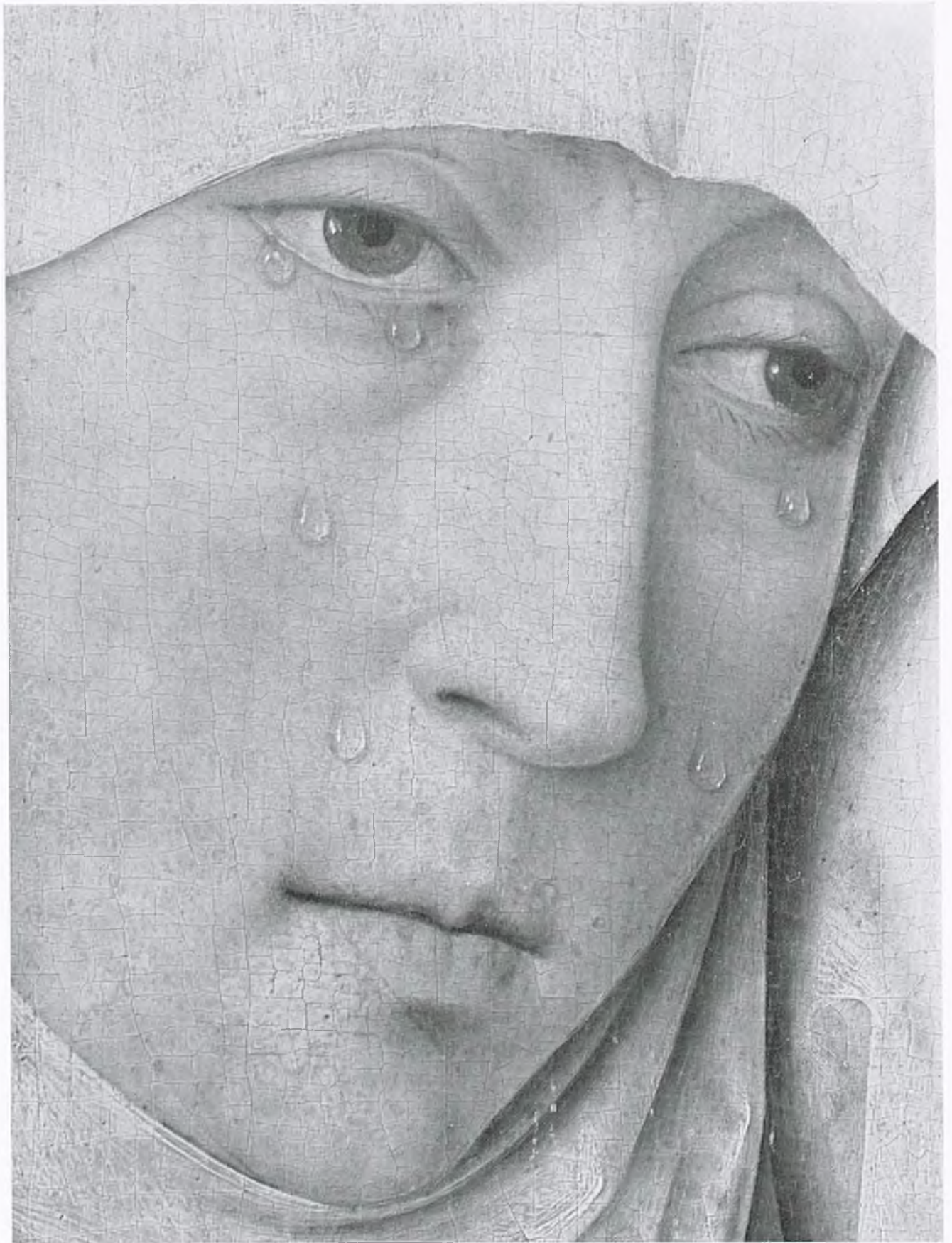
N^o 84 : Groupe Bouts (12), *La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).*
Le Christ couronné d'épines



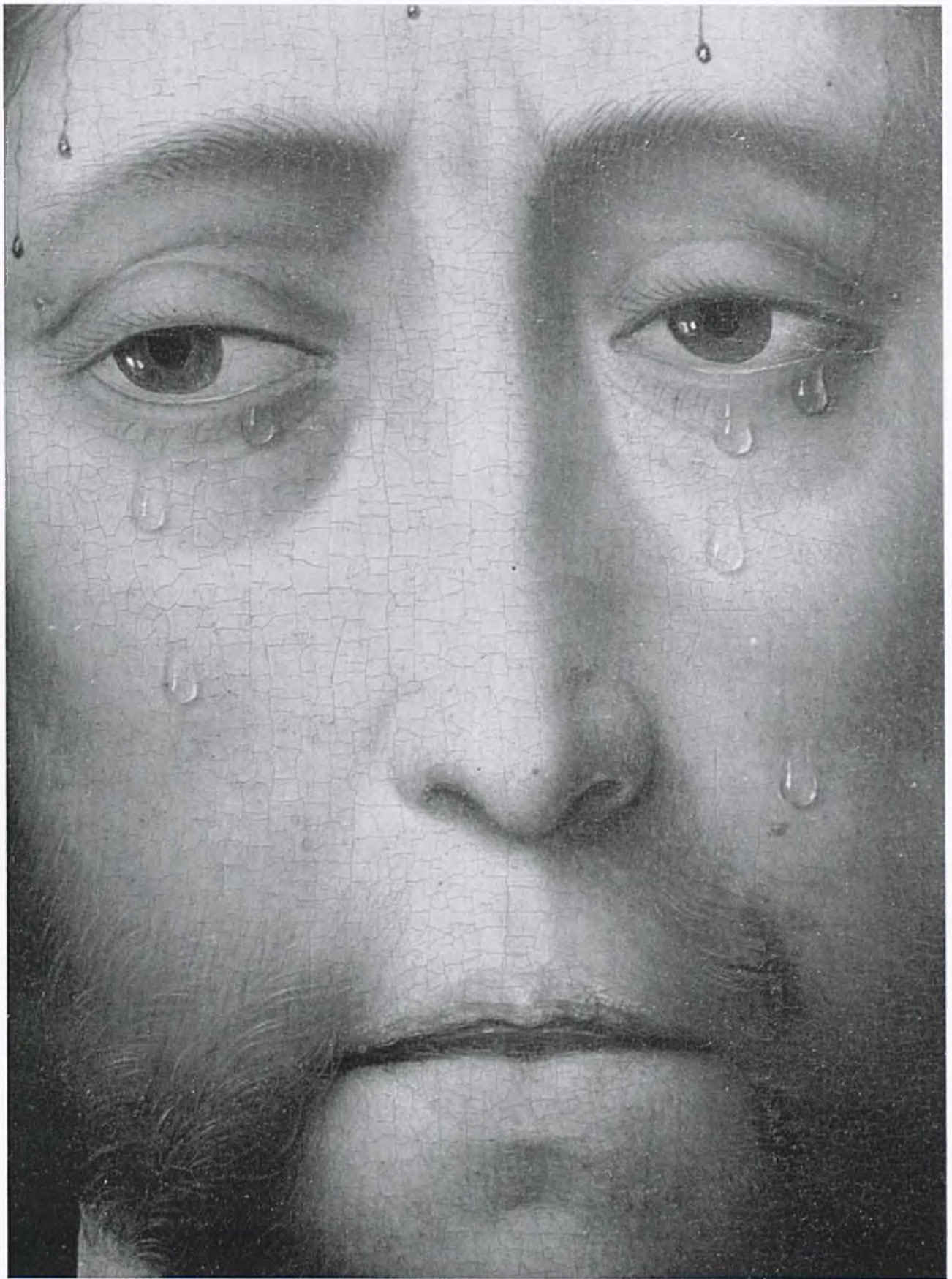
*N° 84 : Groupe Bouts (12), La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).
Tête de la Vierge (1:1)*



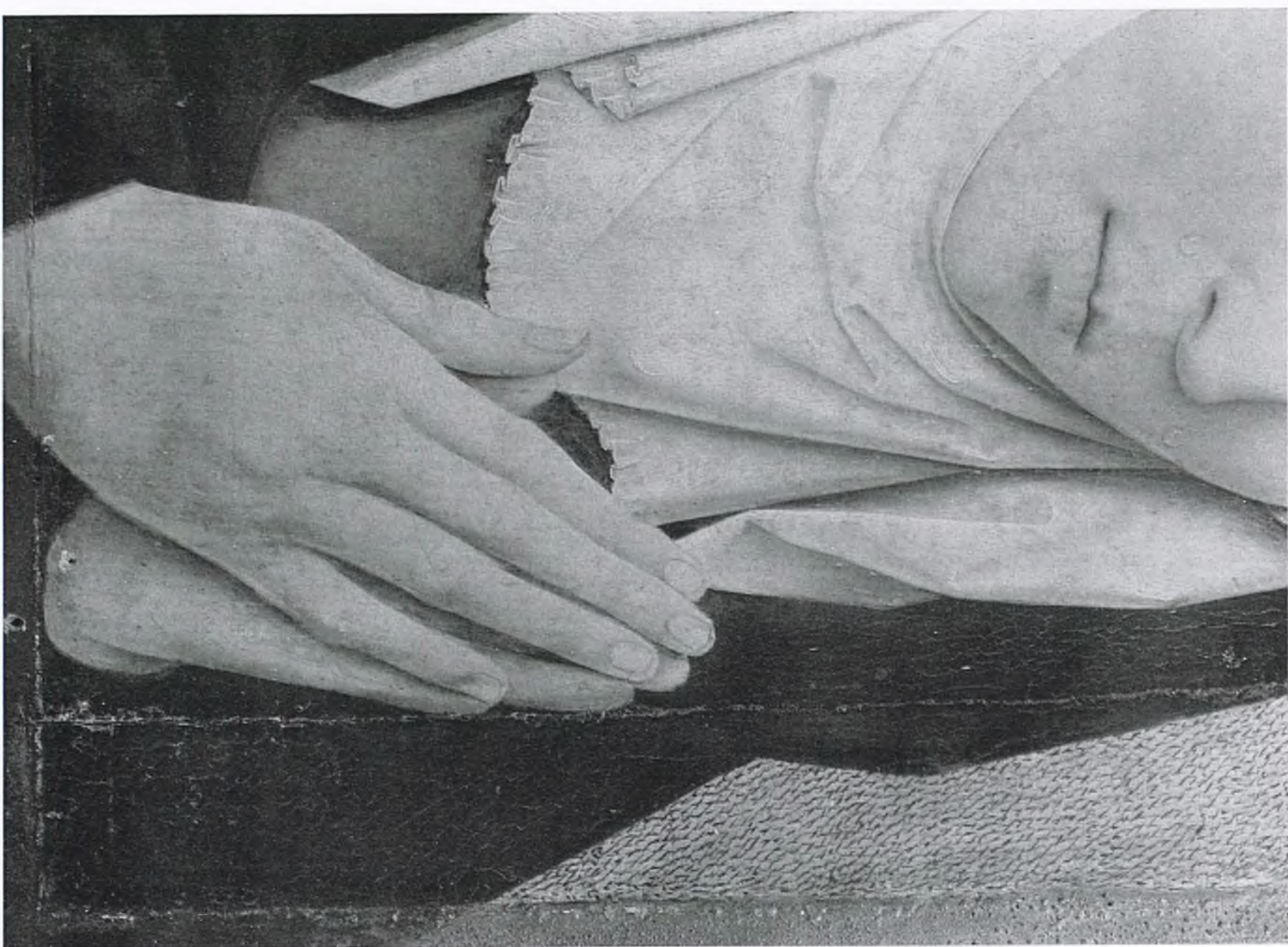
*N° 84 : Groupe Bouts (12), La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).
Tête du Christ (1:1)*



*N° 84 : Groupe Bouts (12), La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).
Détail du visage de la Vierge (M 2 ×)*



*N° 84 : Groupe Bouts (12), La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants).
Détail du visage du Christ (M 2 ×)*



N^o 84 : Groupe Bouts (12), *La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants)*.
Les mains de la Vierge (1:1)



N^o 84 : Groupe Bouts (12), *La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants)*. *Les mains du Christ (M 2 ×)*



N^o 84 : Groupe Bouts (12), *La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines (pendants)*.
La Vierge de douleur, en radiographie



N^o 85 : Groupe Bouts (13), *La Vierge et l'Enfant* (en buste)



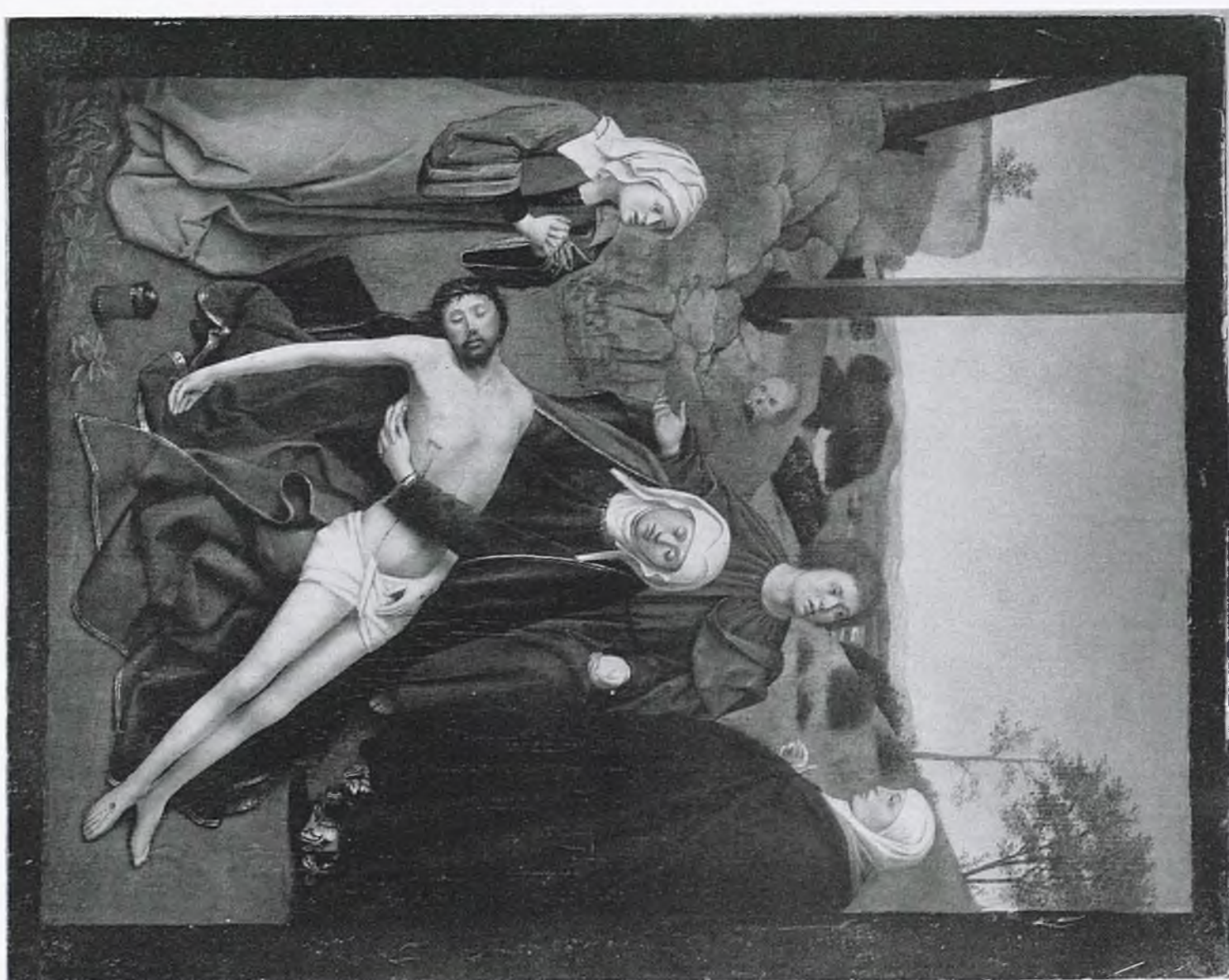
N^o 85 : Groupe Bouts (13), *La Vierge et l'Enfant (en buste)*. Détail du groupe (1:1)



N° 85 : Groupe Bouts (13), *La Vierge et l'Enfant (en buste)*, *La tête de la Vierge (M 2 ×)*



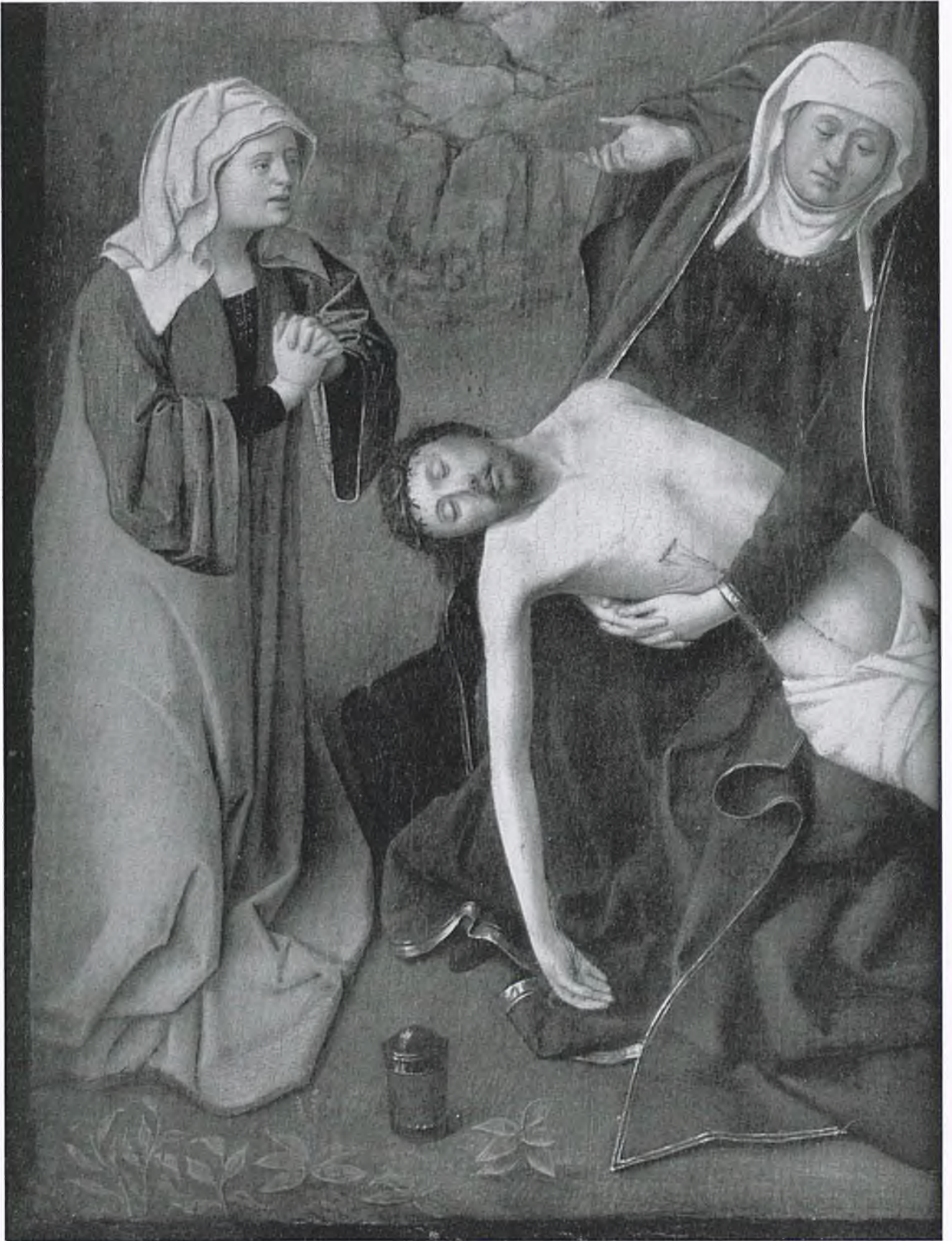
N^o 85 : Groupe Bouts (13), *La Vierge et l'Enfant (en buste)*, en radiographie
La Vierge et l'Enfant (en buste), Berlin - Dahlem, Ehemalige Staatliche Museen, Gemäldegalerie



