

Avec le meilleur souvenir de l'auteur

F. de Mély  
RTp ✓ 4m



## SIGNATURES DE PRIMITIFS

### I

#### LE « RETABLE DU PARLEMENT » (1453)



LE *Retable du Parlement*, autrefois dans la Grande Chambre du Palais, aujourd'hui au Louvre où il entra à la suite de l'Exposition des Primitifs français de 1904, est assurément une des œuvres d'art qui possèdent la bibliographie la plus copieuse. Mais cette bibliographie a été intermittente, car la critique s'est occupée du tableau pendant deux périodes très distinctes. D'abord, de 1844 à 1866 ; à cette dernière date on cesse à peu près d'en parler. Il retient de nouveau l'attention de 1902 jusqu'en 1911 ; après, il n'en sera plus question, car tout paraît alors avoir été dit. Le mystère qui entoure cet « intrigant » tableau, suivant l'expression de M. Leprieur, ne semble plus, en effet, devoir être percé que par un hasard heureux, mais bien peu probable.

Si nous résumons les opinions émises dans cette deuxième période, voici ce que nous apprenons. En 1902, M. Camille Benoit<sup>1</sup> y aperçoit des

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, p. 24.

130212

influences néerlandaises et ne peut s'empêcher de penser à Jean Verhaegen ou de La Haye, inscrit en 1471 à la gilde de Saint-Luc d'Anvers et cité, en 1482, comme présent à Paris, à la fin du règne de Louis XI. Par conséquent, notre *Crucifixion* est postérieure à cette date. M. Benoit rappelle également Van der Goes, qui travaille à cette date à Bruges et meurt en 1482. D'ailleurs, dit-il, selon la tradition constante du Palais, le tableau avait été commandé par Louis XI pour la Grande Chambre.

En 1904, M. Fierens-Gevaert le croit de Petrus Christus<sup>1</sup>. A la même époque, M. Jean Guiffrey le rapproche du tableau de Saint-Germain-des-Prés, exécuté probablement de 1475 à 1500. Il ne trouve pas que les personnages soient flamands. A défaut d'autres arguments, ajoute-t-il, ceux-là eussent été suffisamment nets et précis pour faire écarter toute attribution à un peintre flamand et faire restituer depuis longtemps cette œuvre un peu troublante, mais grandiose et parfaite, à un vieux maître français<sup>2</sup>.

Dans son étude sur *les Primitifs français* (p. 63), M. Lafenestre écrit : « Ne pourrait-on surprendre des réminiscences avignonaises jusque dans notre célèbre tableau du Palais de Justice, si longtemps dérobé à la curiosité publique, soumis enfin à un examen sérieux ? Depuis qu'on l'a vu de près, comment penser à Van Eyck, Rogier de la Pasture, Memling, Van der Goes, à tous ces grands Flamands dont les noms s'éparpillaient naguère, au petit bonheur, sortant de cadres étonnés, dans les musées, églises et palais, et qui s'étaient, tour à tour, abattus sur celui-là ? *Paulo minora canamus*.

« Non, l'auteur de notre tableau n'est pas un créateur de cette envergure. Néanmoins, c'est un maître original, très particulier, d'origine septentrionale, peut-être flamand, néerlandais ou allemand, mais qui, sûrement, a traversé les ateliers du Midi... Le tableau fut peint à Paris ; le beau panorama, à gauche, de la Tour de Nesle et du château du Louvre ne permet guère d'en douter ; mais le roi saint Louis, dont la tête semble faite de chic d'après quelque portrait de Louis XI encore jeune, et surtout l'étonnant Charlemagne, avec sa toison débordante et ébouriffée et sa barbe plus broussailleuse que fleurie, sa mitre pointue, sa tunique et son manteau surchargé de clinquant, ne se rattachent guère aux traditions

1. *Chronique des Arts*, p. 128.

2. *Les Arts*, n° 35, p. 12.

parisiennes. Cet empereur cabotin doit avoir l'accent provençal, il sent un peu l'ail. »

En résumé, pour M. Lafenestre, le tableau a été fait à Paris, par un artiste du Nord ayant passé par un atelier provençal. Il écrit cependant sur le cartouche : *Le Calvaire, École de Paris(?)*, vers 1470. Au Louvre, on lit maintenant : *École de Paris, vers 1475*.

