

---

Florence Gombert et Didier Martens (dir.), *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle / The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonymous Flemish Painter of the XVth Century*. Colloque organisé par / Symposium Organised by le Palais des Beaux-Arts de Lille, les 23 et 24 juin 2005. Lille, Palais des Beaux-Arts, Librairie des Musées, 2007, 232 p.  
Dominique Vanwijnsberghe

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Vanwijnsberghe Dominique. Florence Gombert et Didier Martens (dir.), *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle / The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonymous Flemish Painter of the XVth Century*. Colloque organisé par / Symposium Organised by le Palais des Beaux-Arts de Lille, les 23 et 24 juin 2005. Lille, Palais des Beaux-Arts, Librairie des Musées, 2007, 232 p.. In: Bulletin Monumental, tome 166, n°4, année 2008. pp. 366-367;

[https://www.persee.fr/doc/bulmo\\_0007-473x\\_2008\\_num\\_166\\_4\\_2024\\_t15\\_0366\\_0000\\_1](https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2008_num_166_4_2024_t15_0366_0000_1)

---

Fichier pdf généré le 28/10/2019

Ses relations suivies avec les États-Unis et, après 1900, l'Amérique du sud, avec l'aide de son fils Jean qui reprit l'atelier à sa mort, montrent la cohérence de sa conduite. Il y expose à plusieurs reprises et s'y crée une clientèle : à l'exposition universelle de Chicago de 1893, figurent des vitraux sur des cartons de Grasset, de Merson et de Delalande, mais aussi des œuvres de lave émaillée, selon un nouveau procédé apparu vers 1878, qui participe, avec la mosaïque, de la diversification de ses productions à partir de 1905. Ces deux techniques font chacune l'objet d'un chapitre.

Le même esprit positif, sinon positiviste, fait de Félix Gaudin à la fois un théoricien, avec son livre d'histoire du vitrail (1928), un conférencier et un enseignant à la page qui utilise des projections pour ses cours à la bibliothèque du musée du Trocadéro (à partir de 1921), mais aussi un inventeur de nouvelles techniques, qu'il ne cherche d'ailleurs pas à breveter : depuis 1880, il fait des recherches pour moderniser l'outillage de sa profession ; il rédige même un ouvrage sur le sujet, achevé en 1925, qui ne fut jamais publié ; enfin, en 1894, il se mobilise pour que la feuille de verre soit de dimensions compatibles avec le système métrique.

Il se définit comme « traducteur » des cartons de vitraux, métaphore dont J.-F. Luneau retrace l'origine et la fortune à travers les écrits des critiques, puis des cartonniers, et enfin des peintres verriers. Pour lui, la création d'un vitrail doit être le résultat d'une collaboration étroite entre le peintre verrier et son cartonnier, à charge pour ce dernier de soumettre à l'exécutant le carton le plus précis possible, et pour le premier, de maîtriser la lumière.

Si sa conception du vitrail s'inscrit dans le courant rationaliste, sa pratique se satisfait non seulement de la diversité des commandes et en particulier des exigences d'intégration aux monuments historiques, ce qui le porte à réaliser des vitraux néo-gothiques ou néo-romans, mais encore de la production d'« objets d'art » : *La matinée de Printemps*, sur un carton de Grasset, exposée au salon de 1894, doit être plutôt rangée parmi les œuvres relevant de « l'art 1900 » : elle présente un « sujet », est « naturaliste ». Un des mérites de J.-F. Luneau est de clarifier les deux concepts, si souvent confondus : l'art 1900 n'est pas l'art nouveau ; l'art nouveau seul est un art de la conception globale d'un projet d'architecture, auquel toutes les composantes doivent être subordonnées. Les théoriciens de l'art nouveau tendaient vers un art qui saurait se détacher de la succession des styles historiques. Les seuls vitraux « art nouveau » sont ceux conçus par un architecte, comme Guimard pour le Castel Béranger, qui en confie la réalisation à Nérét entre 1896 et 1898. J.-F. Luneau conclut donc que Gaudin est davantage, dans l'esprit et une partie de ses réalisations, un

peintre verrier *rationaliste* qu'un peintre verrier art nouveau. Il pourrait ainsi être rapproché du groupe des artistes et fabricants de meubles contemporains « l'art dans tout ». On doit à Gustave Dupin cette formule frappante (1896) : « Gaudin, orthodoxe du nouveau culte ».