N^o 86 : Groupe Christus (3), *La Déploration*



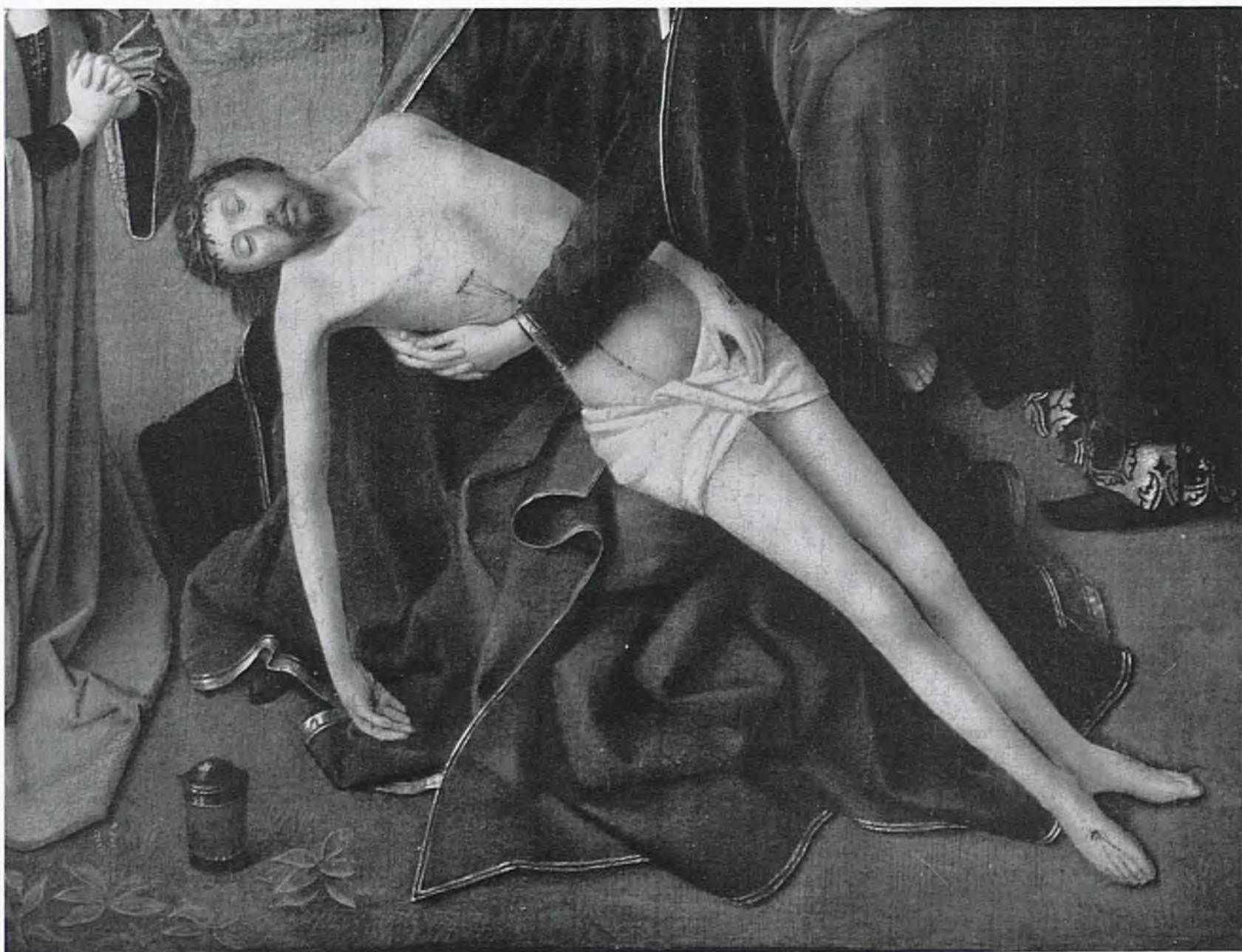
N^o 86 : Groupe Christus (3), *La Déploration*. Groupe central, en infra-rouge et en radiographie (1:1)



N° 86 : Groupe Christus (3), La Déploration. Coin inférieur gauche : Marie-Madeleine, la Vierge et le buste du Christ (1:1)



N° 86 : Groupe Christus (3), *La Déploration*. Coin supérieur droit : paysage, têtes de saint Jean et d'une sainte femme (1:1)



N° 86 : Groupe Christus (3), *La Déploration*. Le corps du Christ (1:1)



N^o 86 : Groupe Christus (3), La Déploration. Buste de Marie-Madeleine (M 2 ×)



N^o 86 : Groupe Christus (3), La Déploration. Bustes de la Vierge et de saint Jean (M 2 ×)



N° 86 : Groupe Christus (3), La Déploration. Buste du Christ (M 4 ×)



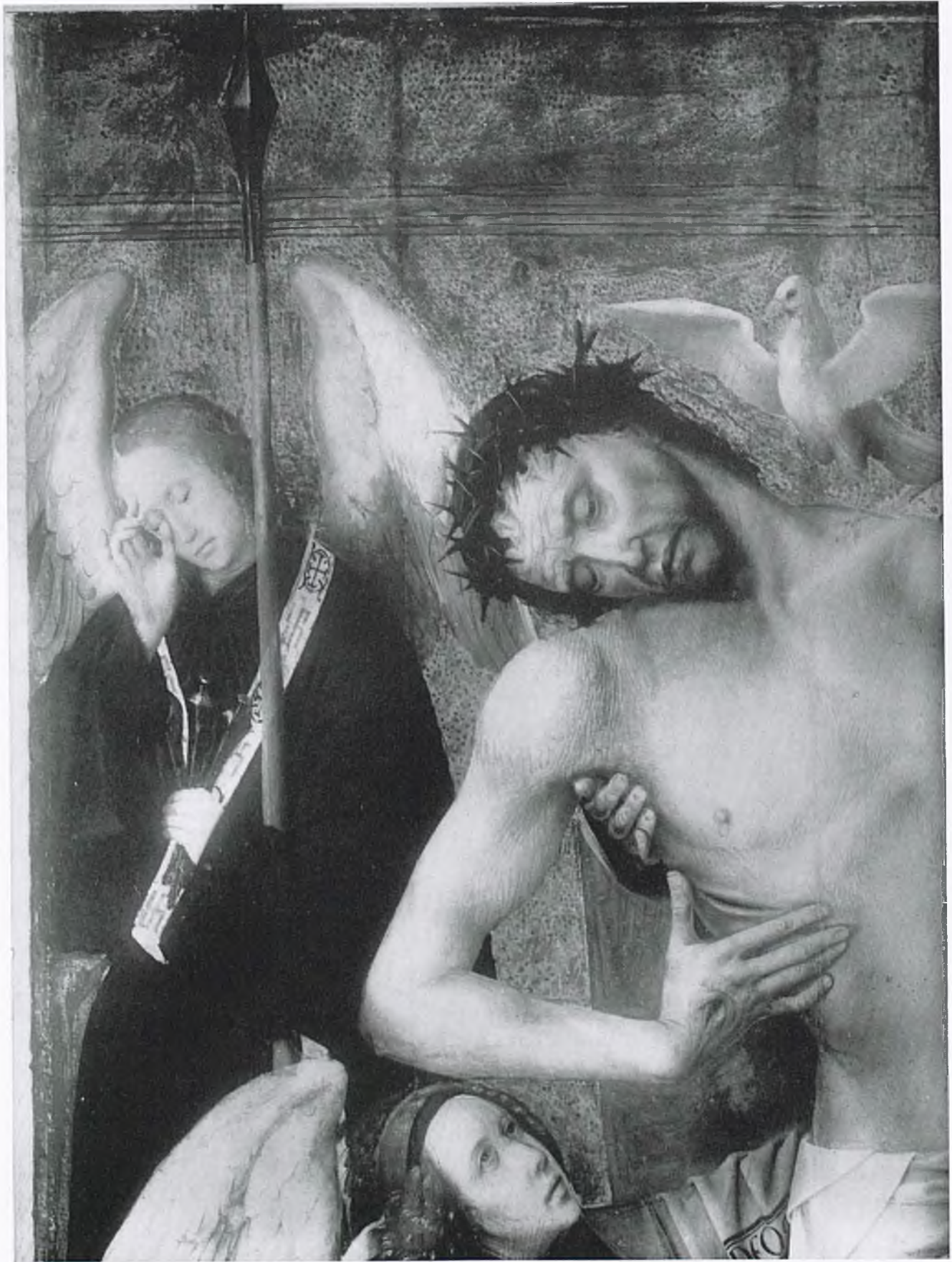
Petrus Christus, *L'Annonciation, la Nativité et le Jugement Dernier*, diptyque, Berlin, Ehemalige Staatliche Museen



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce. Buste du Christ



N^o 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.*
Quart supérieur gauche en infra-rouge



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
 Quart supérieur gauche



N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Quart supérieur droit en infra-rouge



N^o 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.*
Quart supérieur droit



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Quart inférieur gauche en infra-rouge



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
 Quart inférieur gauche



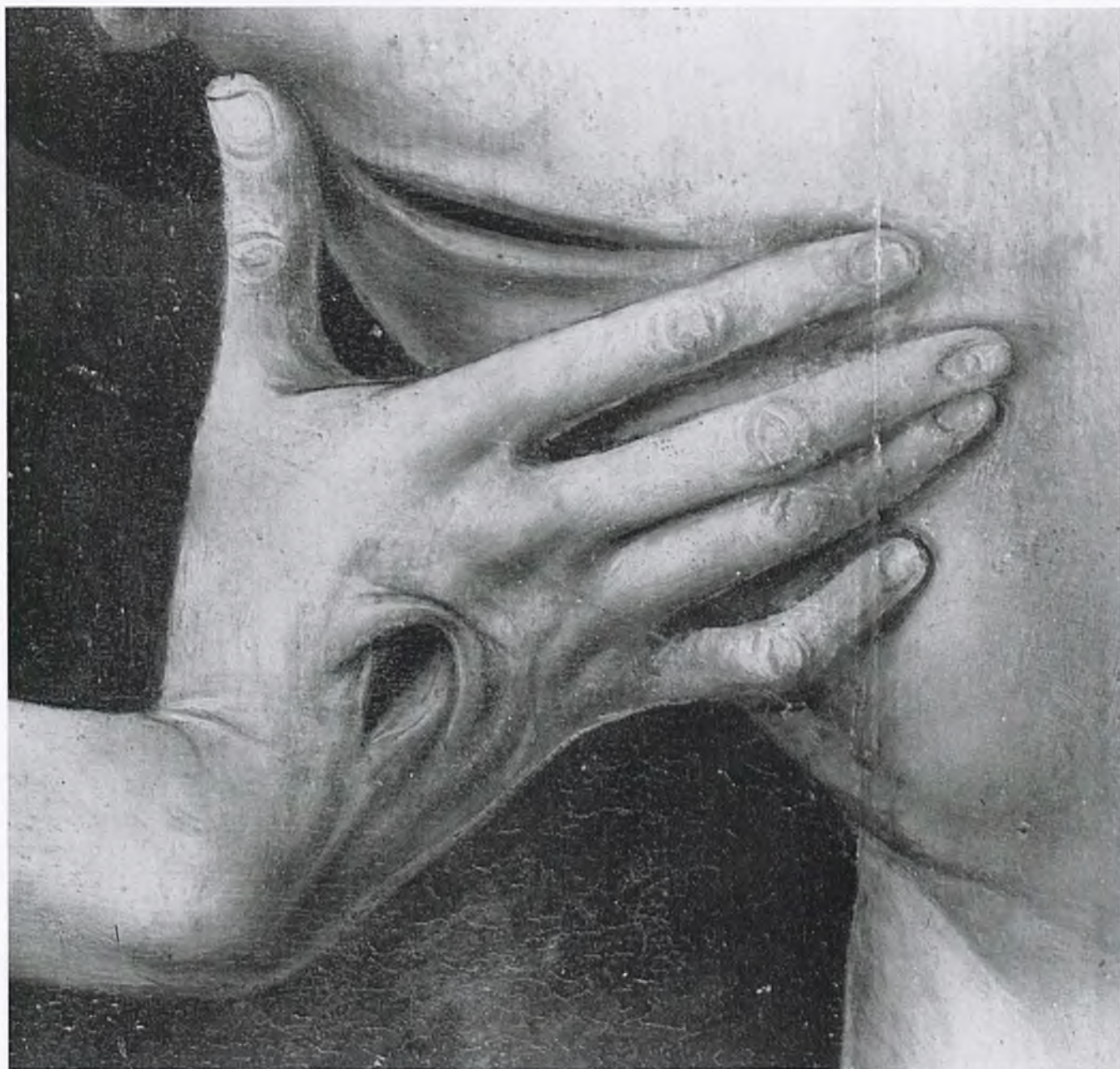
N^o 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité*, panneau central : *Le Trône de la Grâce*.
Quart inférieur droit en infra-rouge



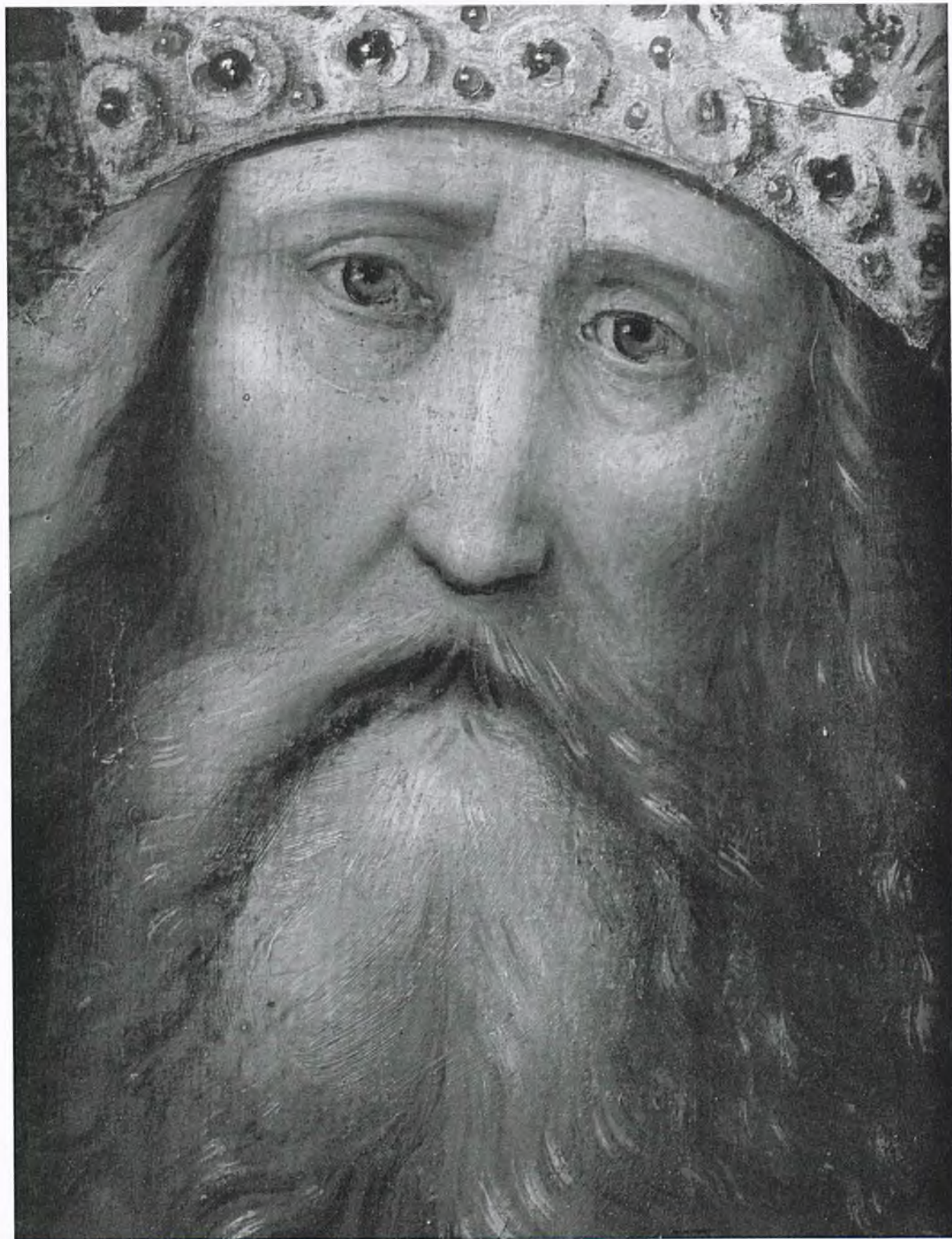
*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Quart inférieur droit*



*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Tête du Christ (1:1)*



*N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Main droite du Christ (1:1)*



N^o 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.*
Visage de Dieu le Père (1:1)



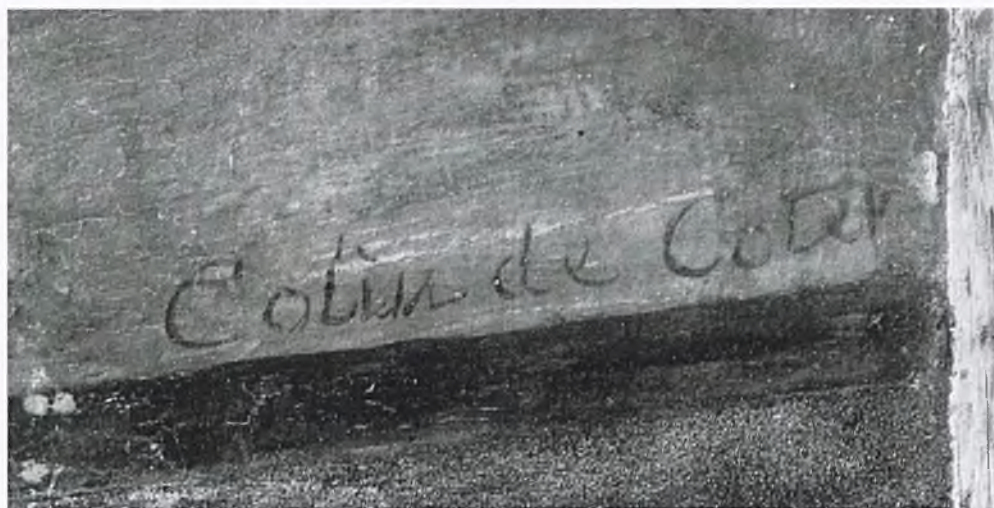
N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
 Visage de Dieu le Père, en radiographie (1:1)



N° 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.*
Tête de l'ange agenouillé à gauche (1:1)



Maitre de Flémalle, *Trône de la Grâce.* Louvain, Musée communal
 Anonyme, début XVI^e siècle, *Trône de la Grâce.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts



*N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce.
Coin supérieur droit, avec la signature
Colyn de Coter, Saint Jean l'Évangéliste et Sainte Marie-Madeleine, Budapest, Musée des Beaux-Arts*



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.
Ensemble à la lumière ordinaire et en infra-rouge



*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.
Moitié supérieure*



N^o 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.*
Sainte Marie-Madeleine



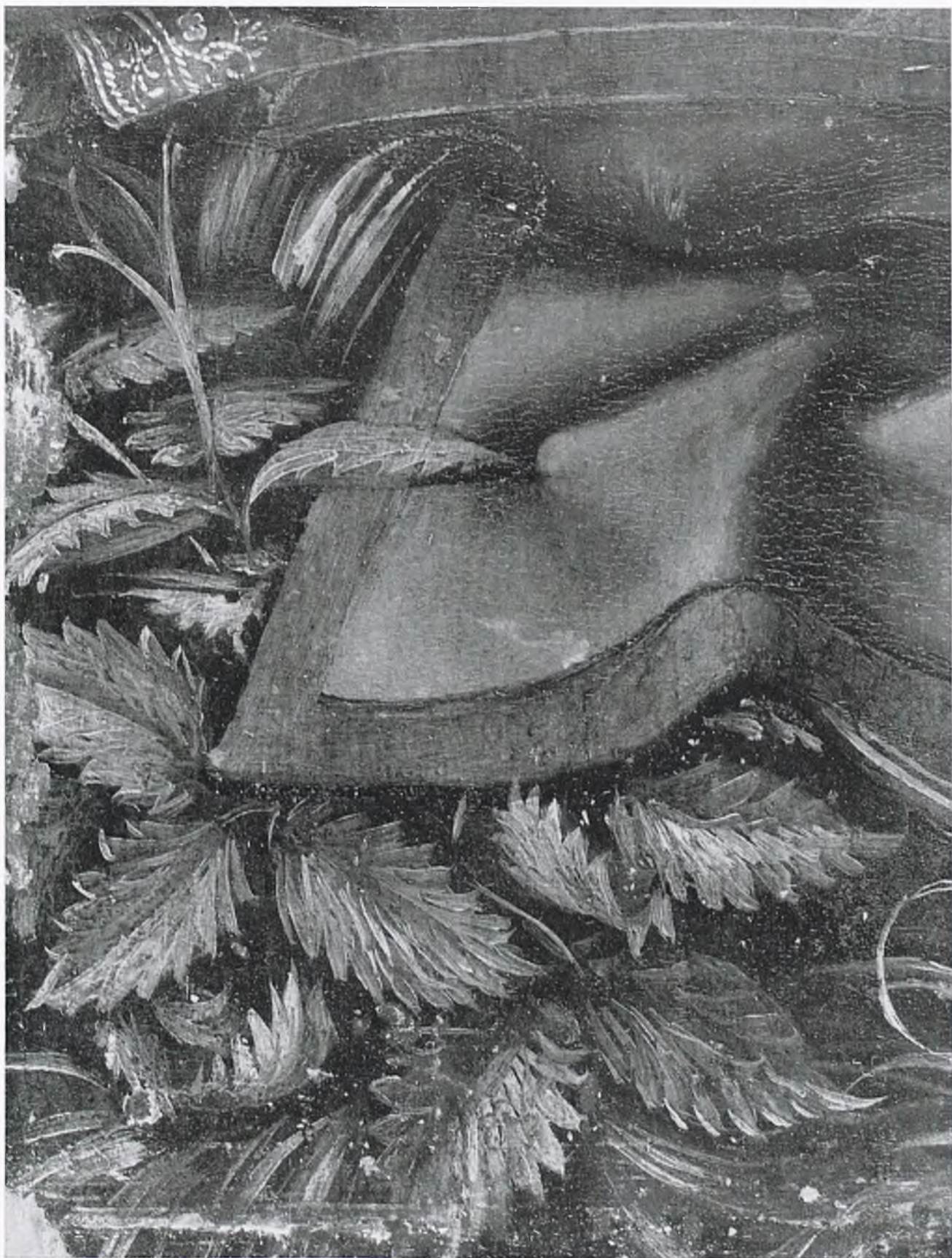
*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.
Tête de Marie-Madeleine (1:1)*