De la figure de saint Louis, où M. Lafenestre voit un Louis XI jeune, nous reparlerons tout à l'heure, quand nous aurons indiqué la date et l'origine du *Retable*. Mais, il faut ici, tout de suite, retenir « le beau panorama de Paris » que M. Lafenestre aperçoit dans le fond du tableau et qui lui fait écrire qu'« il fut peint à Paris ». Le savant critique me semble s'être laissé entraîner par son romantisme, comme le fut naguère M. Gruyer, qui voyait dans le jardin de la *Vierge au donateur* du Louvre, « des parterres de lis, de glaïeuls, de roses, où se promènent les paons et les oiseaux rares ». A le lire, on s'attend aux aras, aux cacatoës de la *Vierge de la Victoire* de Mantegna; or, les oiseaux rares sont deux pies.

Le Louvre du *Retable* n'est nullement un « beau panorama », c'est simplement un grand château au bord d'un fleuve. Loin de préciser qu'il a été peint d'après nature, il me semble, au contraire, l'œuvre d'un artiste qui ne l'a pas vu et l'a représenté d'après un modèle interprété.

Nous avons, en effet, deux vues du Louvre parfaitement authentiques : une de 1416, celle des *Très riches Heures* de Chantilly; l'autre, de 1480 environ, dans le fond du tableau de la *Déposition de Croix de Saint-Germain-des-Prés* (au Louvre). Elles sont parfaitement identiques, à soixante-dix ans de distance. Le Louvre est un grand château carré, entouré de murailles



Cliché Mély.

LE RETABLE DU PARLEMENT.

D'après une gravure du XVIII<sup>e</sup> siècle.

crénelées, avec de grosses tours surmontées de petites tours de guet aux angles. Au milieu des côtés, une grosse poterne ronde. Le quadrilatère du château intérieur est flanqué, aux angles, de grosses tours avec poivrières; sur les côtés, on voit, au milieu, deux tours jumelles moins importantes : les portes certainement, surmontées d'un toit à faite qui les réunit. Une grosse tour centrale domine le massif de son importante poivrière. Dans le fond, Montmartre en forme de cône, isolé dans la plaine, très caractéristique, est couronné par son église (p. 23).

Dans le tableau du Parlement, les grandes données sont assurément respectées. La Tour de Nesle au premier plan, sur la rive gauche, fait bien face au Louvre. De l'autre côté de l'eau, le Louvre est quelconque; c'est un gros château (fig., p. 23). Où est le donjon central? On voit simplement, au milieu, un haut pavillon à toit faitier qui paraît être une des portes que nous signalions tout à l'heure, à laquelle on a simplement donné une importance qu'elle n'a pas. Et c'est tout : pas de poivrières, alors qu'en 1416 et en 1480, nous pouvons en compter, en plus de la porte, quatre très importantes.

Quant à Montmartre, loin de s'élever dans un imposant isolement, c'est une colline, sans église, qui va se perdre dans les lointains de l'horizon, en se couvrant même de neige, alors que les premiers plans sont, au contraire, verdoyants.

Assurément, c'est le Louvre; mais alors peint d'après un modèle d'atelier, auquel les artistes ne s'attachaient que comme à un thème stylisé, dont l'ensemble pouvait paraître exact, mais dont les détails échappaient forcément aux étrangers qui ne l'avaient pas vu de leurs yeux. Il me semble que c'est ici le cas.

Dans *les Arts* (n° 37), M. Amédée Pigeon examine longuement le *Retable du Parlement*. Il croit pouvoir faire un rapprochement avec la *Vierge au donateur* du Louvre. Il juge les deux tableaux peints par un artiste français, et comparant le *Charles VII* de Fouquet du Louvre au saint Louis du *Retable du Parlement*, il les rattache tous les deux à l'œuvre du célèbre artiste (fig., p. 28).

Mais aussitôt s'élèvent de vives protestations (*les Arts*, n° 39). Nous n'avons, pour notre part, qu'à retenir une nouvelle opinion, celle de



Casbrot pinx.

LE RETABLE DU PARLEMENT

Peinture

Musée du Louvre

M. Jourdain, qui conclut ainsi : « S'il faut que le *Retable du Parlement* ait été peint par un Français, donnons-le à Jean Perréal ».