Si une sincère estime pour Gaudin est sensible chez son biographe, il n'en évoque pas moins avec impartialité ses prises de position, par exemple sur la séparation de l'Église et de l'État, que le peintre verrier n'approuve pas en raison de ses conséquences probables sur son travail ; son mutisme à propos de l'affaire Dreyfus, et surtout sa participation à la répression de la commune, sont simplement constatés.

Cette étude d'une personnalité intéressante et d'un atelier prospère, qui représente le point focal par lequel la mise en perspective de l'activité artistique et de la pensée du temps est possible, est une monographie sérieuse qui vient enrichir les contributions déjà nombreuses sur le vitrail du XIX<sup>e</sup> siècle.

Laurence Riviale

## Peintures

**Florence GOMBERT et Didier MARTENS (dir.), *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV<sup>e</sup> siècle / The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonymous Flemish Painter of the XVth Century.* Colloque organisé par / Symposium Organised by le Palais des Beaux-Arts de Lille, les 23 et 24 juin 2005, ..., Lille, Palais des Beaux-Arts, Librairie des Musées, 2007, 24 cm, 232 p., 160 fig. en n. et bl. et en coul. - ISBN : 978-2-35404-000-0, 25 €.**

De mai à juillet 2005 s'est tenue au Palais des Beaux-Arts de Lille l'exposition *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'atelier*, organisée par Fl. Gombert et D. Martens. Événement remarquable, car c'était sans doute la première fois que l'œuvre d'un « petit maître » flamand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle faisait l'objet d'une grande rétrospective. Il y avait bien eu, avant cela, la fameuse exposition de 1969 sur les *Primitifs flamands anonymes*, ou encore, plus récemment *Genie ohne Namen*, consacrée au Maître du Retable de saint Barthélemy. Mais, dans la première, chaque groupe n'était représenté que par quelques tableaux choisis, tandis que la seconde envisageait l'œuvre d'un artiste de haut vol, auteur d'un ensemble de panneaux de première importance, dont le seul malheur est d'être resté jusqu'à présent anonyme.

Rien de tout cela ici. L'exposition de Lille présentait une sélection très complète de tableaux attribués au présumé Maître au Feuillage brodé, invitant le visiteur à s'essayer au jeu de la distinction des « mains », dans un groupe d'œuvres hétérogènes, en général de très bon aloi, mais clairement à la traîne du milieu bruxellois, avec de nombreux emprunts aux archétypes créés par Rogier van der Weyden. C'était donc une primeur que de prendre au sérieux un anonyme dont même le nom aurait pu prêter à rire – et qui fit d'ailleurs l'objet d'une évocation malicieuse dans le roman *Headlong* de Michael Frayn (1999), pour désigner l'objet de recherche insignifiant d'un philosophe en panne d'inspiration.

En lisant les contributions de ce volume, on est frappé par le caractère contradictoire et souvent irréconciliable des thèses défendues dans leurs auteurs, et l'on en vient à se demander si cet apparent chaos ne contient pas les prémises d'un changement de paradigme. Car jamais, je crois, la question de la signification de ce qu'on appelle paresseusement l'« entourage » ou l'« atelier » du peintre, n'a été posée en des termes aussi pressants. Et il paraît clair que ce livre fait définitivement le deuil, pour la fin du Moyen Âge, du cliché romantique du peintre, être inspiré, homme de génie travaillant seul à son œuvre, cherchant à tout prix des moyens d'expression qui lui soient propres. À ce propos, le *Triptyque de Melbourne*, fruit de la collaboration de quatre ou cinq mains, pourrait servir d'œuvre emblématique de ce changement de cap.

L'orage grondait depuis un certain temps déjà et il était temps sans doute d'en finir avec une image d'Épinal qui avait commencé à jaunir et à s'écrouler. Les méthodes de laboratoire et la révélation des diverses mains intervenant déjà au stade précoce de l'ébauche de l'œuvre (et qui ne corrélaient pas nécessairement avec celles responsables de la peinture proprement dite), l'affinement du *connoisseurship*, avec l'apport des observations au microscope, voire même la multiplication des documents photographiques en couleur, toujours plus précis, alliés à la possibilité offerte à tous de voyager et d'étudier les œuvres *in situ*, tout cela a sans doute contribué à accélérer le mouvement. Ce qui était déjà clair en 1969 ne peut plus être nié à l'heure actuelle : ces groupes anonymes, formés en grande partie par Friedländer, même s'ils ont gardé toute leur valeur didactique, ne répondent plus aux exigences actuelles de la critique stylistique et doivent d'urgence faire l'objet d'une réévaluation.