N° 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.*
Mains de Marie-Madeleine (1:1)



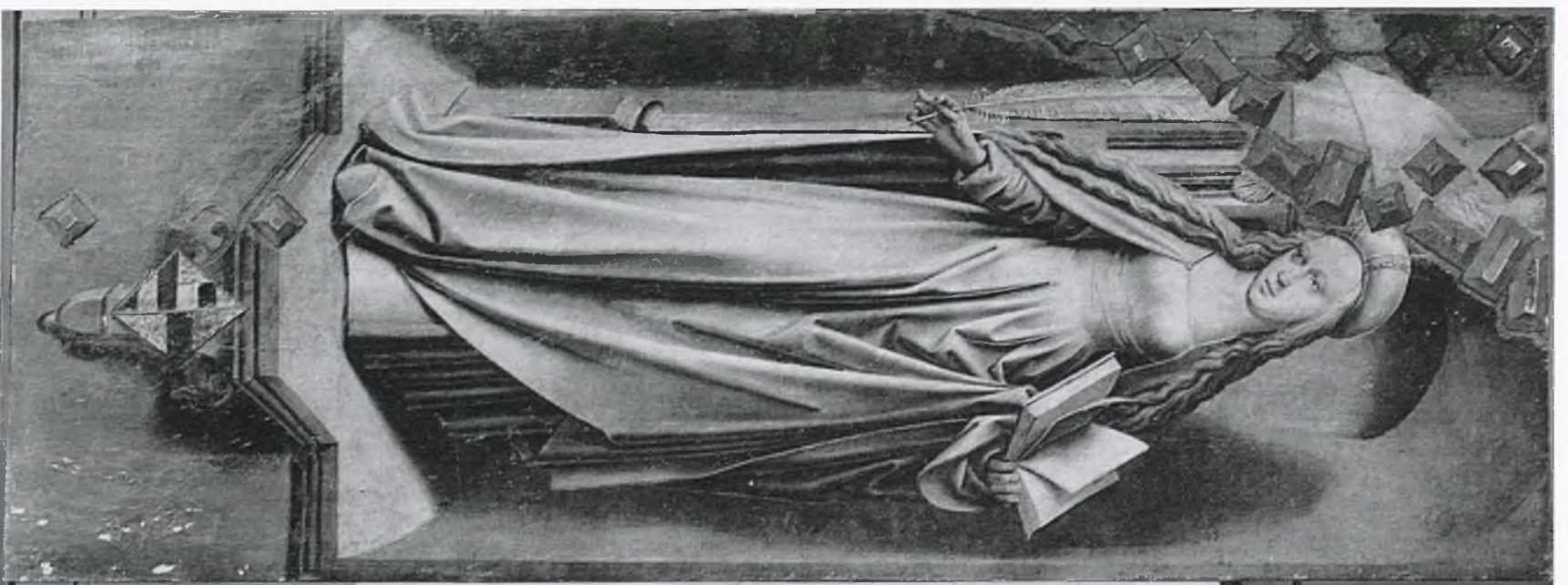
*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.
Tête de la sainte femme debout à droite (1:1)*



N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs.
Détail du coin inférieur gauche (1:1)



N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, volet droit : Les Trois Marie en pleurs. Détail de la robe de Marie-Madeleine, avec la signature de l'artiste



N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, revers du volet droit : Sainte Barbe

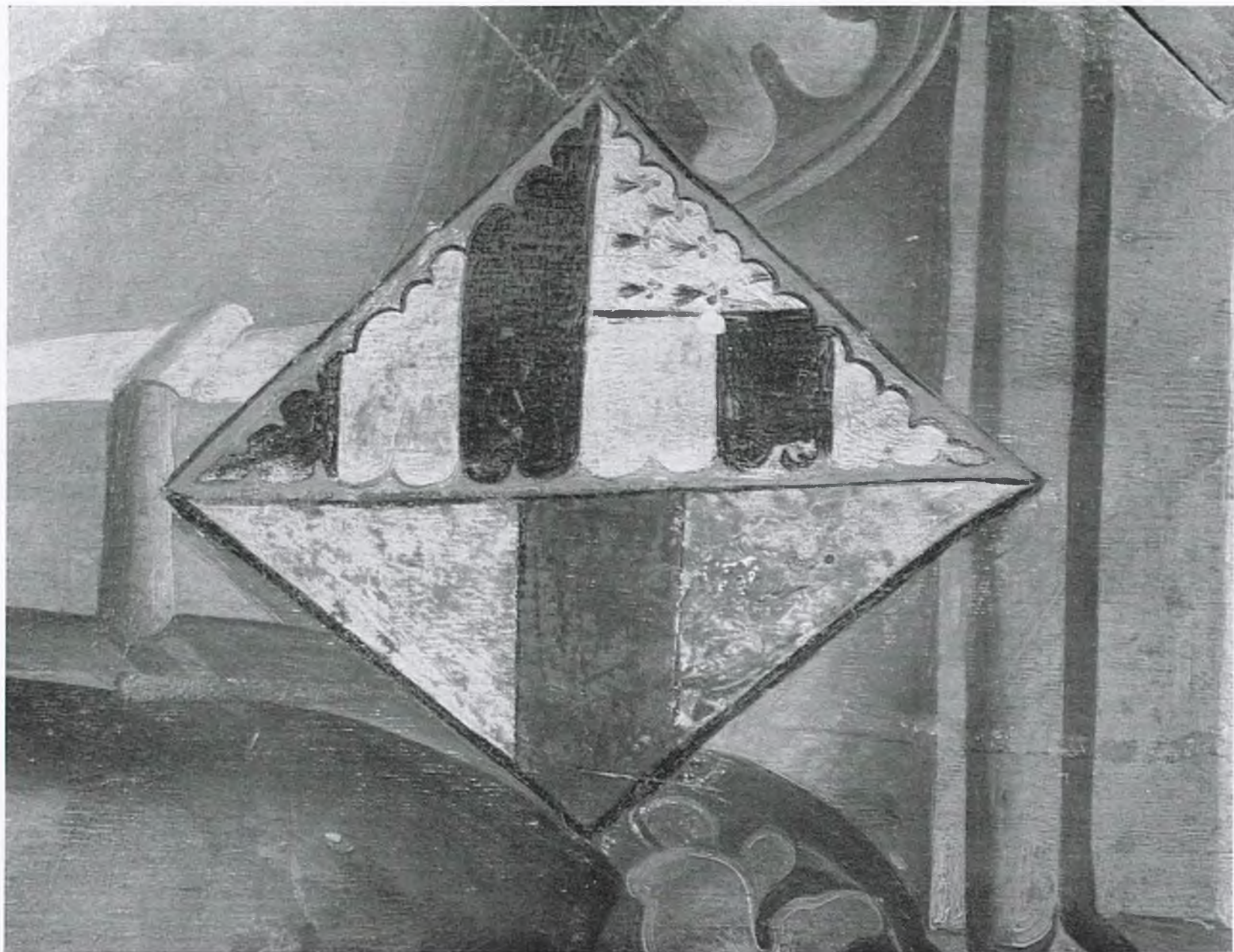


*N° 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, revers du volet droit : Sainte Barbe.
Détail montrant le remaniement du panneau*



N^o 87 : Groupe Coter (1), Le retable de la Trinité, revers du volet droit : Sainte Barbe.
Tête de la sainte (1:1)

N° 87 : Groupe Coter (1), Le reballe de la Trinité, revers du volet droit : Sainte Barbe. Les armoiries (1:1)



N° 88 : Groupe Coter (2), Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite.
La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite, en infra-rouge



N° 88 : Groupe Coter (2), *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite, en infra-rouge*



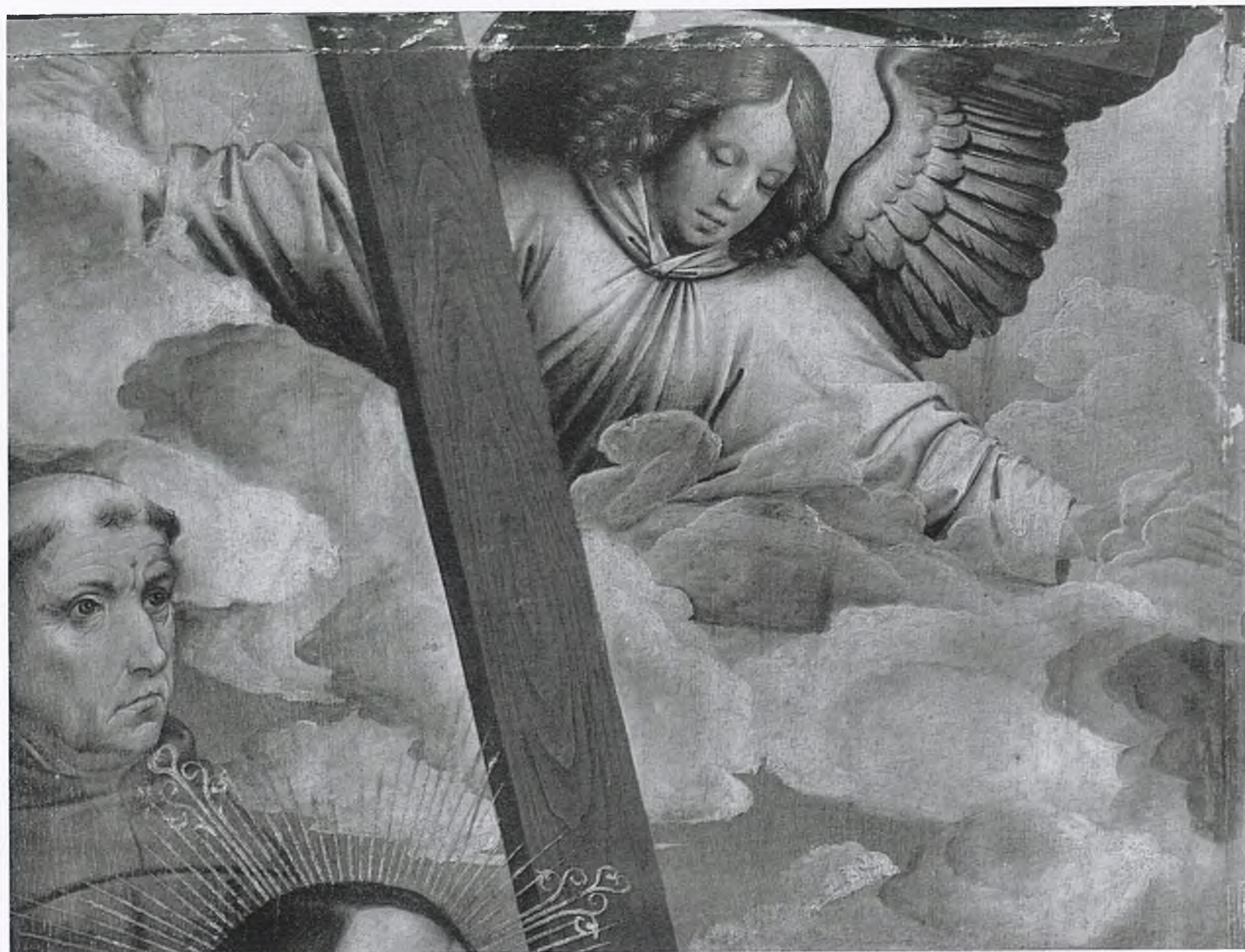
N^o 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite. Le Christ*



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite. Philippe le Beau



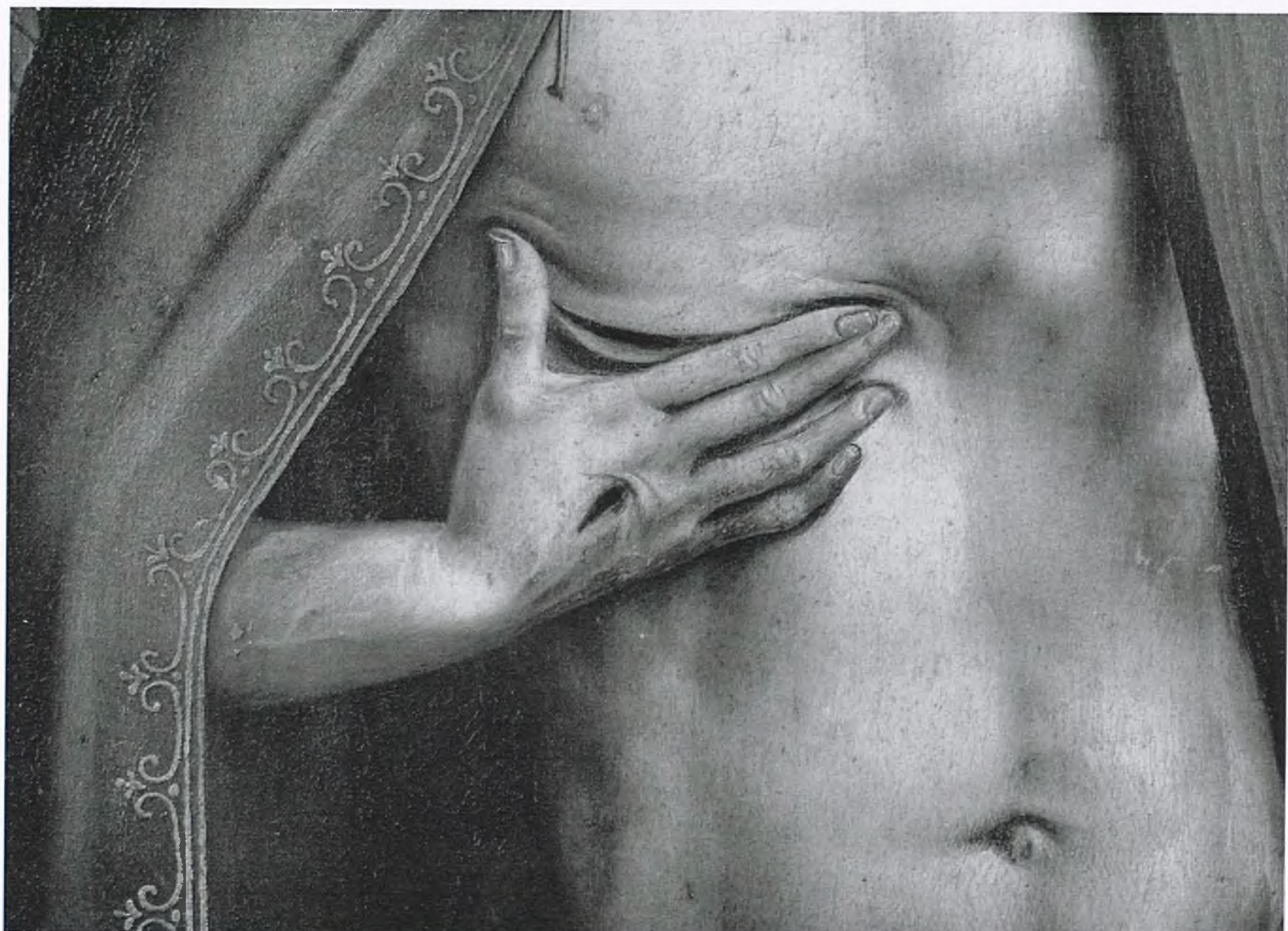
N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite. Tête du Christ et des donateurs



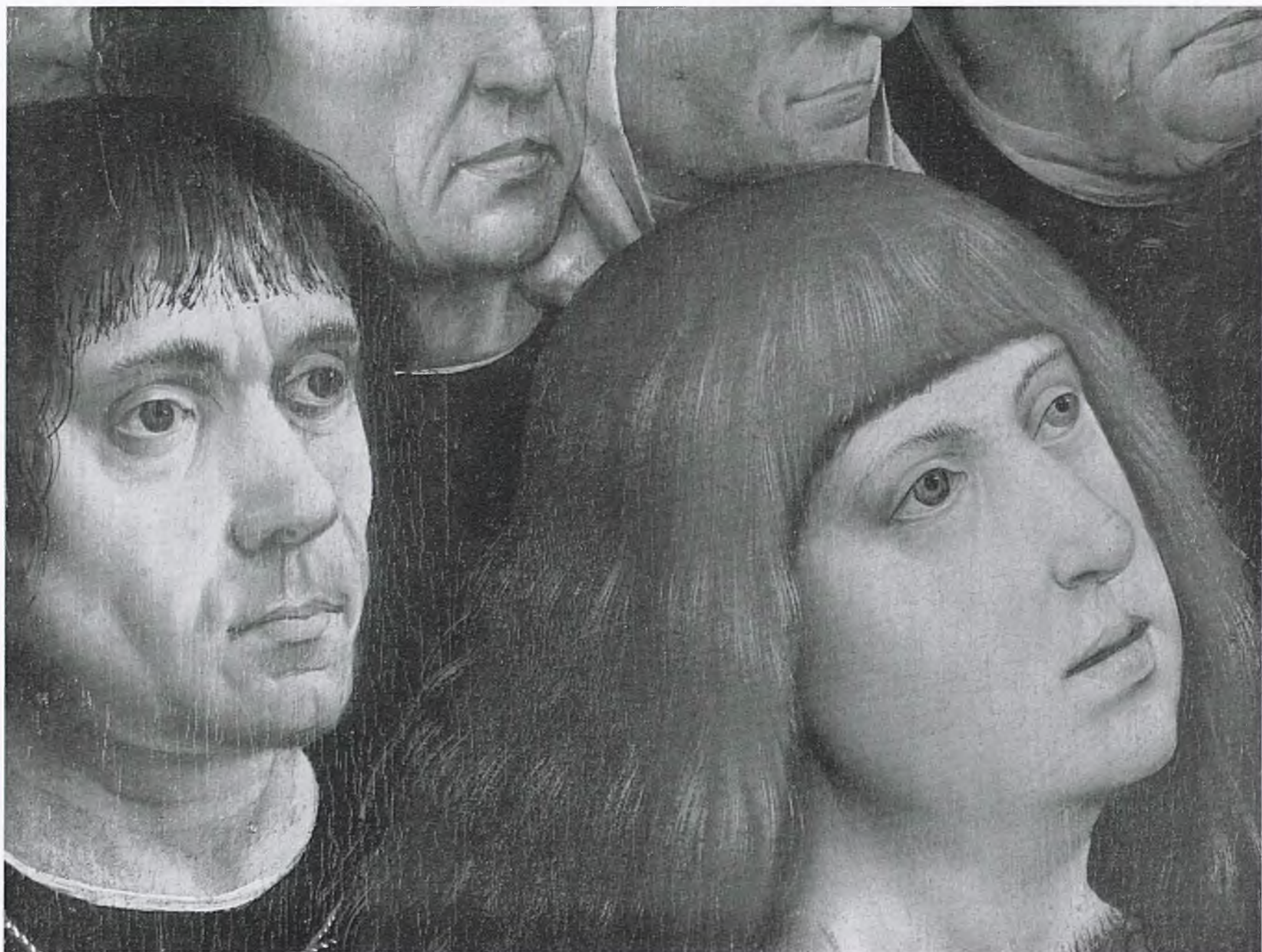
N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite. L'ange du coin supérieur droit