L'Exposition des Primitifs (1904) a permis de nombreuses comparaisons. Parmi les articles consacrés au *Retable*, celui de Bouchot résume toute la question. Il rappelle que Thierry, dans son *Guide des étrangers à Paris* de 1787, l'attribue à Dürer ; que Guilhermy en fait l'œuvre de Van Eyck ; que Laborde a parlé de Van der Goes ; Wauters, de Roger van der Weyden ; que Burty y voit le portrait de Charles VII, exécuté en 1443 ; que l'*Inventaire des richesses d'art*, sans citer ses sources, imprima que le tableau a été commandé de 1452 à 1455 ; Bouchot parle, enfin, des lettres ANNES BRVG, qu'on lit sur le col du valet et qui pourraient signifier *Johannes Brugensis*.

Cet ANNES BRVG pourrait être, à en croire Laborde, un peintre Johannes, attaché le 7 juillet 1454 à la cour de Portugal, ou bien encore, suivant Eugène Müntz, un certain Jean de Bruges qui, vers 1481, aurait travaillé à la cour de Naples, où Ferdinand I<sup>er</sup> l'aurait fait appeler.

Mais tout le monde semble d'accord pour reconnaître dans le tableau le portrait de Charles VII.

Une chose frappe Bouchot : la similitude du *Retable* et du *Buisson ardent* d'Aix, de Nicolas Froment. « Savons-nous, dit-il, quelque chose de Nicolas d'Ypres, dit Colin d'Amiens, qui habitait Paris, rue Quincampoix, et qui était peintre de Louis XI ? Colin d'Amiens eut un fils dont les rapports avec Chaugenet d'Avignon [que j'identifierais volontiers avec le Chugoinot du *Livre d'Heures* de la Méjane d'Aix, auteur si probable du *Retable de Boulbon*<sup>1</sup>], sont établis ; mais le *Johannes Brugensis* ne se peut soutenir, étant donnés les costumes et l'absence de la moindre concordance avec les travaux attribués à Jean van Eyck »<sup>2</sup>.

Comment Bouchot n'a-t-il pas songé à ce Jehan le Sage, peintre du roi Louis XI, qui était originaire des Flandres ?

Dans un petit volume qu'il publia dans la suite, il revient encore sur le rapprochement à faire avec Nicolas Froment, et *la Résurrection de Lazare* du Musée des Offices de Florence.

1. F. de Mély, *le Retable de Boulbon au Louvre et le miniaturiste Chugoinot à Aix-en-Provence*. Paris, Leroux, 1906, in-4°, pl. (extrait des *Monuments Piot*).

2. *L'Exposition des Primitifs français*, s. d., in-f°, pl. LXVII-LXVIII bis.

« Quant à expliquer pourquoi un triptyque, destiné au Parlement de Paris, a pu intéresser Froment ou l'un de ses élèves, il faudra se rappeler que le roi René, prince français en somme, avait de gros intérêts à défendre au Parlement, qu'il y avait fonction de pair, et qu'il a pu vouloir gratifier le Palais d'un riche cadeau.

« C'est une affaire à débrouiller, qui peut-être s'expliquera toute seule »<sup>1</sup>.

Dans *l'Art et les Artistes* de 1911, M. Bénédite considère le *Retable* comme une œuvre essentiellement française, seulement exécutée à Paris, par quelque artiste du Nord.

Et hier, dans la *Revue des Deux Mondes*<sup>2</sup>, à propos du *Procès de Danton*, M. Louis Madelin, l'historien si averti, écrit : « C'était en la Grande Chambre, où le Parlement avait siégé, entouré de splendeurs, sous le Christ de Dürer ». L'ancienne tradition d'un maître allemand de l'extrême fin du xv<sup>e</sup> siècle semblerait-elle donc ainsi vouloir renaître ?

Mentionnons, enfin, que la question n'est même pas soulevée dans *l'Histoire de l'art*. Le tableau est cependant de quelque importance.

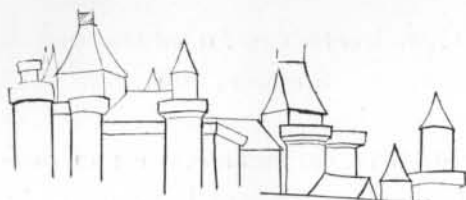
Ce rapide examen bibliographique montre que jamais peinture n'a davantage intrigué la critique. On est d'accord, — et cependant quelques-uns, et non des moindres, hésitent, — que c'est l'œuvre d'un grand maître ; mais qui donc voudrait se permettre de faire un choix au milieu de tant d'avis présentés par les plus qualifiés ? les dates d'exécution ne s'étendent-elles pas de 1443 à 1520 ? les donateurs furent-ils Louis XI, le roi René ou Louis XII ? les portraits sont-ils ceux de saint Louis, de Charles VII ou de Louis XI ? l'artiste appartient-il à l'école allemande, néerlandaise, flamande, parisienne, avignonnaise ? le peintre est-il Jean Verhaegen, Van der Goes, Petrus Christus, Memling, Fouquet, Perréal, Dürer, Van Eyck, Van der Weyden, Jean de Bruges, Nicolas d'Ypres, Colin d'Amiens, Nicolas Froment ? Nous nous sentons un peu perdus, au milieu d'avis si brillamment défendus.