La découverte de nouvelles sources d'archives, une relecture patiente des données historiques déjà récoltées, leur exploitation systématique, avec des enquêtes élargies à l'ensemble des Pays-Bas méridionaux, ont conforté ce bilan et mis en évidence la nécessité

## Jardin

Georges FARHAT (dir.), *André Le Nôtre, fragments d'un paysage culturel. Institutions, arts, sciences et techniques*, Sceaux, Musée de l'Île-de-France, 2006, 28 cm, 300 p., fig. et ill. en n. et bl. et en coul. - ISBN : 2-901437-19-2, 40 €.

La célébration du tricentenaire de la mort de Le Nôtre, en 2000, a catalysé en France les recherches sur l'un des créateurs de jardins les plus célèbres, dont la personnalité et l'œuvre restent pourtant méconnues ainsi que le suggère le titre du colloque international que lui a été consacré à Versailles et Chantilly (*Le Nôtre, un inconnu illustre ?*, Paris, 2003)<sup>1</sup>. C'est cependant le désir de dépasser les limites de l'approche monographique qui motive le présent volume, issu du colloque organisé par le Musée de l'Île-de-France en octobre 1999, par G. Farhat, M. Mosser et A. Picon, dont le livre ne constitue pas les actes à proprement parler puisque certaines communications n'y figurent pas tandis que de nouvelles contributions ont été incluses.

Il s'agit, en effet, d'aborder avant tout les contextes culturels d'une « œuvre collective et ouverte dont Le Nôtre orchestre ou partage les projets et l'exécution » (G. Farhat p. 8), et ce grâce à une démultiplication des points de vue. L'ouvrage présente ainsi un intérêt méthodologique majeur en apportant une solide réponse au nécessaire renouvellement de l'histoire du *landscape design* à travers la pluridisciplinarité, tel qu'il s'est engagé notamment aux États-Unis depuis une quinzaine d'années<sup>2</sup>. Comme l'annonce le titre, la culture paysagère de l'époque de Le Nôtre est ici envisagée à la manière d'un paysage culturel, dont la complexité est décomposée par « fragments » : « On ne trouvera donc pas, ici, un récit linéaire, discursif, tissé de causalité, convergent vers une cohérence systémique, dont tous les éléments se tiendraient comme dans un "univers" »<sup>3</sup>. Au contraire, on disposera d'éclairages partiels, dans une grille de lecture multiple. De cette pensée plurielle émerge un paysage mouvant, reflet d'une culture en perpétuelle évolution et, cependant, traversé par de longues constantes » (p. 8). Cette démarche ambitieuse de caractère « prismatique » s'accomplit à travers dix-neuf études de spécialistes consacrées, en quatre sections thématiques, aux institutions, aux sciences, aux techniques et aux arts ayant contribué à la formation des territoires et des paysages du XVII<sup>e</sup> siècle.

Le premier volet se propose de prendre en compte les institutions d'Ancien Régime, aspect souvent négligé mais indispensable pour comprendre l'assise territoriale des jardins dans ses dimensions sociales et économiques. F. Bayard

d'une phase de déconstruction. À cet égard, la question sans doute la plus prégnante est celle de la signification d'une notion aussi galvaudée que celle d'« atelier ». Comme le souligne à juste titre A. Born, dans ce qui nous semble être la contribution la plus novatrice du recueil, ce terme est un faux-fuyant qui cache notre ignorance d'historiens de l'art confrontés à des phénomènes tels que la copie, l'emprunt, le pastiche. Face à eux, deux modèles sont, *grosso modo*, envisageables. Le premier considère l'atelier comme une cellule relativement fermée, dirigée par un maître, qui emploie des compagnons et des apprentis. A. Scherer et T.-H. Borchert sont, dans le cas présent, de bons représentants de cette vision des choses. La seconde option envisage les œuvres dites « d'atelier » de façon plus ouverte, comme le résultat de la collaboration entre plusieurs maîtres indépendants. C. Périer D'Ieteren, par exemple, insiste sur l'importance du « milieu » et avance que des collaborations multiples ont pu naître entre des peintres travaillant sous la houlette de ce qu'on pourrait appeler un « entrepreneur ». L. Campbell va dans le même sens lorsqu'il parle d'un « consortium » d'artistes, impliquant des peintres spécialisés dans certaines parties du tableau. Il envisage en l'occurrence l'existence d'un *Embroidered Foliage landscapist*, responsable des paysages si distinctifs du groupe anonyme. Plusieurs contributions insistent sur l'importance des liens de famille – L. Campbell pour l'atelier de Rogier van der Weyden, P.-G. Girault et le réseau familial des de Campes/Van Campen, A. Châtelet avec les Van Coninxloo et les Van der Stockt, G. Steyaert et les van den Bossche de Bruxelles et de Gand. Ces maîtres, issus des mêmes lignages – des mêmes « ateliers » – ont pu, par la suite, prendre leur indépendance, tout en continuant à collaborer à l'occasion, un cas qui montre bien la complexité, dans les faits, de ce que recouvre le concept passe-partout comme celui d'« atelier ».