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite.*
 Coin inférieur droit, avec le manteau du Christ et les plantes d'avant-plan



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite.*
 La main droite du Christ et la plaie au côté (1:1)



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite.
Têtes de Philippe le Beau et d'un donateur (1:1)



N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur*, accompagné de Philippe le Beau et sa suite.
Le Christ, détail en infra-rouge



*N° 88 : Groupe Coter (2), La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.
Buste de la Vierge*



N^o 88 : Groupe Coter (2), La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.
Tête de la Vierge (1:1)



*N° 88 : Groupe Coter (2), La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.
Buste de Jeanne la Folle*



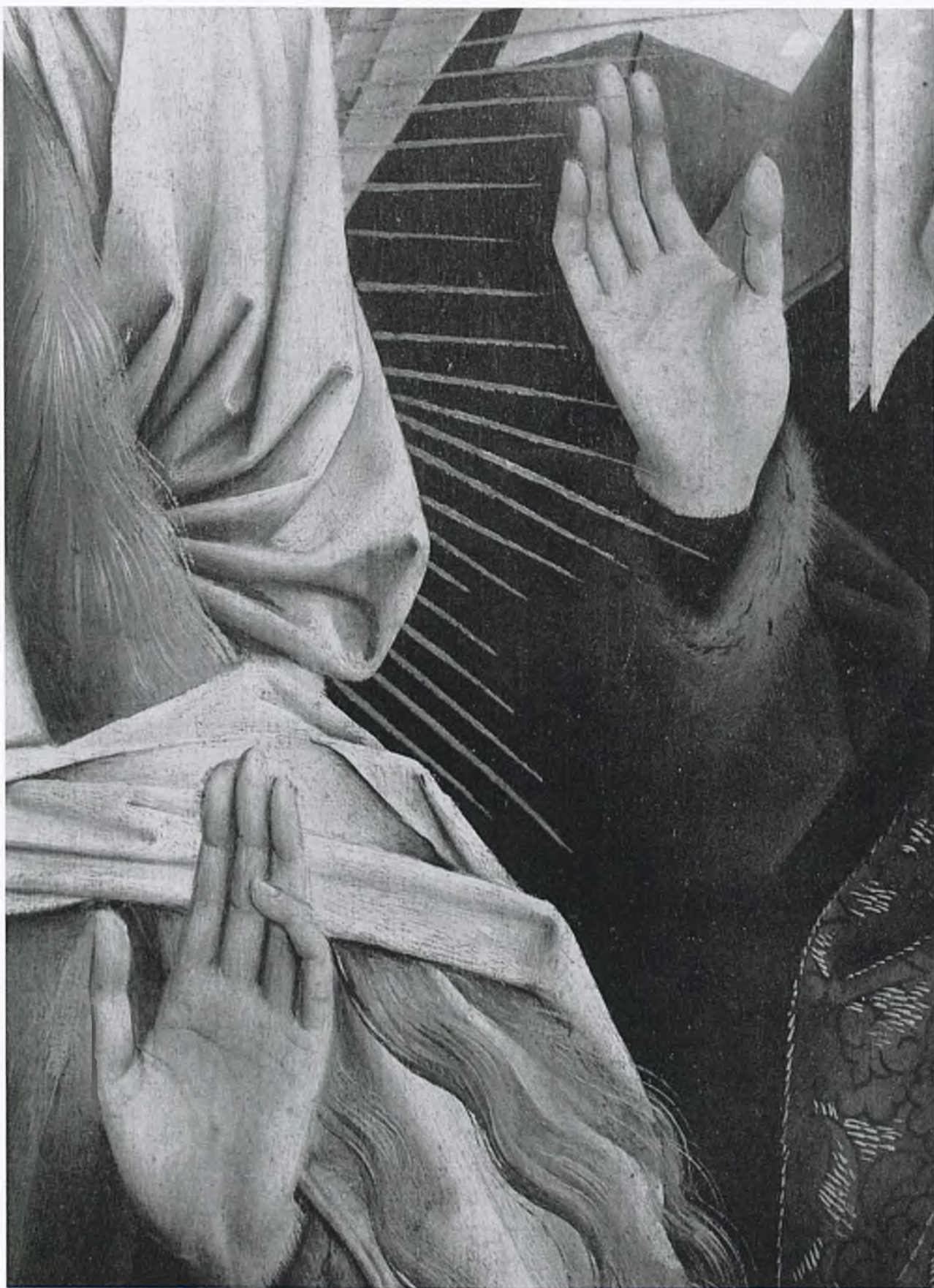
*N° 88 : Groupe Coter (2), La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.
Visage de Jeanne la Folle (M 2 ×)*



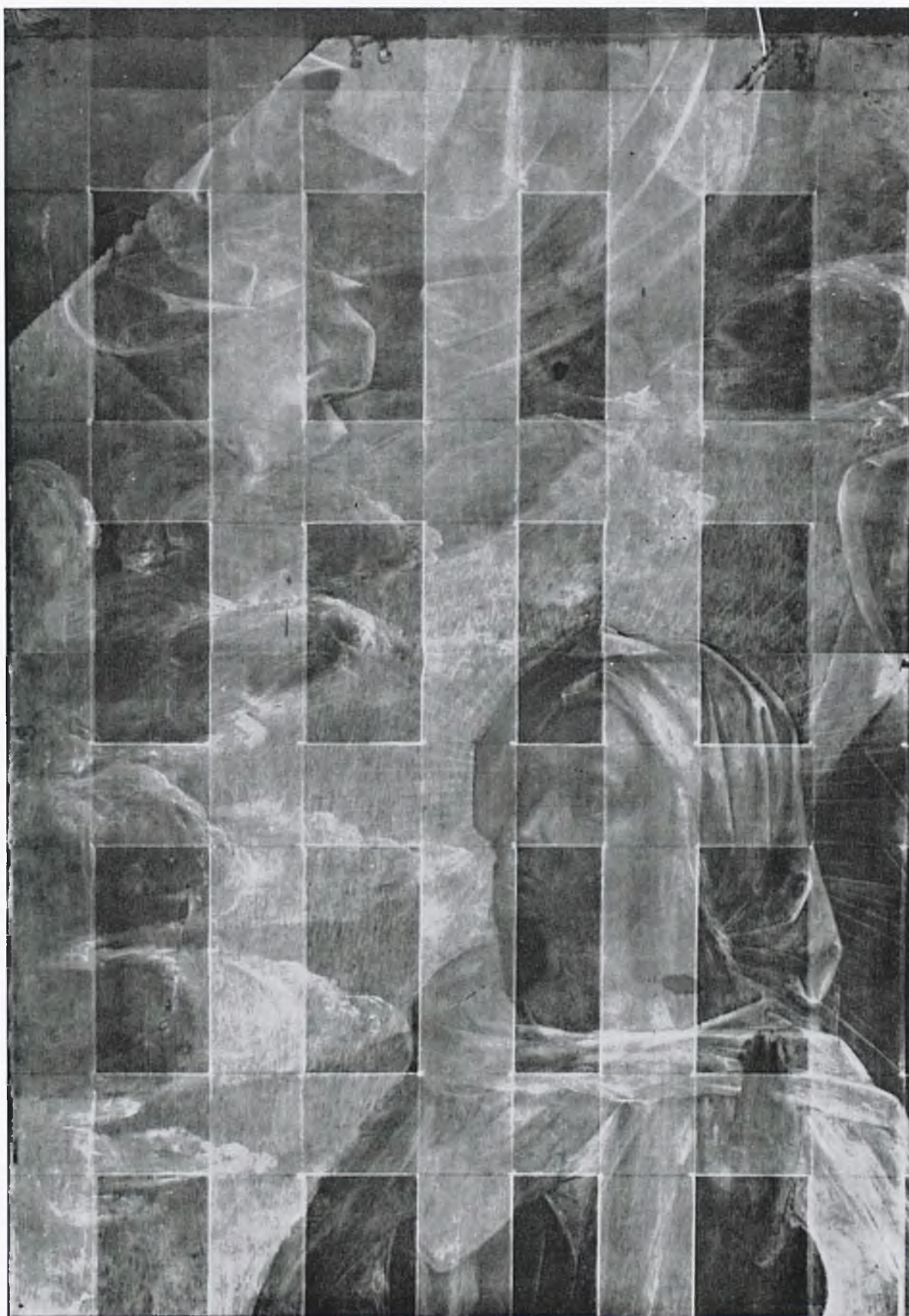
N° 88 : Groupe Coter (2), *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite. Têtes de Jeanne la Folle et des donatrices*



N° 88 : Groupe Coter (2), *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite. Détail du manteau de la Vierge, avec les inscriptions*



*N° 88 : Groupe Coter (2), La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.
Main gauche de la Vierge et main droite de Jeanne la Folle (1:1)*



N^o 88 : Groupe Coter (2), *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite.*
Coin supérieur gauche, détail en radiographie



*Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu, miniature des Très Belles Heures du Duc Jean de Berry,
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins*

*Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu, le donateur présenté par saint André,
la donatrice présentée par saint Jacques le Majeur, tableau flamand, fin du XV^e siècle, collection privée suisse*



Le triptyque DAVID (1385-1462) (École flamande)
*La Vierge et l'Enfant Jésus
entre le donateur Jean de Soutain et sa femme*

N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs



N° 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
 Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. La Vierge et l'Enfant*



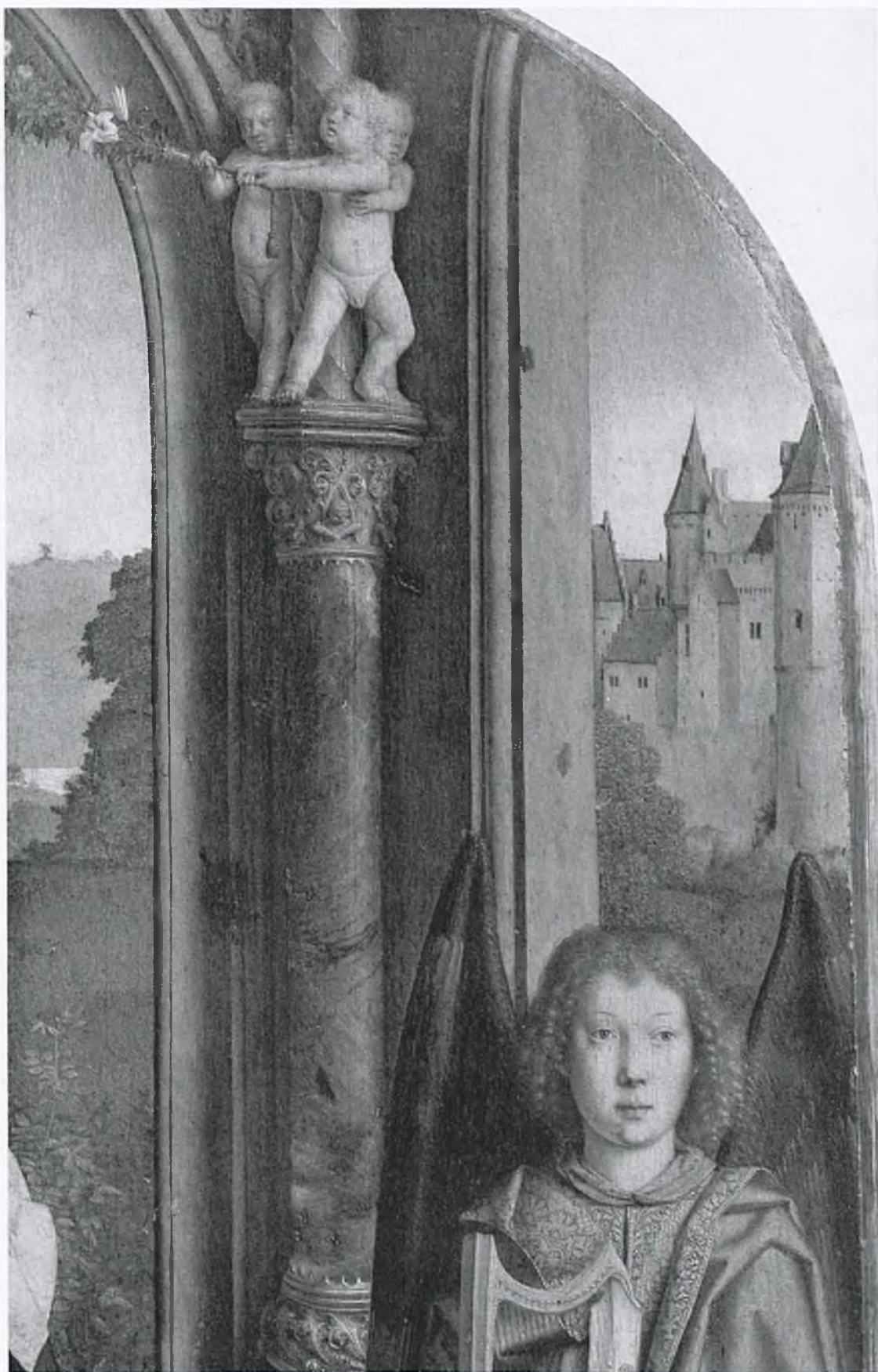
N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. L'ange musicien à gauche*



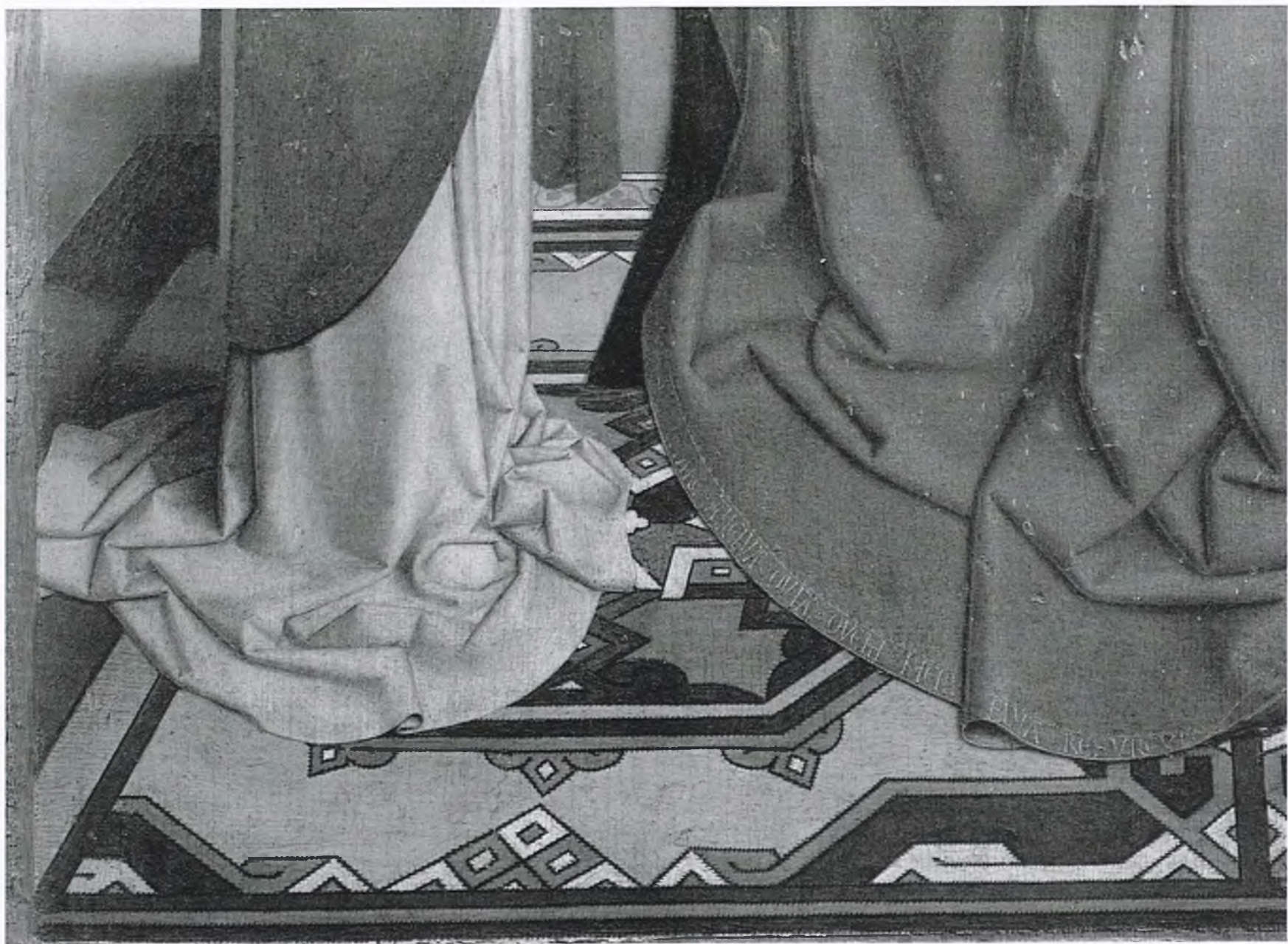
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. L'ange musicien à droite*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens.* Partie supérieure gauche



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
 Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens.* Partie supérieure droite



N° 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*. Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens*. Partie inférieure gauche



N° 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*. Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens*. Partie inférieure droite



*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Buste de la Vierge et tête de l'Enfant (1:1)*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*.
Panneau central : *La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens*. L'Enfant (1:1)



*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Buste de l'ange musicien à gauche (1:1)*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
 Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Buste de l'ange musicien à droite (1:1)*



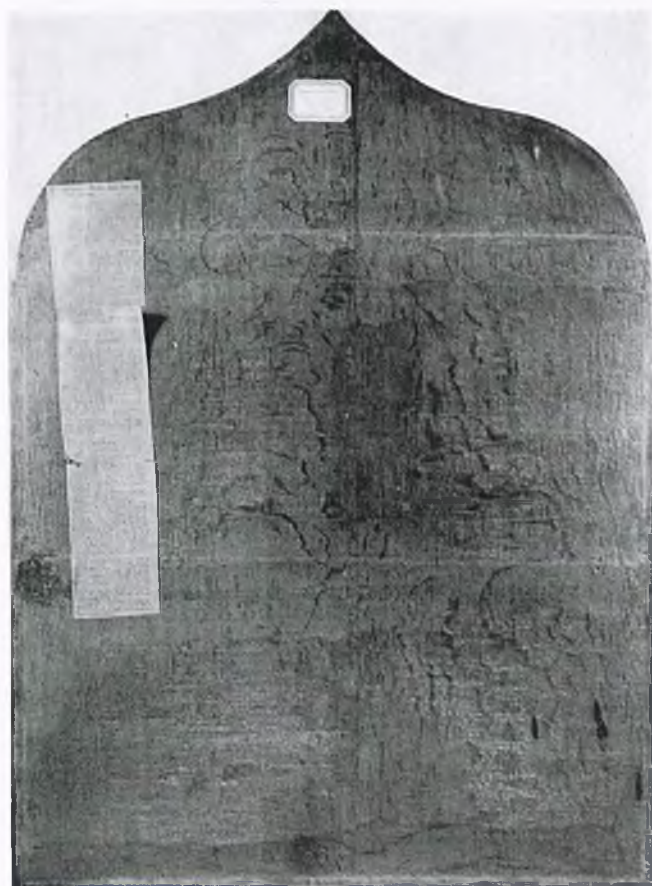
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Tête de l'ange musicien à droite (M 2 ×)*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Tête de la Vierge (M 2 ×)*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Mains de la Vierge et de l'Enfant (M 2 ×)

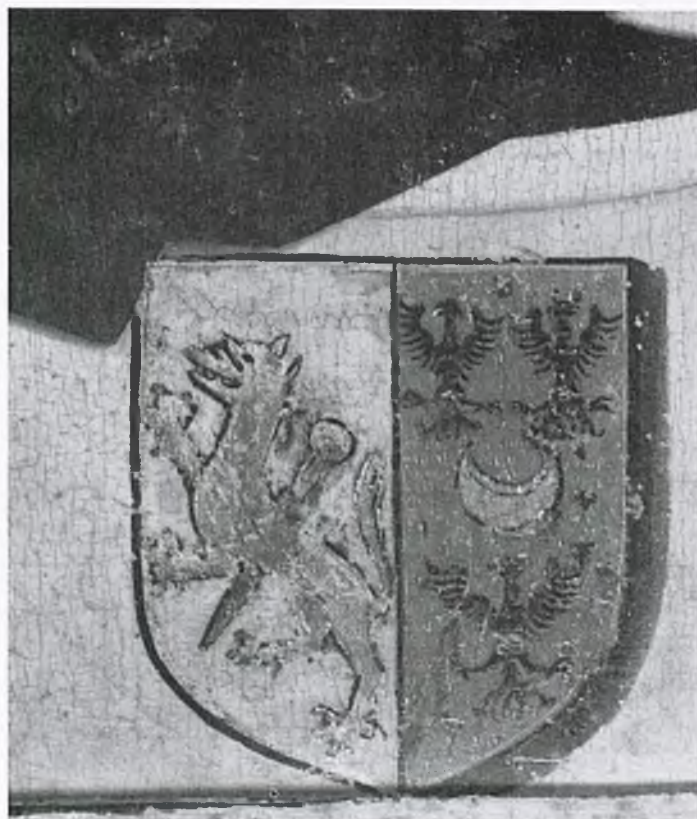


N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
 Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Partie centrale supérieure, détail
 Panneau central, revers