Mais au fond, ce qui résulte très clairement de la lecture de ces articles postérieurs à 1902, c'est que presque rien de ce qui a été écrit et imprimé avant le xx<sup>e</sup> siècle ne semble avoir été consulté, puisque pour

1. H. Bouchot, *les Primitifs français (1292-1500)*. Paris, s. d., in-8°, p. 268.

2. 1<sup>er</sup> avril 1914, p. 319.

ainsi dire aucun travail du XIX<sup>e</sup> siècle n'est cité. La méthode, uniquement de sentiment, s'est définitivement imposée, et si on aspire après le document qui pourrait nous apporter une certitude, on semble au fond peu s'en préoccuper et l'attendre, avec calme, uniquement du hasard.



LE LOUVRE AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE.  
D'après le *Retable du Parlement*.

Pourtant, bien des recherches consciencieuses avaient été faites dans le passé, et la plaquette de Clément de Ris, parue en 1879<sup>1</sup>, aurait déjà pu fournir d'excellents renseignements.

De 1505 à 1793, dit-il, le *Retable* occupe la place d'honneur au-dessus du fauteuil du Président du Parlement. Son faire rappelle évidemment l'école burgondo-flamande de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle et autorise dans une certaine limite, l'attribution à Jean van Eyck, à Hugo van der Goes, à Memling, qui ont été proposés par divers historiens d'art. Il cite du Breul et son *Théâtre des antiquités de Paris* de 1605, d'Argenville et son *Voyage pittoresque de Paris* de 1778, où pour la première fois nous entendons prononcer le nom d'Albert Dürer ; Dulaure, qui trouve que le grand artiste allemand doit être écarté ; Taillandier, Guilhermy, qui regardent Jean van Eyck, comme l'auteur du *Retable* ; Wagen, qui propose le nom de Memling. Il termine en rappelant le passage d'un compte de Pierre Lailly, de 1479, publié par Laborde, dans *la Renaissance des arts*, où nous lisons qu'il est payé : « à Robert Cailletel pour peintures et autres choses ordonnées estre faite le plus honnestement et richement que faire se peult en la chapelle estant au bout de la grand'salle à Paris, où Messieurs du Parlement oyent la messe, en laquelle le Roy a voulu



LE LOUVRE.  
D'après les *Très riches Heures du duc de Berry*.

1. Clément de Ris, *Chefs-d'œuvre des maîtres du XV<sup>e</sup> siècle en France. Retable du Palais de Justice*. Paris, 1879, in-8°.

estre mis et posez les images de Nostre-Dame, de Monseigneur saint Charlemagne et saint Louis : 1130 l. t. »

Comme il trouve que cette date de 1479 concorde avec le caractère de la peinture, il se demande si Robert Cailletel ne serait pas l'auteur du *Retable*.

Le tableau resta en place jusqu'en 1793. A cette date, il fut transporté par Lenoir au Musée des Monuments français : a notice, sous le n° 251, le regarde comme étant de Dürer.

Mais si le travail de M. Taillandier, de 1844, est signalé, son mémoire est bien succinctement analysé. En fait, c'était cependant là vraiment la première étude sérieuse consacrée au *Retable*. Elle avait paru dans les *Mémoires des Antiquaires de France*, à la suite du nettoyage auquel M. de La Roserie avait procédé en 1842. On avait pu ainsi examiner attentivement le tableau avant qu'il réintégrât le Palais de Justice.

Nous avons donc constaté qu'il l'attribuait à Jean van Eyck. Mais c'était, non pas un motif de sentiment, mais un examen essentiellement objectif qui l'avait décidé à proposer ce nom.