Dans le même ordre d'idée, il faut mettre en évidence l'hypothèse très stimulante d'A. Born, qui propose de faire intervenir le niveau qualitatif des œuvres comme critère distinctif : il est fort probable en effet que les ateliers se soient concentrés sur des segments de marché bien ciblés et, partant, on peut difficilement croire que ceux qui visaient l'excellence se soient préoccupés de satisfaire une demande de milieu ou de bas de gamme. A. Born avance l'idée que ces œuvres de second, voire de troisième ordre, exploitant des compositions à succès, ont pu être le produit d'une sous-traitance, orchestrée par des marchands bailleurs de fonds, qui servaient d'intermédiaires et exploitaient des artisans travaillant « à domicile », selon le modèle du *Verlagsystem*. Ce *modus operandi* pourrait effectivement expliquer les importantes différences de factures qui affectent des compositions pourtant étrangement semblables.

C'est avec un certain amusement que les spécialistes de l'enluminure observeront ce mouvement de déconstruction, puisque ces débats ont cours de longue date dans leur discipline. Sans doute, le fait que, considérée comme une « discipline marginale », elle n'ait pas fait partie du canon classique des beaux-arts et que la prise de conscience soit passée d'abord par l'étude de la paléographie et de la codicologie, faisant fi du décor peint, ont permis une plus grande lucidité sur le mode de production du manuscrit enluminé. La distinction des mains était également plus aisée (du moins pour certaines périodes) et imposait l'évidence de collaborations. Que celles-ci aient été, en quelque sorte, stratifiées dans les cahiers et les folios d'un livre, dont il était possible de reconstruire l'histoire avec une assez grande précision, a sans doute contribué à faire accepter plus facilement l'idée que ces objets précieux n'étaient pas l'œuvre de génies isolés, mais le produit de collaborations multiples. Dans le domaine de la peinture, c'est une stratification plus littéraire encore qui a finalement eu raison de cette vue de l'esprit, avec la révélation inquiétante des couches sous-jacentes du tableau qui, comme le déplore A. Châtelet, « nous complique[nt] beaucoup l'existence ».

Le colloque de Lille doit assurément être considéré, pour ceux qui envisagent l'étude des Primitifs flamands sous l'angle attributionniste (traditionnel ou appuyé par des documents techniques), comme un grand moment de retour sur soi et d'autocritique, que reflètent les discussions passionnantes suscitées par les différents exposés. Reproduites sous forme d'extraits en fin de volume, elles soulignent les divergences de vues qui traversent en ce moment la communauté des connaisseurs, mettant en évidence à la fois la richesse de leur approche et ses limites. La crise est profonde et sera sans doute salutaire. Elle atteint jusqu'au problème de la localisation des œuvres, avec la proposition surprenante de M. Ainsworth qui souligne les liens du Maître au Feuillage brodé avec Bruges, alors que l'ancrage bruxellois du groupe faisait jusqu'alors l'objet d'un large consensus.

La lecture des actes du colloque de Lille est particulièrement stimulante. Pour ne rien gâcher, le livre qui pérennise cette excellente initiative est d'une présentation très agréable. S'il m'est permis de formuler un seul regret, c'est à l'égard du système de notes. Les éditeurs ont regroupé l'apparat critique en fin de volume. La chose serait somme toute acceptable si le système d'abréviation choisi (l'épouvantable « nom + année » hérité des sciences exactes) ne nécessitait pas une seconde recherche dans la bibliographie générale. Ce système de « navigation » dissuasif découragera rapidement le lecteur le plus avide d'informations complémentaires.

Dominique Vanwijnsberghe