La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. Philadelphie, John C. Johnson Collection



N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs. Armoiries des deux volets intérieurs (1:1)





*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
 Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste;
 Volet droit : La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste*



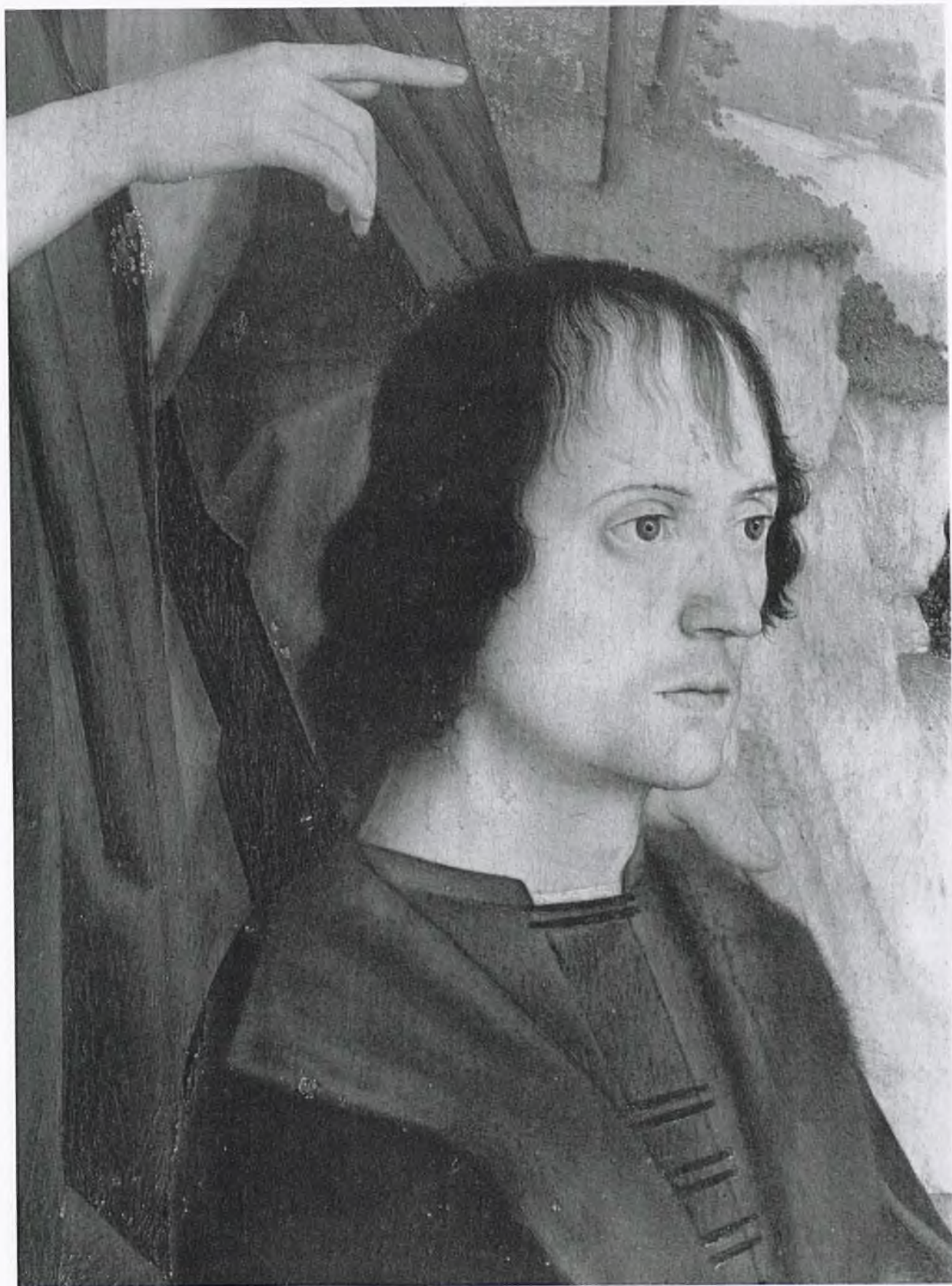
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Moitié supérieure*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
 Volet gauche : *Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Moitié inférieure avec le fils du donateur*



*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Buste de saint Jean-Baptiste (1:1)*



N° 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
 Volet gauche : *Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste.*
 Buste de *Jean de Sedano* et mains de *saint Jean-Baptiste* (1:1)



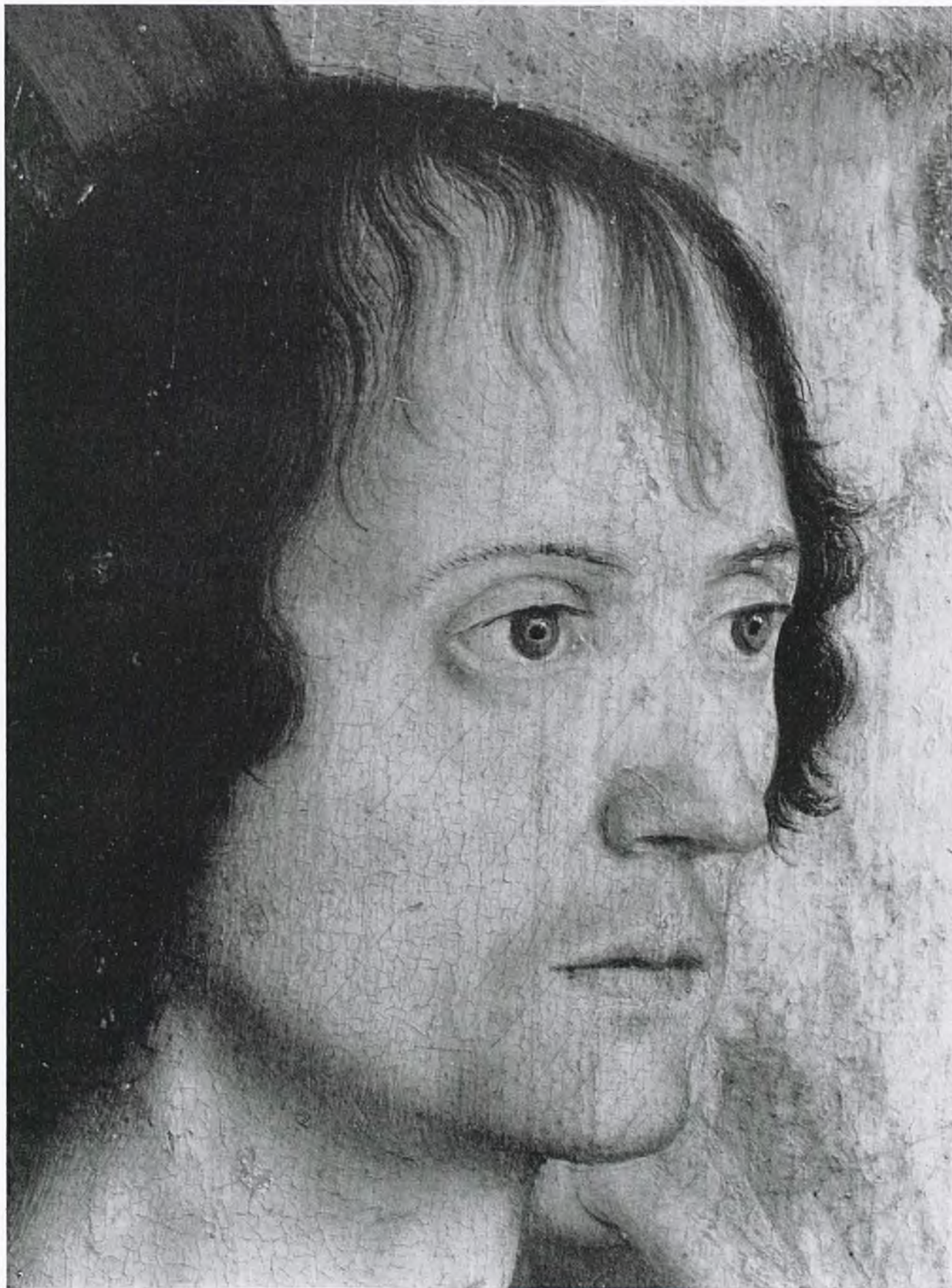
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Le fils de Jean de Sedano (1:1)*



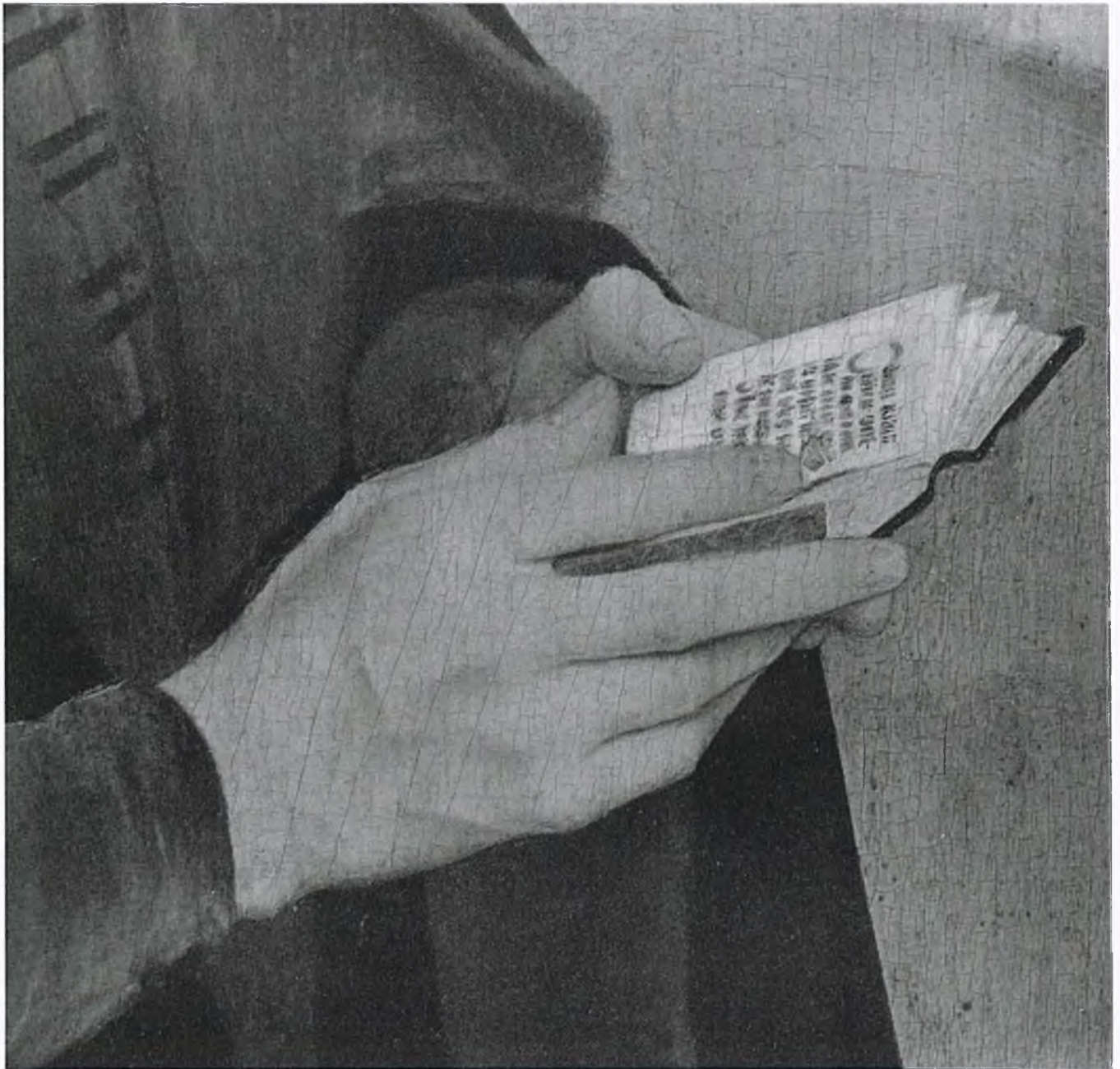
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Buste du fils de Sedano (M 2 ×)*



*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Tête de saint Jean-Baptiste (M 2 ×)*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*.
Volet gauche : *Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste*. Tête de Jean de Sedano (M 2 ×)



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Volet gauche : Jean de Sedano, son fils et saint Jean-Baptiste. Mains et livre de Jean de Sedano (M 2 ×)



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet droit : La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste. Moitié supérieure*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet droit : La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste. La femme de Jean de Sedano.*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Volet droit : La femme de Jean de Sedano





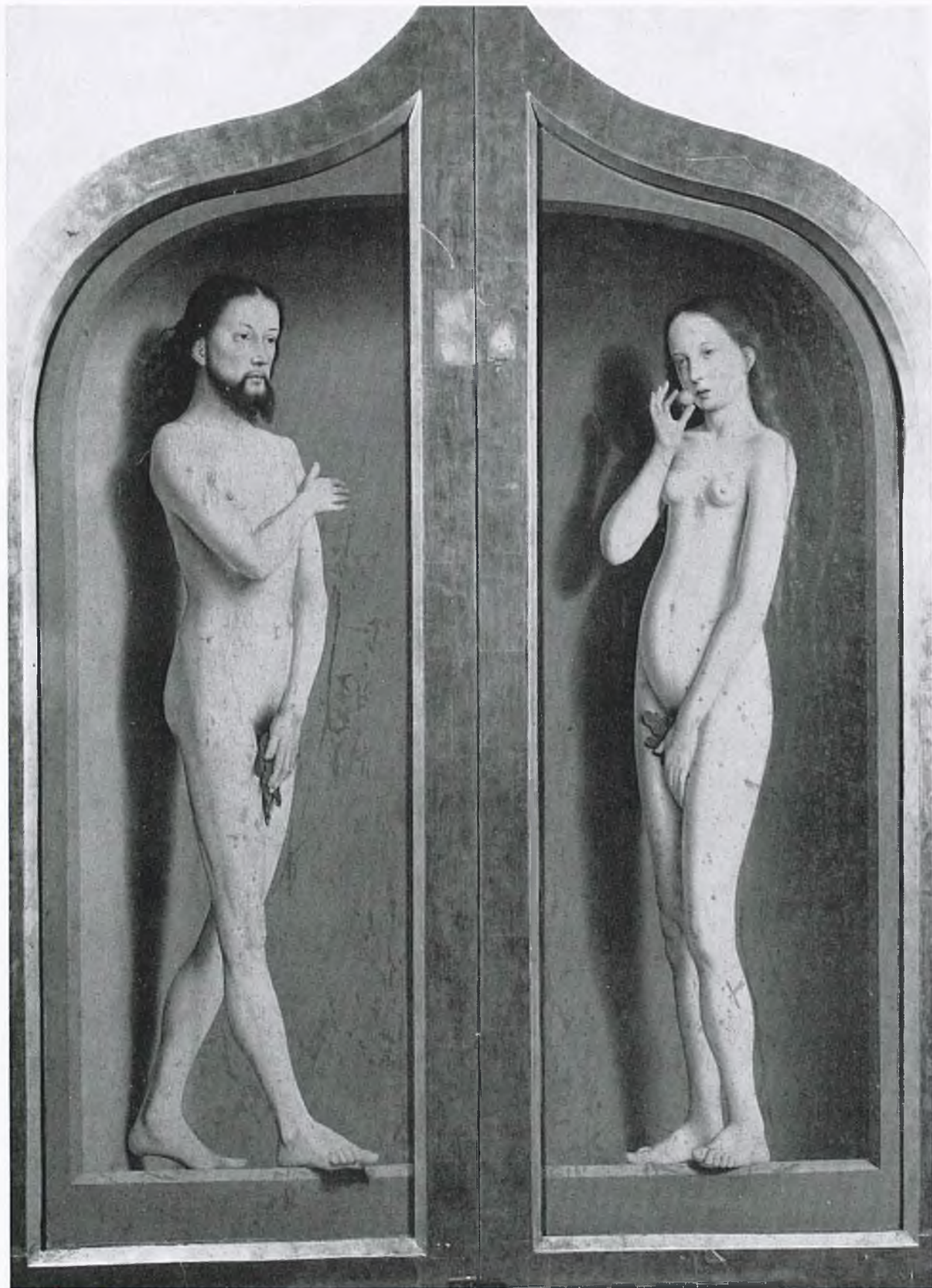
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet droit : La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste. La femme de Jean de Sedano, buste (1:1)*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Volet droit : La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Evangeliste. Saint Jean l'Evangeliste, buste (1:1)*



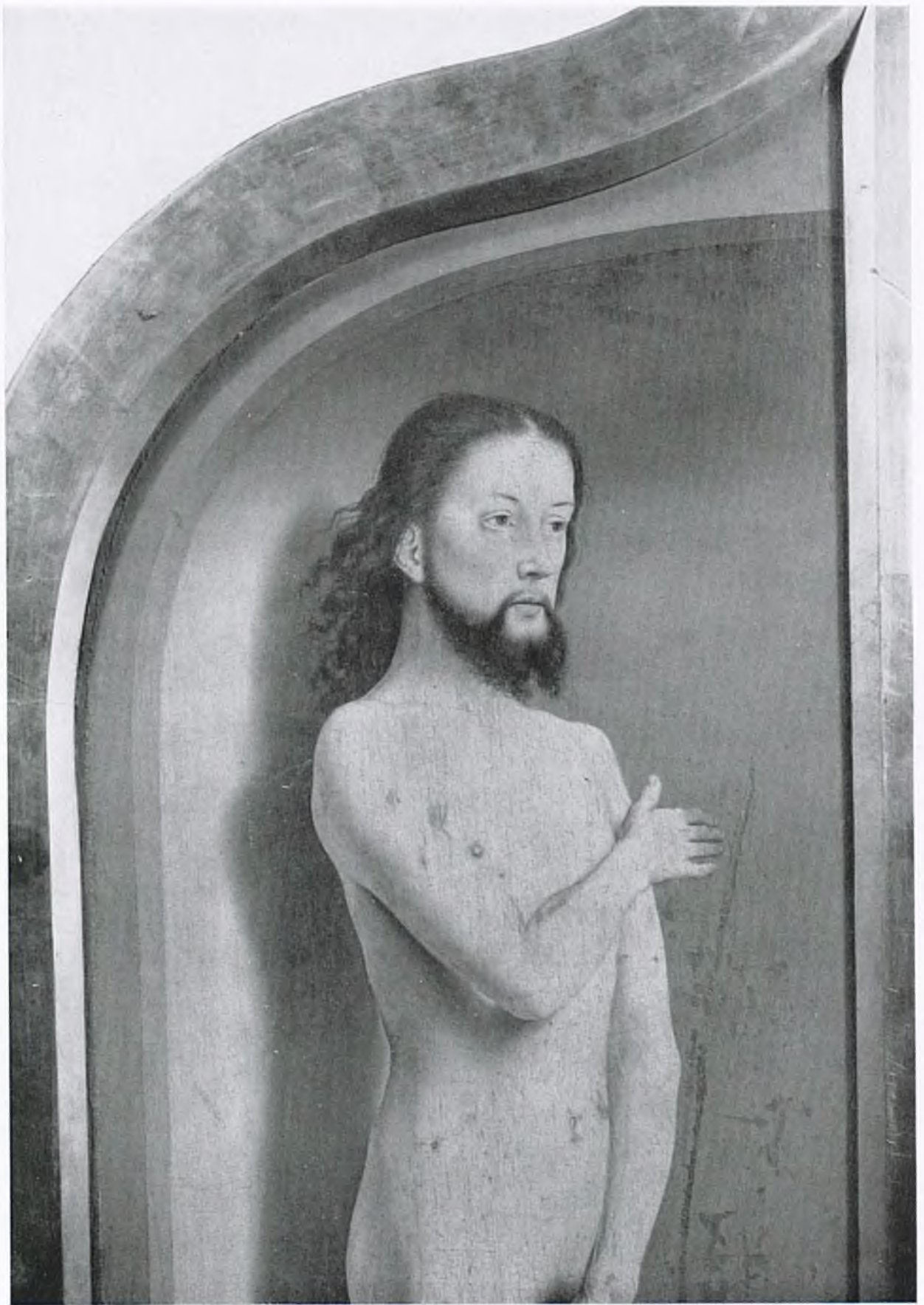
N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Volet droit : *La femme de Jean de Sedano et saint Jean l'Évangéliste. Tête de la femme de Jean de Sedano (M 2 ×)*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers des volets : Adam et Ève*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers du volet gauche : Adam. Buste (infra-rouge)*