Une tradition parlementaire, transmise à M. le Premier Président Séguier par feu M. Barbier d'Ingreville, conseiller-clerc, faisait remonter le tableau à 1380, ou tout au moins à une époque antérieure à 1400. Taillandier n'y ajoutait pas foi ; mais, comme il avait découvert, avec M. de La Roserie, sur le collet d'un valet, une inscription qu'ils avaient lu : JEA. BRVG., il se plaisait à y voir une œuvre de Jean de Bruges ou Jean van Eyck. Et il pensait à Philippe le Bon, qui aurait pu le donner, en 1429, au Parlement, composé de magistrats dévoués aux Anglais.

On pourrait également, ajoutait-il, supposer que Charles VII, rentré à Paris après le traité d'Arras, en 1435, fit faire, par le plus habile des artistes de son temps, ce tableau destiné à la Grande Salle du Parlement.

Taillandier constate l'existence du *Retable*, en 1505, dans un mandat payé à Jehan de Passavant, tapissier, pour l'avoir déplacé et replacé dans la Grande Salle, lorsque Louis XII y fit exécuter des réparations. A ce moment, l'ancienne chambre à coucher de saint Louis s'appelait la Chambre Dorée.

Le véritable intérêt de ce mémoire est dans la discussion relative à l'inscription, où on croit découvrir la signature du peintre. On en parlera

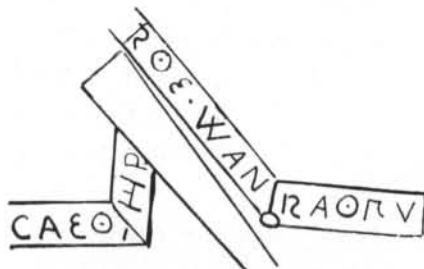
pendant de longues années. C'est d'ailleurs, il faut le faire remarquer, très probablement le motif pour lequel, après 1866, date où il fut officiellement admis que les artistes du moyen âge ne pouvaient signer leurs œuvres, aucun des critiques d'art du xx<sup>e</sup> siècle ne crut devoir tenir compte d'une littérature qui essayait de demander à une inscription lue par les uns JEA. BRVG., ANNES BRVG., par les autres OAES BRVG., la clé du mystère.

Pourtant la critique moderne n'agrandissait pas beaucoup, nous venons de le voir, le champ de ses propositions, puisqu'elle ne s'attachait qu'à treize noms, ne paraissant pas soupçonner que les nouveaux éléments d'étude à sa disposition lui fournissaient pourtant, pour le xv<sup>e</sup> siècle, plus de dix mille noms de peintres découverts dans les archives, et qu'il y avait eu peut-être, au cours des temps, dans le nombre, quelques artistes, autres que ceux auxquels on est habitué à rapporter, *au petit bonheur*, comme le dit si justement M. Lafenestre, toutes les œuvres d'art de cette époque.

Tel était l'état de la question, quand l'étude du tableau m'engagea, naturellement, à me préoccuper de l'inscription. Comme on n'était pas d'accord sur les lettres qu'elle présentait, il fallait d'abord s'assurer si elle avait été bien relevée. Or, elle n'a pas été donnée avec une pleine exactitude : la forme, à première vue admissible, serait OAES BRVG. Mais si on l'examine avec le plus grand soin, voici ce qu'elle présente :

CAEABRU

Est-on beaucoup plus avancé, puisqu'ainsi on n'a pour ainsi dire plus rien de compréhensible ? Mes fiches, heureusement, me donnèrent une orientation, en m'indiquant un tableau du Musée de Lille, une *Crucifixion*, où on lit sur le galon du centurion de gauche : CAEMBROE. Elles me renvoyaient surtout aux listes du *Keuren* de Bruges, où se rencontre une dynastie de peintres, les Cazembrot, dont un, Pierre, est signalé comme maître en 1459 ; un autre Josse, verrier en 1467 ; un, enfin, sans prénom en 1500.



Or, ici se présente un curieux problème paléographique ; dans cette inscription, une lettre, au milieu, est assez difficile à identifier. Est-ce un M, est-ce un double S allemand ? Il faut mentionner la chose, la signaler, quoique la solution soit parfaitement indifférente. On sait combien les comptables, les greffiers, les artistes eux-mêmes se préoccupaient peu de l'orthographe des noms, de telle sorte que si dans le tableau de Lille, il y a certainement un M, nous aurons dans le *Keuren*, cinq ou six formes différentes du nom de Cazembrot, dont une alors, Casbrot, correspond exactement à la forme du *Retable*. Car, il ne faut pas oublier que dans les noms flamands, le *ae* ne vaut qu'un *a* simple. Ainsi Caesbrut est absolument la forme Caesbroot, que nous rencontrons encore dans Caesbroet. J'ajouterai que, dans une étude sur ce nom que j'apportais, M. L. Maeterlinck (*Flandre libérale* de Gand, 21 avril 1914) voit dans la forme « Casbrut » une appellation satirique, donnée au gantois Caesbrood (pain et fromage), rappelant ainsi la façon défectueuse de prononcer ce nom à Gand.

Devant cette constatation, me rappelant l'aventure du *Martyre de saint Denis* du Louvre, — dont autrefois le cartouche nous donnait le nom de Malouel, avec la date de 1400, alors que, cependant, un monogramme HB était parfaitement visible, et qu'un marché passé avec Henri Bellechose en 1416 pour son exécution, publié quatre fois, depuis Laborde jusqu'à M. Salomon Reinach, n'avait retenu l'attention d'aucun critique<sup>1</sup>, — je songeai à refaire également la bibliographie du *Retable du Parlement*. Car je me demandais si vraiment, comme on l'affirmait, aucune pièce relative à cette œuvre d'art n'avait été imprimée ; ne venons-nous pas de rencontrer déjà ainsi un document de 1479, parlant de *réparation*, publié en 1879 par Clément de Ris, auquel on avait prêté si peu d'attention, qu'en 1904, on situait le *Retable*, vaguement, entre 1475 et 1500 ?

Je ne tardai pas alors à trouver que, dans un recueil pourtant connu, la *Gazette des Beaux-Arts*, où, par une piquante coïncidence, les critiques de 1904 réclamaient précisément quelque pièce du temps, Léon Lagrange, en 1866 (t. XXI, pp. 502 et 582), avait non seulement publié les documents signalés par Clément de Ris, mais encore les avait donnés d'une façon beaucoup plus intéressante, parce que d'avance il répondait à des

1. Voir la *Revue*, t. XXII (1907), p. 49.

arguments futurs, comme celui de M. Lafenestre, par exemple, qui affirme qu'avant 1904, le *Retable* n'a jamais été sérieusement examiné.

Lagrange raconte, en effet, l'entrée du tableau au Musée des Monuments français en 1793, son long séjour au Louvre, sa réintégration en 1812 au Palais de Justice, son déplacement lors du sac de l'archevêché en 1831 ; sa nouvelle rentrée, après onze ans d'absence, en 1842, au Palais, après la restauration de M. de La Roserie ; son transport, en 1866, pour restauration, chez M. Haro ; son examen par Ingres. Il conclut en disant qu'après élimination des artistes signalés, qui, par suite d'impossibilité matérielle de dates, n'avaient réellement pu l'exécuter, Memling seul restait possible. Mais cependant, il n'a, dit-il, d'autre prétention que de créer autour de cette œuvre d'art un mouvement pour qu'on essaye, pendant qu'il en est temps, de déchiffrer l'énigme.

Contrairement à ce qui a été affirmé, le tableau a donc été examiné nombre de fois ; entre autres par Ingres, auquel on ne saurait vraiment refuser une certaine compétence.

Dans le numéro suivant de la *Gazette des Beaux-Arts*, Léon La-

grange reprend la question, à la suite de renseignements que vient de lui communiquer M. Taillandier. Il publie d'abord une lettre de Passavant, écrite en janvier 1848, de Francfort. Elle est fort curieuse, parce qu'on y lit : « Ce tableau n'est ni de Van Eyck, ni de Roger de Bruges ou Roger van der Weyden, ni de Jean Memling, mais d'un maître très distingué de l'école des Van Eyck. Peut-être est-ce un ouvrage de Van der Goes ? »

Mais voici où la question devient tout à fait intéressante. D'après M. Boutaric, ajoute Lagrange, on rencontre dans les documents du Palais de Justice plusieurs noms de peintres et d'enlumineurs : Colart de Laon,



CAEMBROT. — CRUCIFIXION.

Peinture. — Musée de Lille.

Jehan Virelay, Hugues Foubert. Il cite un texte, publié en 1862, par M. Boutaric dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, et que voici :

« A Hugues Foubert, enlumineur, demourant à Paris... pour un tableau de bois, escripture, peinture et enluminure d'un... ? ... qu'il a fait pour le dit Parlement, par sa quittance donnée le vi<sup>e</sup> jour de novembre ou dit an mil cccciii... xl s. p.