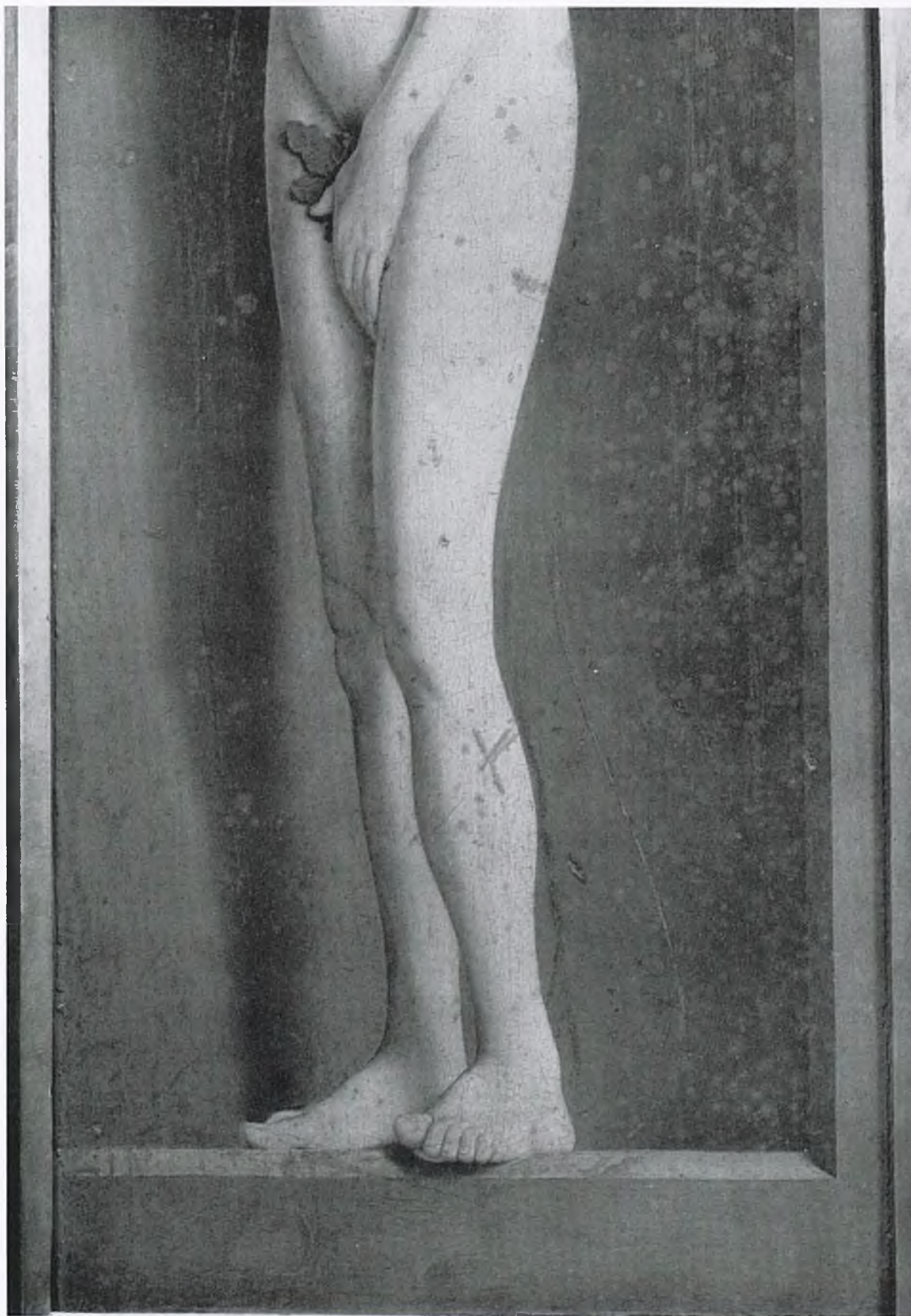
*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers du volet gauche : Adam. Moitié supérieure*



*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers du volet droit : Eve. Moitié supérieure*



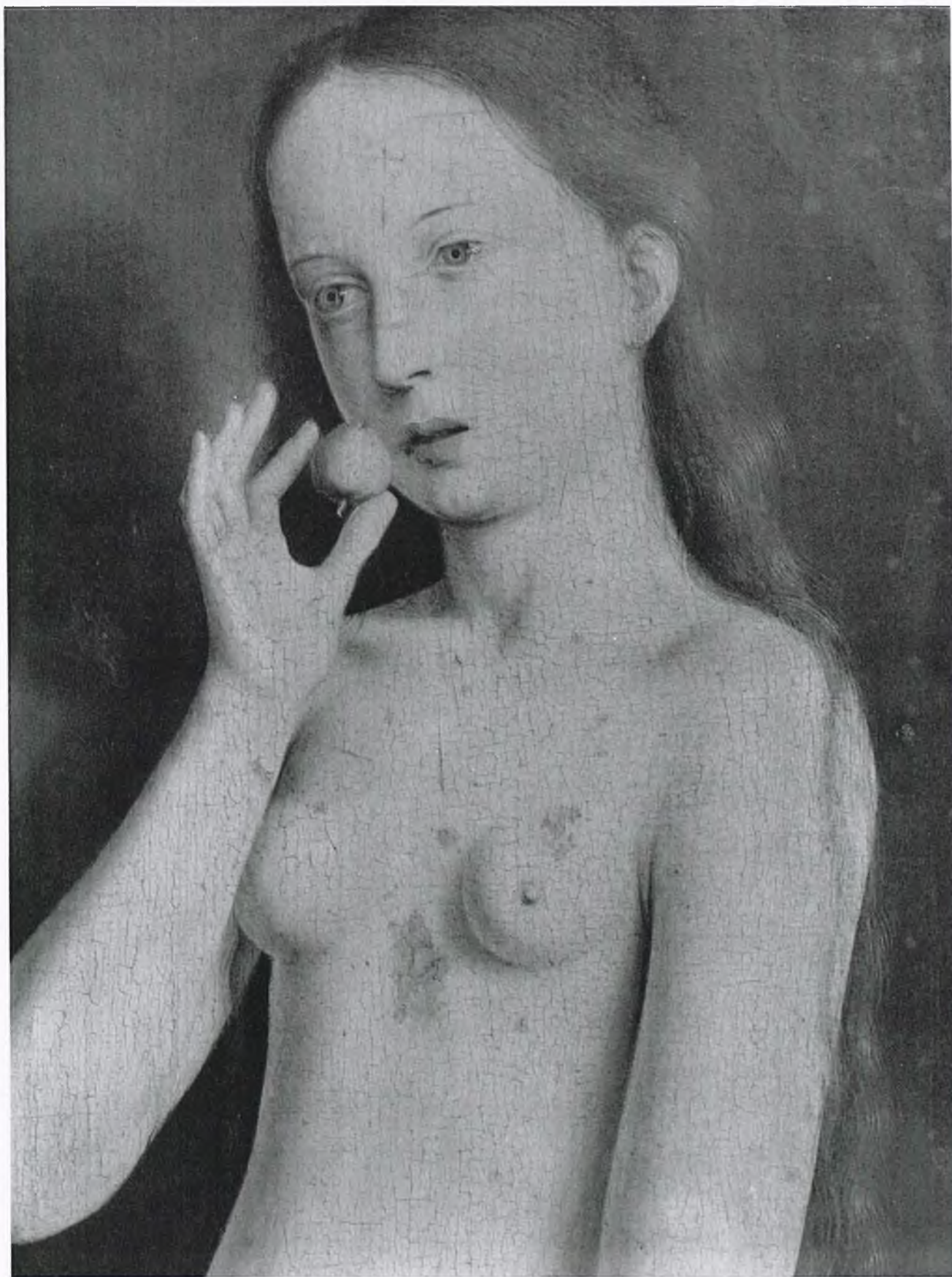
*N^o 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers du volet gauche : Adam, détail*



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs*.
Revers du volet droit : Eve, détail



N^o 89 : Groupe David (12), *Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.*
Revers du volet gauche : Adam. Buste (1:1)



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Revers du volet droit : Eve. Buste (1:1)*



*N° 89 : Groupe David (12), Le retable de la Vierge et l'Enfant aux donateurs.
Panneau central : La Vierge et l'Enfant avec deux anges musiciens. La Vierge et l'Enfant, détail en radiographie*



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Coin supérieur gauche : *Le paysage urbain*



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Quart supérieur droit : *Groupe de la mariée*



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Groupe de Jésus et sa Mère



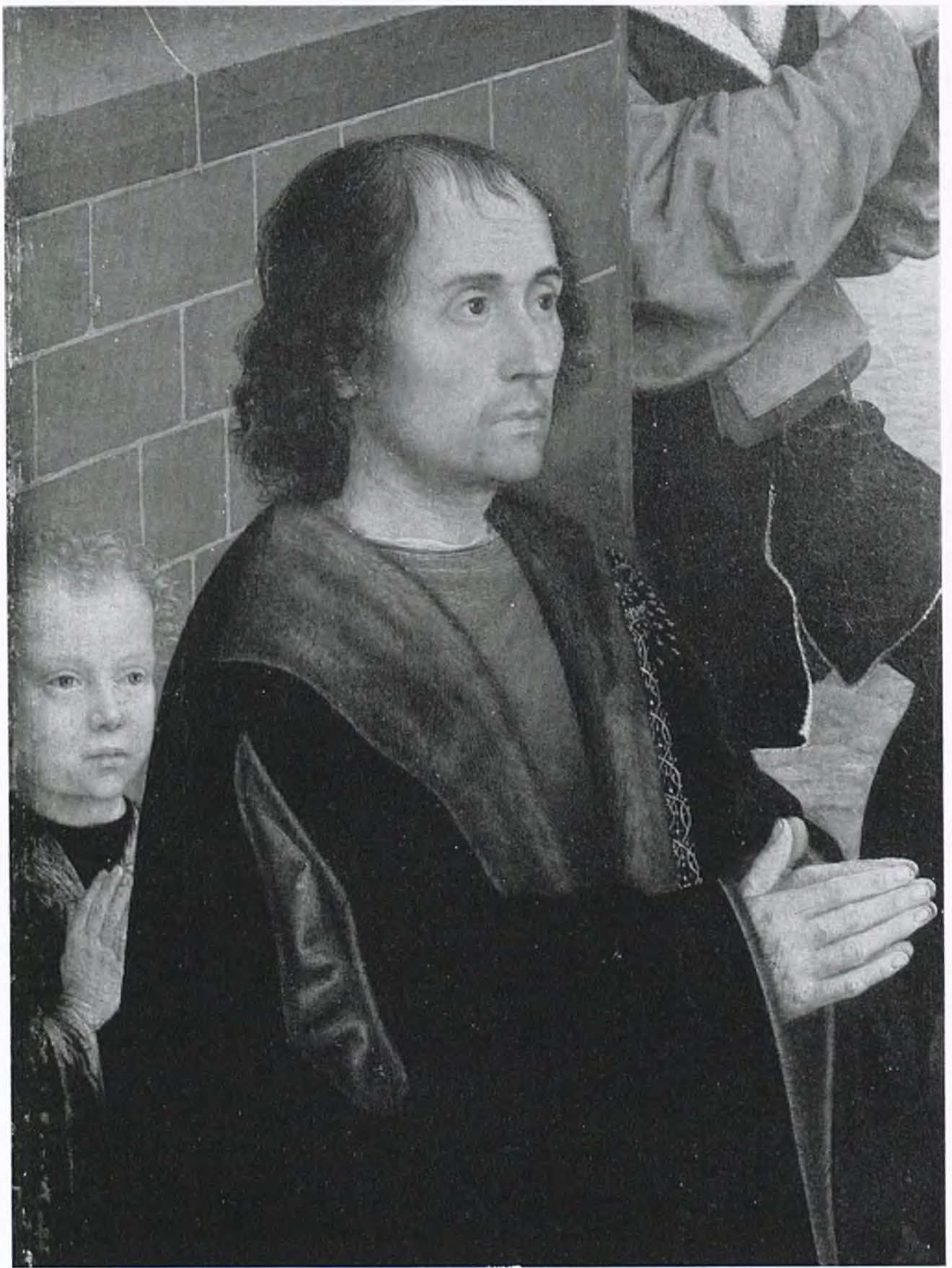
N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Personnages d'avant-plan, devant le Christ et sa Mère



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Coin inférieur gauche : *Le donateur et son fils*



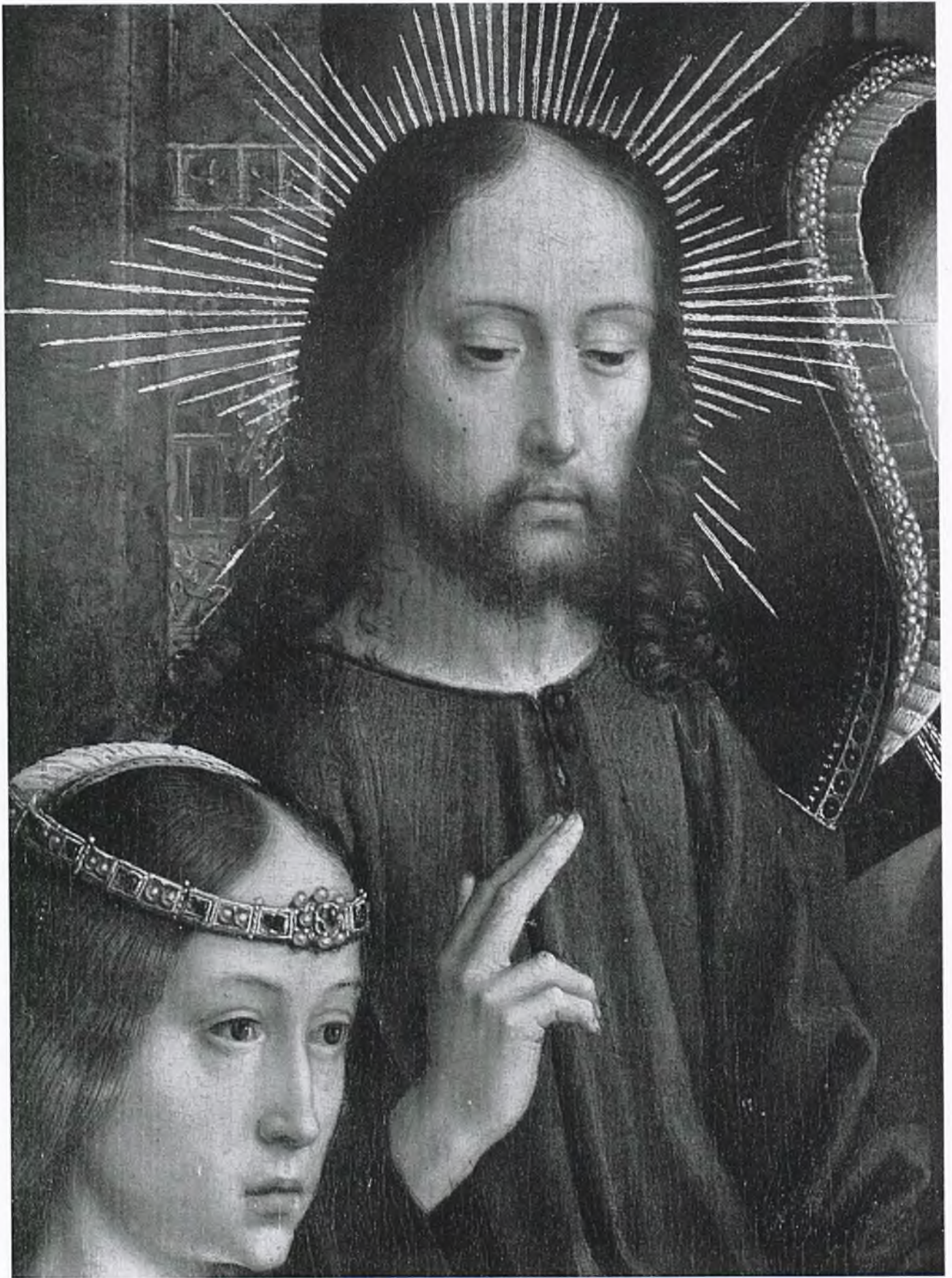
N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Coin inférieur droit : *L'échanson et la donatrice*



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste du donateur et de son fils



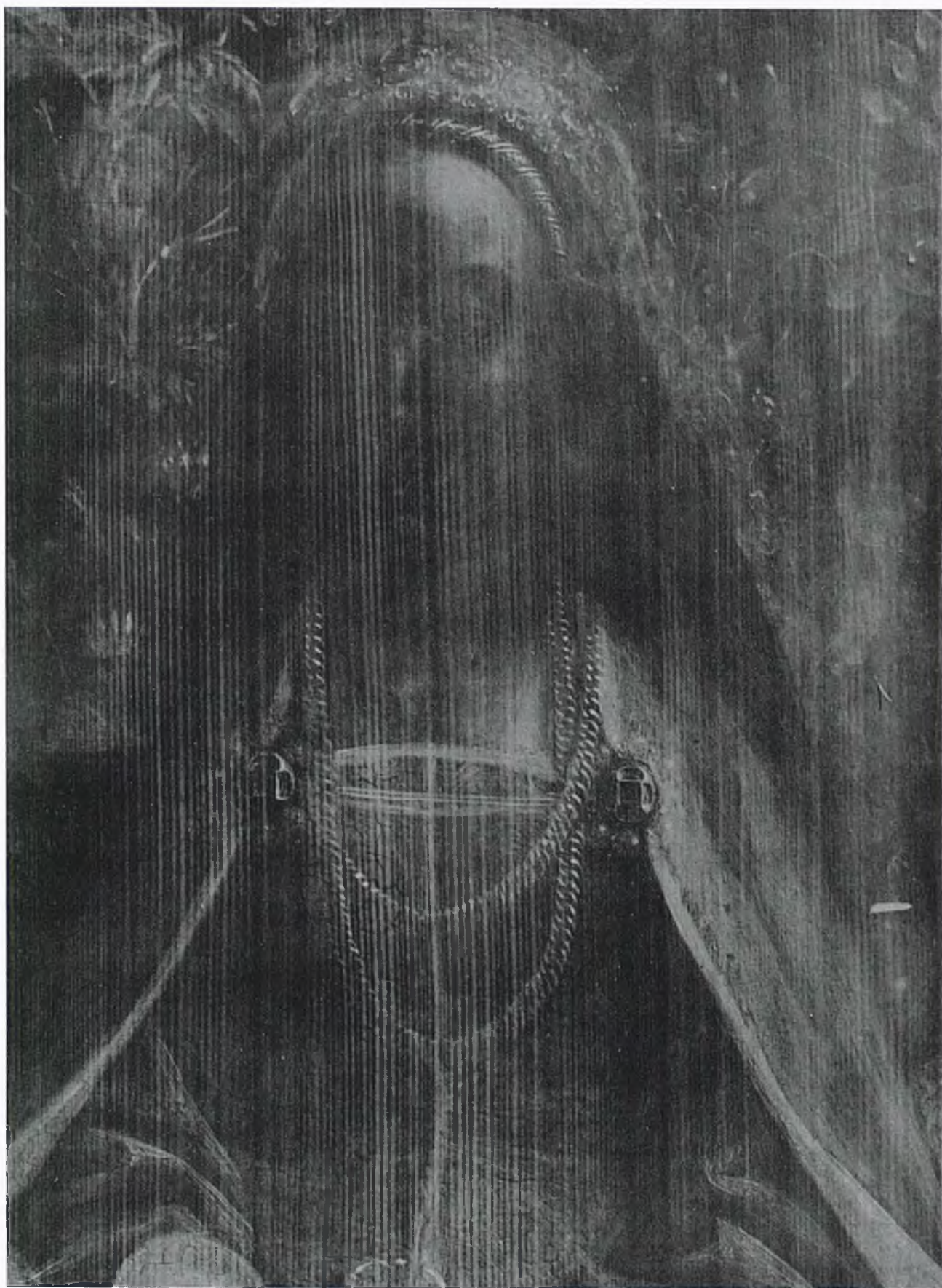
N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la donatrice



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste du Christ (1:1)



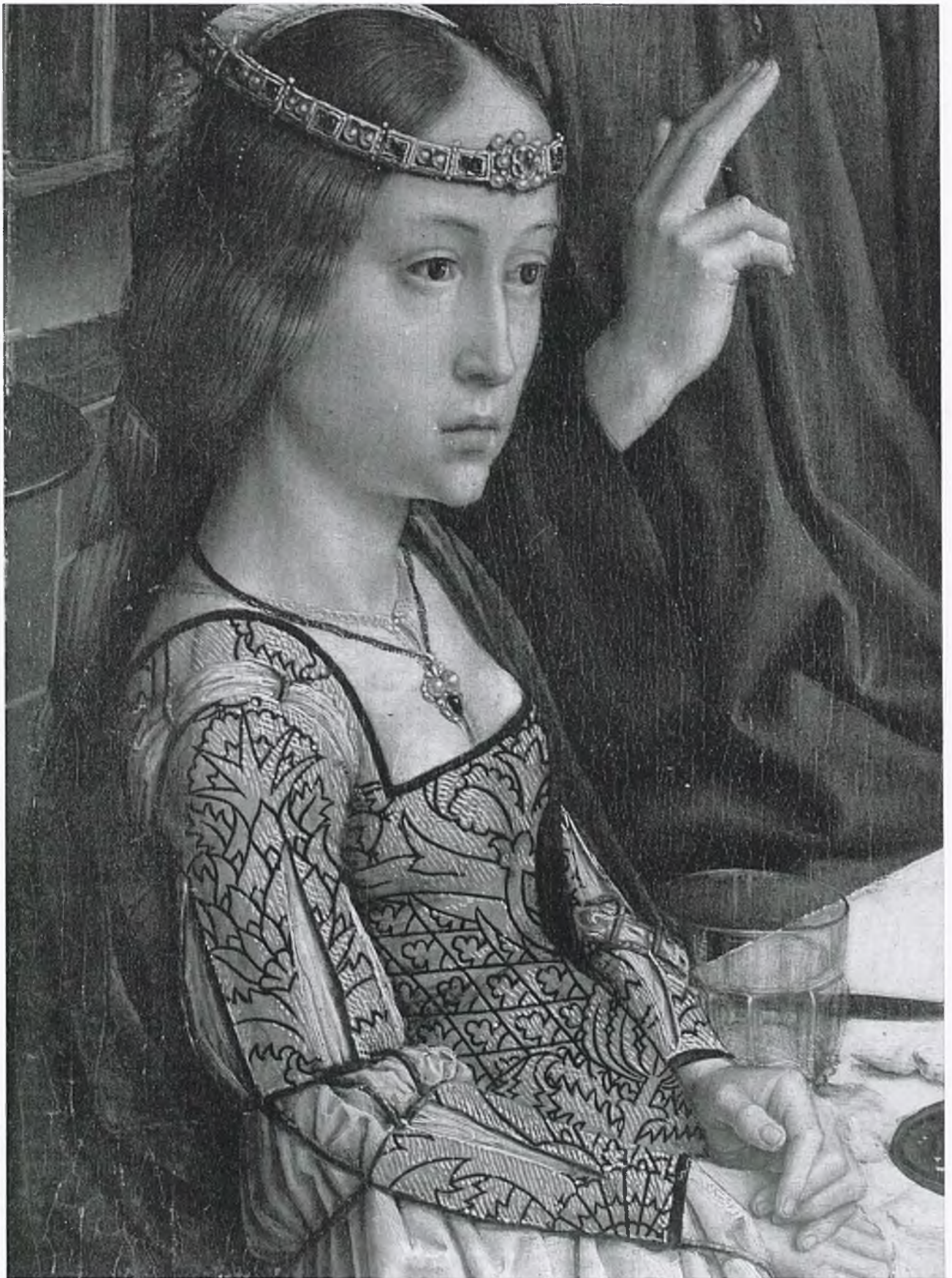
N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la Vierge (1:1)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la mariée, en radiographie (1:1)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la mariée (1:1)



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la jeune femme à gauche du Christ (1:1)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. La jeune femme à la droite du Christ



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de la femme assise de profil, à droite (1:1)



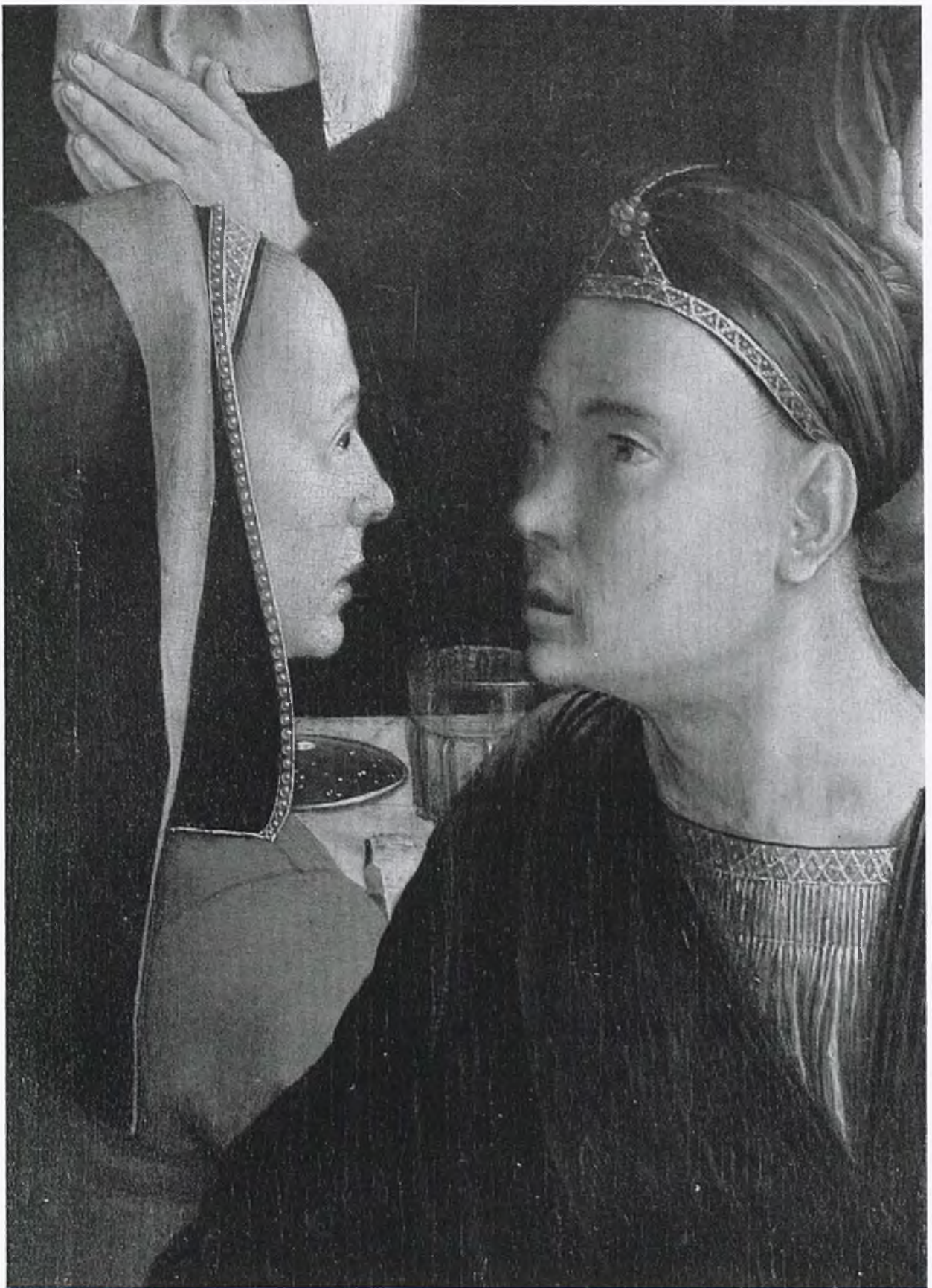
N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste du jeune serveur (1:1)



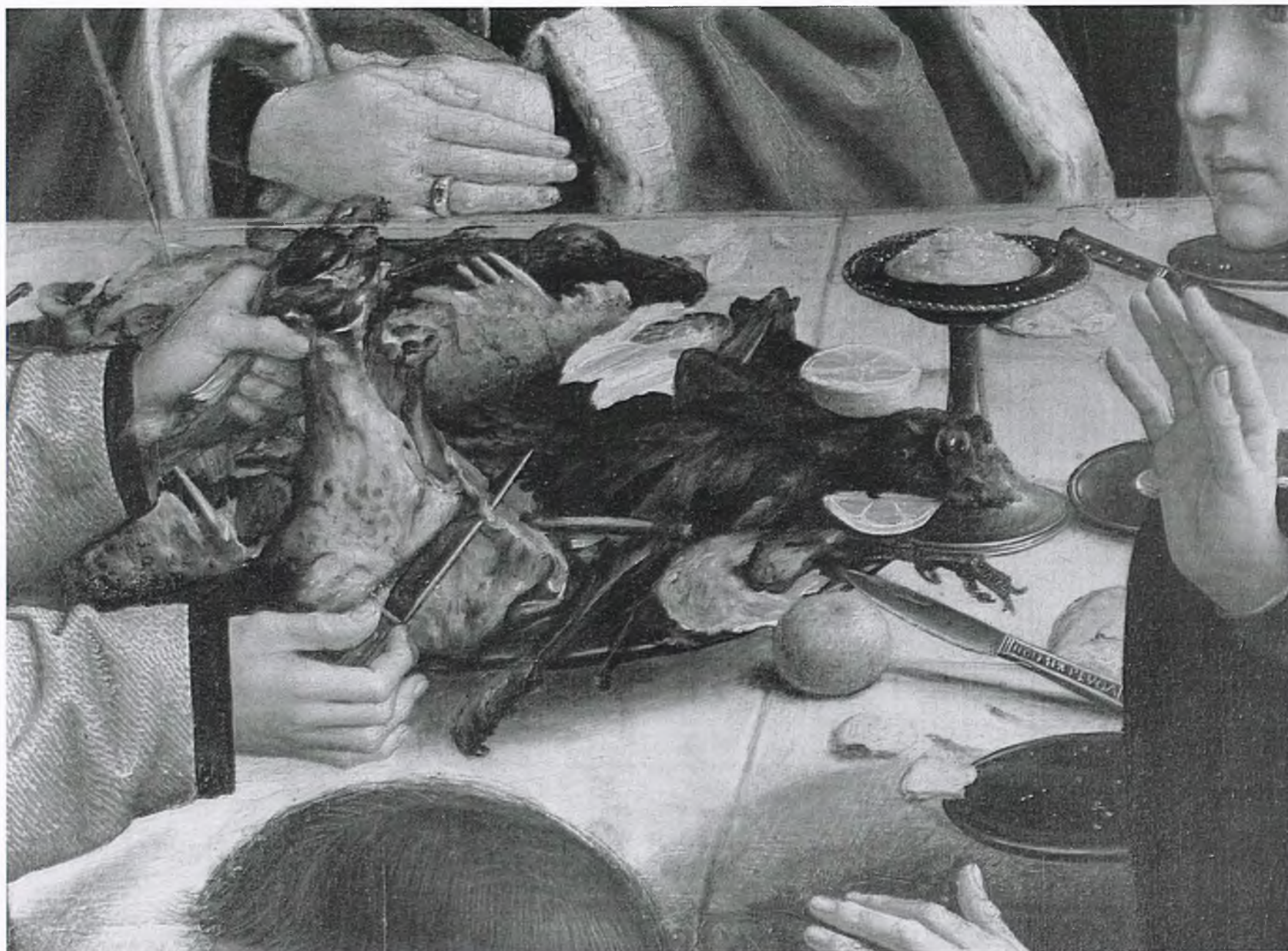
N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*.
Buste de la femme à gauche de la mariée et tête de l'époux (?) (1:1)



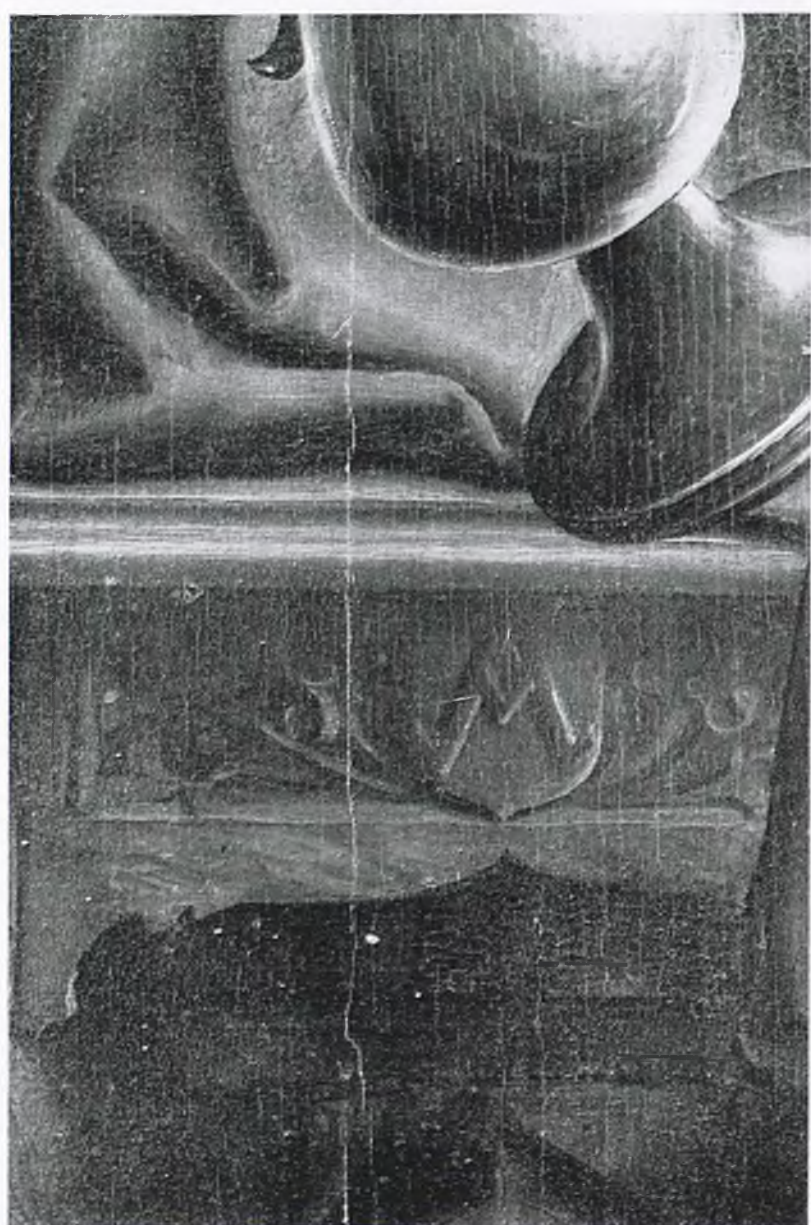
N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Buste de l'ecclésiastique (1:1)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Têtes de femme et d'homme devant la Vierge (1:1)



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Détail de la table (1:1)



N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*.
Détail du siège au premier plan, au milieu, avec le monogramme (1:1)



Le « tabaert » de la Confrérie du Saint-Sang en 1523, d'après le *Parureboek*
(Bruges, Archives de la Confrérie du Saint-Sang)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana. Tête de l'ecclésiastique (M 2 ×)*



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana. Tête du Christ* (M 2 ×)



N^o 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana*. Tête de la femme à gauche de la mariée (M 2 ×)



N^o 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges



N^o 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. Buste de Dieu



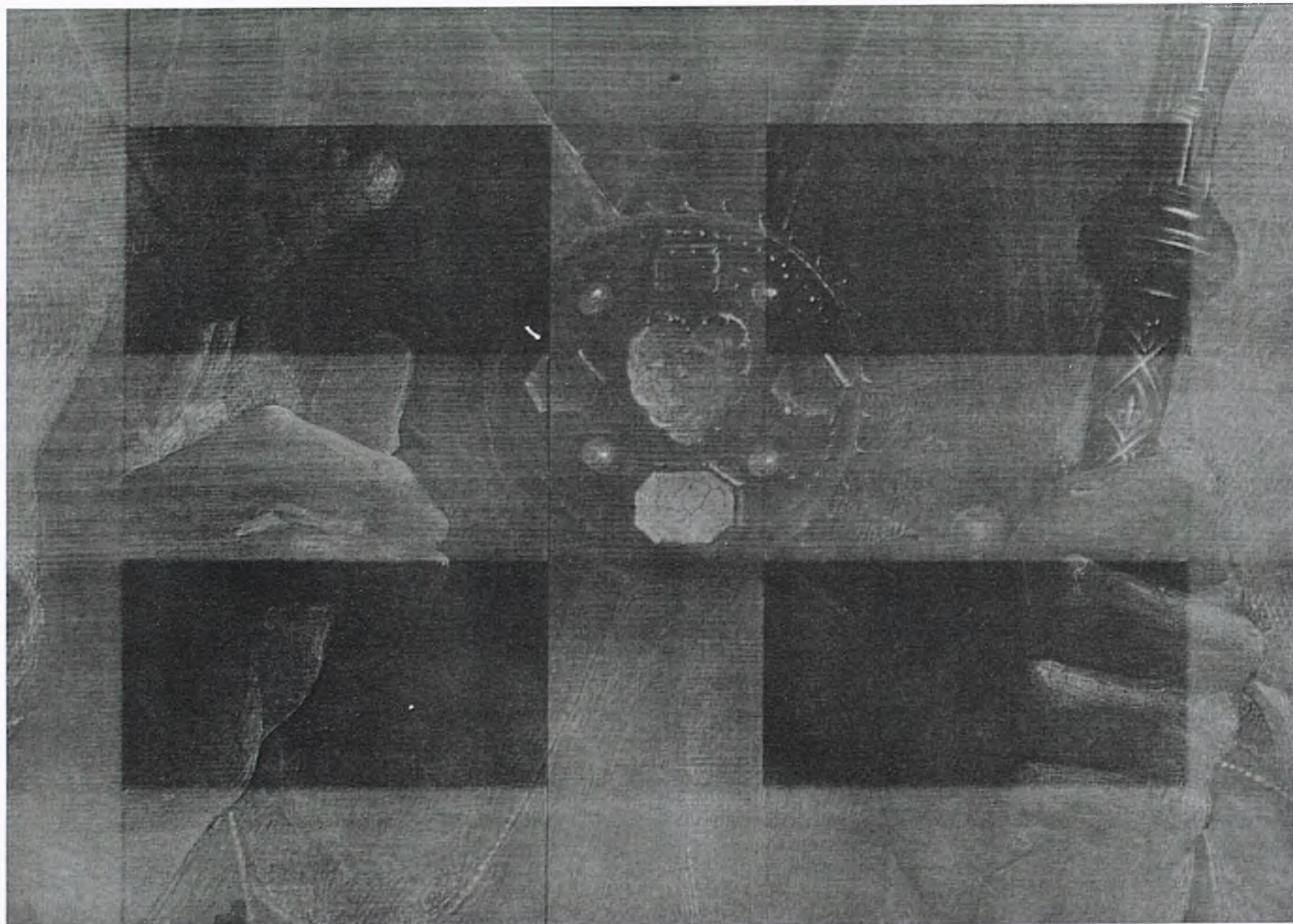
N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. Tête de Dieu (1:1)



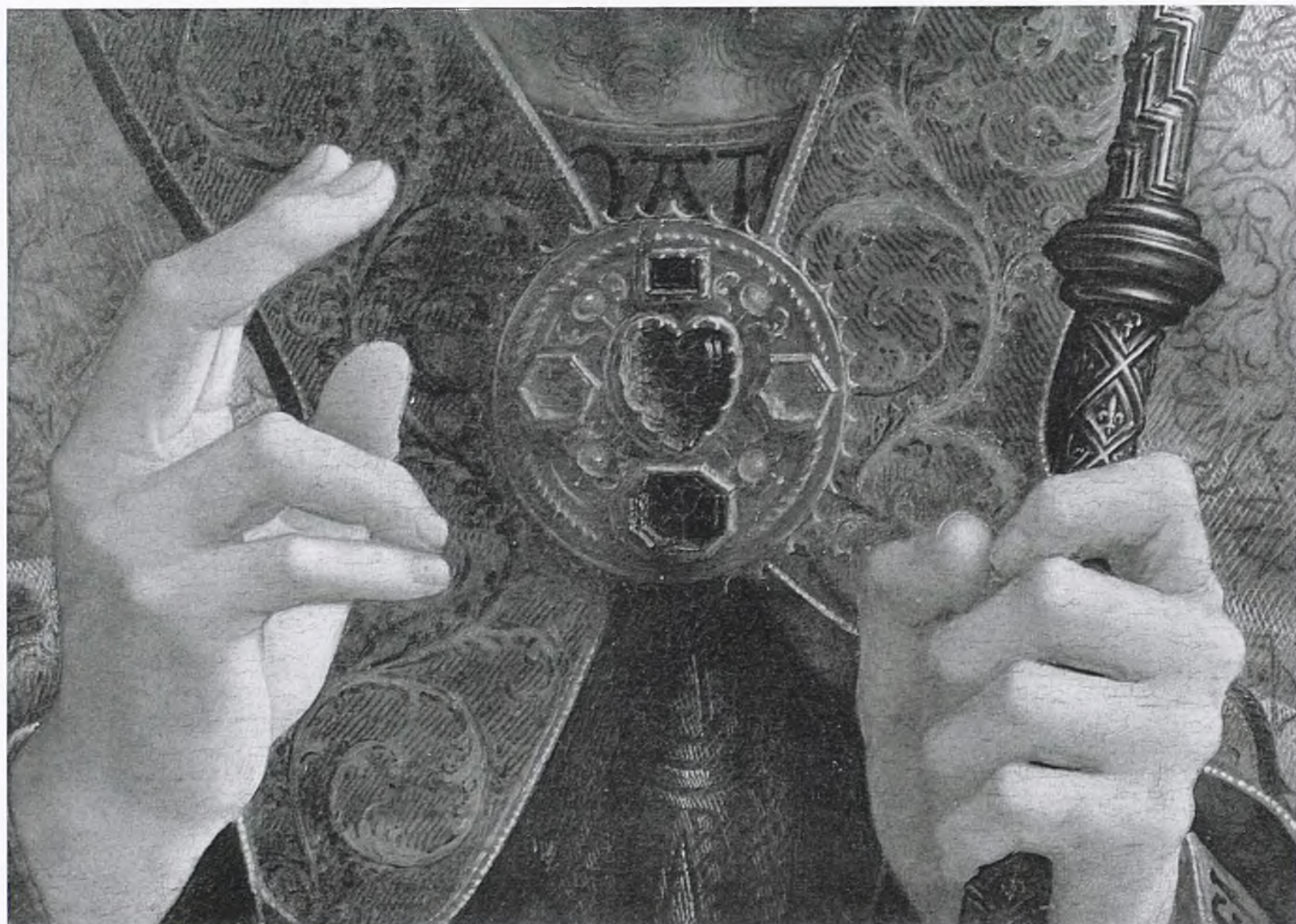
N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. L'ange de gauche (1:1)



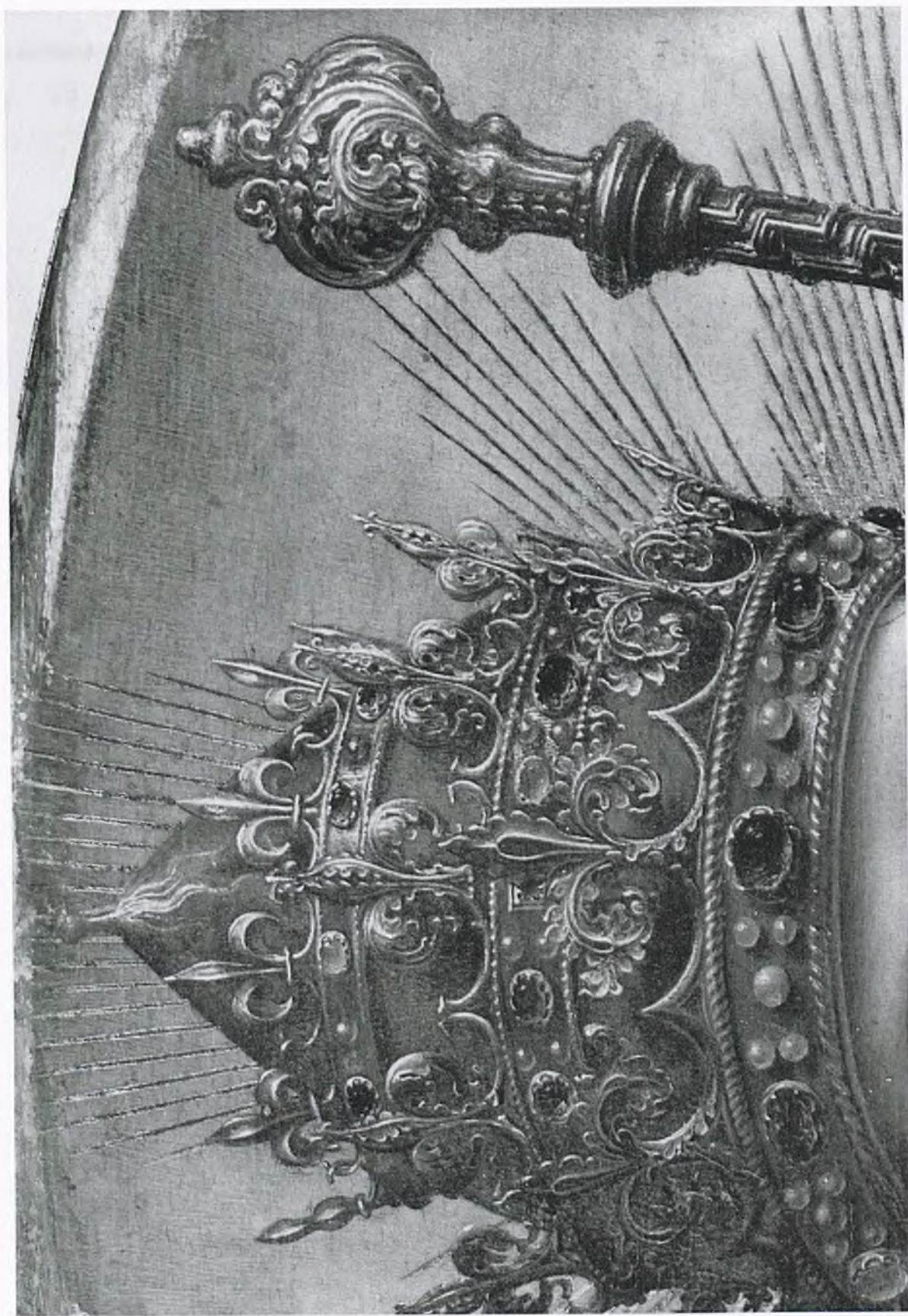
N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. L'ange de droite (1:1)



N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. Les mains de Dieu et le mors de chape, en radiographie (1:1)



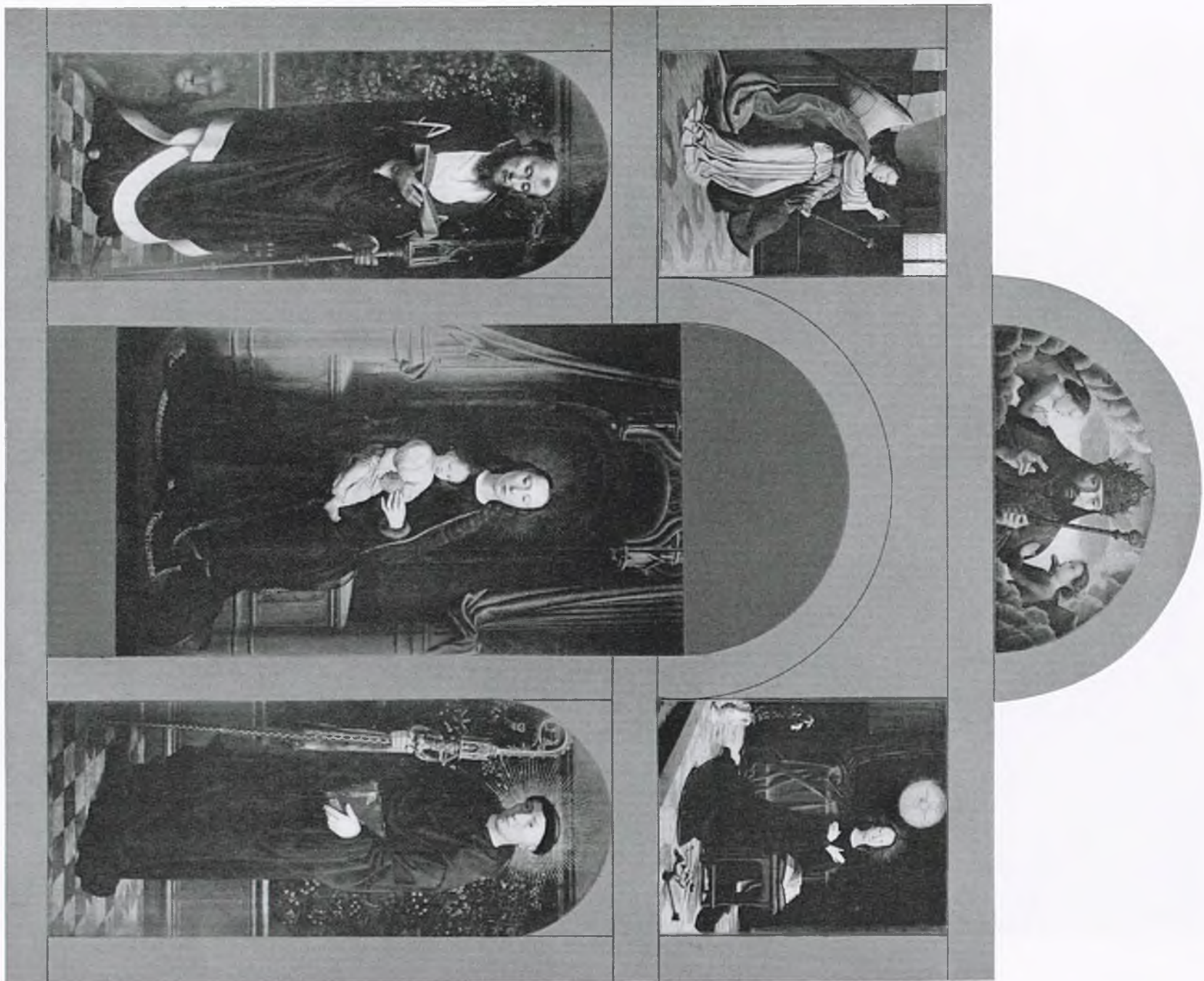
N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. Les mains de Dieu et le mors de chape (1:1)



N^o 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. La tiare et le pommeau du sceptre (1:1)



N° 91 : Groupe David (14), Dieu entre deux anges. Visage de l'ange de gauche (M 2 ×)



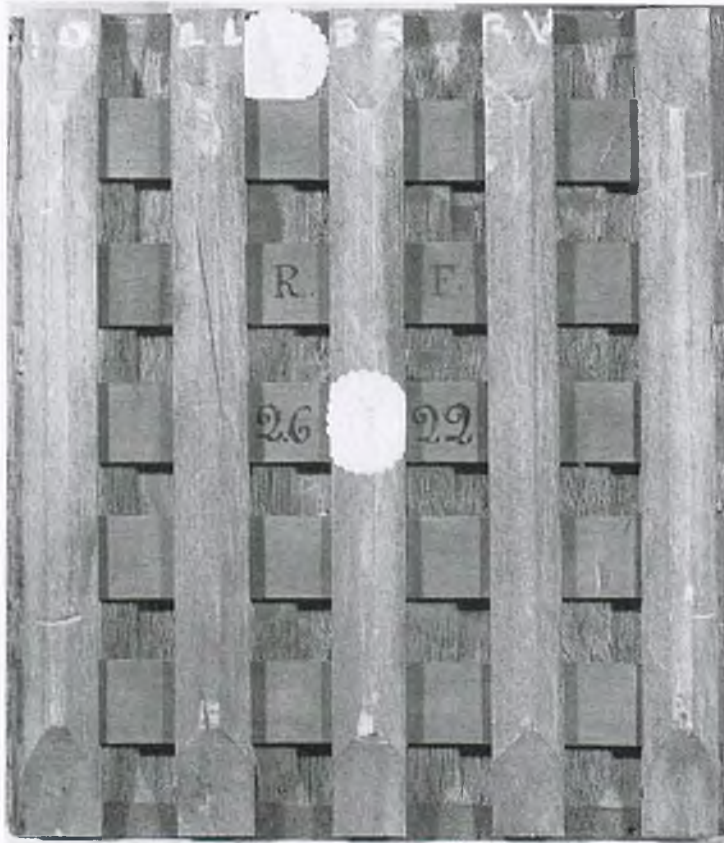
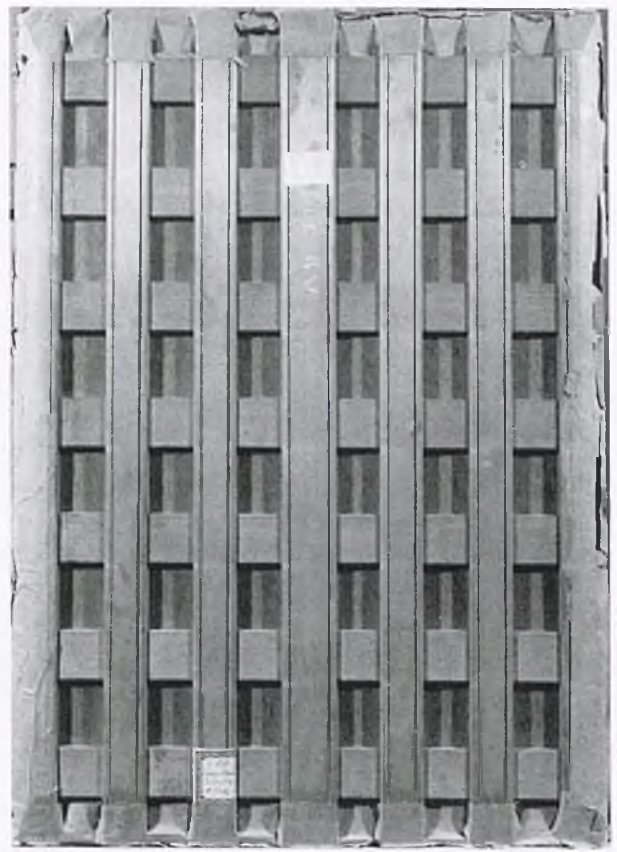
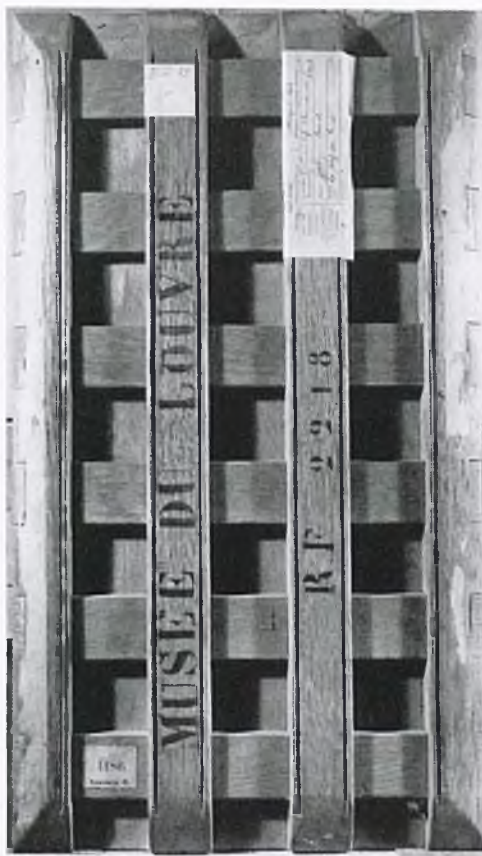
Reconstitution du retable de l'abbaye de la Certosa, en Ligurie, d'après Gian Vittorio Castelmori



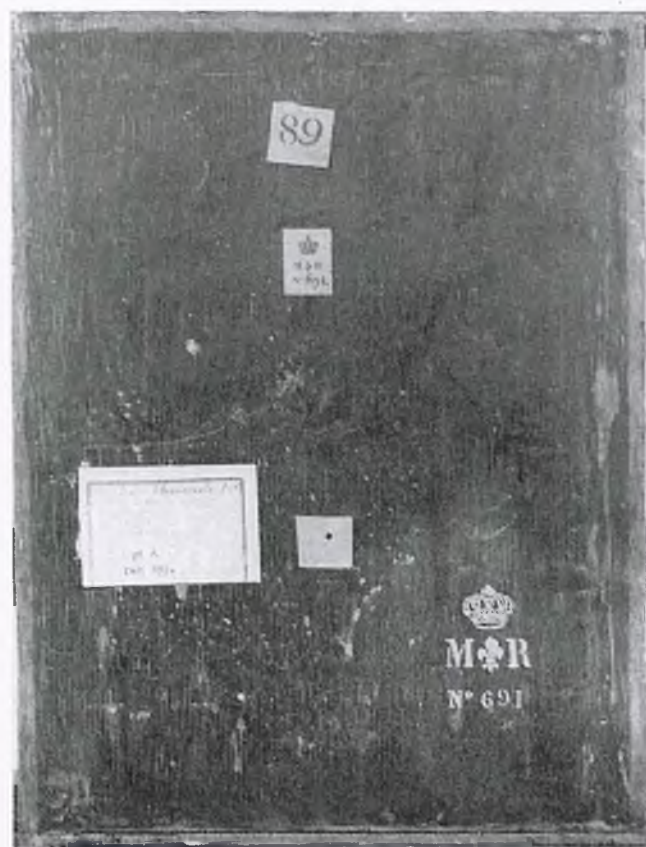
a) N° 78 : Anonyme (8), Portrait de Jean sans Peur. Revers



b) N° 79 : Anonyme (9), Portrait de Marguerite d'York. Revers



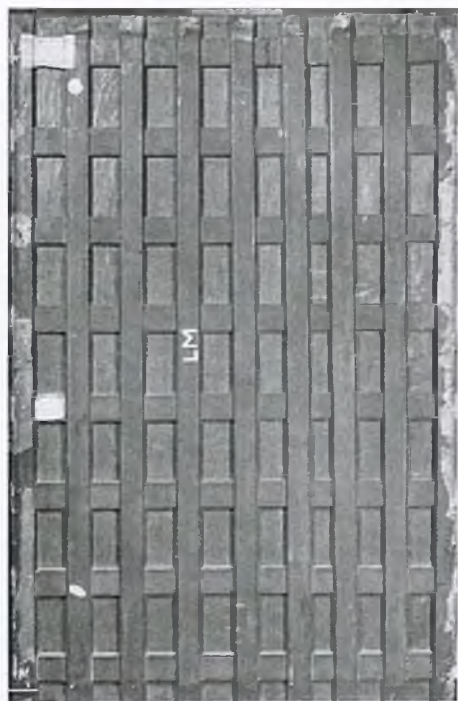
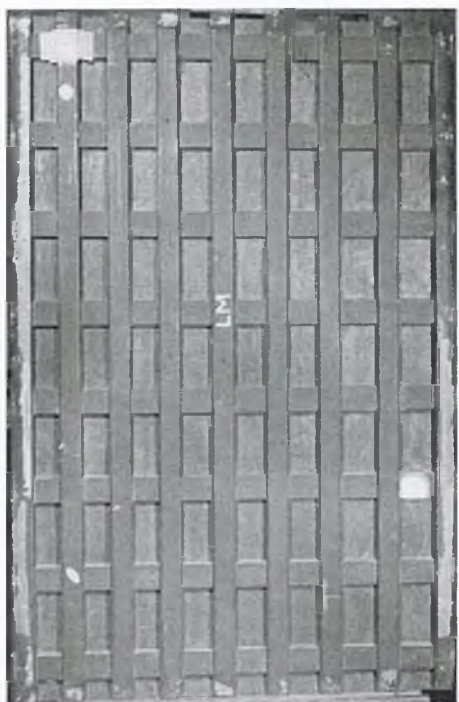
- a) N^o 80 : Groupe Bosch (7), *La Nef des fous*. Revers
b) N^o 81 : Groupe Bouts (9), *La Déploration*. Revers
c) N^o 82 : Groupe Bouts (10), *Saint Joseph et deux bergers (Fragment d'une Nativité)*. Revers
d) N^o 83 : Groupe Bouts (11), *La Vierge assise avec l'Enfant*. Revers



a) b) N° 84 : Groupe Bouts (12), *La Vierge de douleur et le Christ couronné d'épines* (pendants). Les deux revers



c) N° 85 : Groupe Bouts (13), *La Vierge et l'Enfant* (en buste). Revers
 d) N° 86 : Groupe Christus (3), *La Déploration*. Revers
 e) N° 87 : Groupe Coter (1), *Le retable de la Trinité, panneau central : Le Trône de la Grâce*. Revers



- a) N° 88 : Groupe Coter (2), *Le Christ médiateur, accompagné de Philippe le Beau et sa suite. Revers*
 b) N° 88 : Groupe Coter (2), *La Vierge médiatrice, accompagnée de Jeanne la Folle et sa suite. Revers*
 c) N° 90 : Groupe David (13), *Les Noces de Cana. Revers*
 d) N° 91 : Groupe David (14), *Dieu entre deux anges. Revers*