JEAN FOUQUET. — CHARLES VII.  
Musée du Louvre.

« A Jehan Virelay, enlumineur, demourant à Paris, pour autres deniers à lui paieez par le dit huissier qui deulz lui estoient, c'est assavoir pour avoir livré un tableau de bois d'Illande, pour la façon d'icellui, pour une peau de parchemin, collée dessus le dit tableau, en laquelle est escript l'évangile saint Jean, un Crucifix, Nostre-Dame, et saint Jehan et une vignette autour du dit tableau, lesquelles choses ont été mises en la Grand' Chambre du Parlement, pour tout par qui etaient du dit Verelay, donnée le xi<sup>e</sup> jour de décembre au dict an cccc et v... XLVIII s. p. » (Comptes de l'huissier, f<sup>os</sup> 101-102).

Bien qu'il s'agisse là d'une Crucifixion pour la Grande Chambre, le tableau de 1405 ne saurait être notre *Retable* : c'était une grande miniature sur parchemin, collée sur bois. Aussi M. Boutaric ne donne-t-il le passage que comme simple document relatif aux enlumineurs.

Quatre ans après, par exemple, en 1866, il revient sur la question. C'est que son confrère aux Archives, M. Joseph de Laborde, vient de lui communiquer une pièce du plus haut intérêt, car c'est bien de notre tableau qu'il s'agit cette fois.



ÉCOLE FRANÇAISE (XV<sup>e</sup> SIÈCLE). — DÉPOSITION DE CROIX.

Peinture provenant de Saint-Germain-des-Prés (Musée du Louvre).

Au fond, à gauche : le Louvre et Montmartre.

« La Cour a ordonné et ordonne que sur les héritiers et exécuteurs du testament de feu maistre Jehan Paillart, jadis conseiller à la Court du Parlement, commis par icelle à recevoir les deniers ordonnés pour la façon du tableau pour la Grand'Chambre, sera fete exécution comme pour les deniers du Roy, pour la somme de VII<sup>XX</sup> III livres, I sol, III deniers parisis restant de ce qu'il avait reçu. Second jour de juillet mil III LIII au conseil en la Grand'Chambre » (Registre XVII du Conseil, f° 150).

Ici, aucun doute possible : nous nous trouvons en présence de la « façon » du *Retable*, que nous avons vu déplacer et replacer en 1505 par le tapissier Jehan de Passavant et qui demeurera dans la Grande Chambre du Parlement jusqu'en 1793, ainsi que nous pouvons le voir, dans la gravure du Lit de Justice de 1715 (fig., p. 19).

Et nous pourrions alors résumer ainsi en quelques lignes l'histoire de ce tableau, qui fit tant dissenter les critiques modernes, alors que tous les renseignements étaient depuis longtemps imprimés et à la disposition des travailleurs.

Le tableau, commandé vers 1453, devait être surveillé par Jehan Paillart, conseiller au Parlement, auquel la Cour avait délégué ses pouvoirs et le soin de payer l'artiste. A sa mort, il restait redevable de 143 livres, 1 sol, 4 deniers ; et l'artiste flamand Caesbrot, que nous retrouvons maître à Bruges en 1459, a inscrit, tout simplement son nom sur le collet du valet, comme Gossart dans le tableau de *l'Adoration des Mages* de la National Gallery.

La question doit être examinée sous tous ses aspects.

Dans le tableau, commandé vers 1453, nous lisons donc le nom de Caesbrut. Or, nous ne trouvons Pierre Caesbrood, comme maître qu'en 1459. En 1453, il fait partie seulement de l'atelier d'Arnold de Moll.

Mais est-ce à dire qu'il n'était pas assez grand artiste pour exécuter une semblable commande ?



Cliché Mély.

PHILIPPE LE BON,  
DUC DE BOURGOGNE.  
D'après le *Retable de Beaune*.

N'oublions pas qu'il n'y avait qu'un certain nombre de maîtres, *limité*, qu'il fallait une place libre pour devenir maître. N'en citons qu'un exemple. En 1426, Rogelet de la Pasture est dans l'atelier de Robert Campin ; en 1429, il travaille comme peintre de la Ville de Bruxelles : il était donc déjà célèbre, et cependant il n'est reçu maître que le 1<sup>er</sup> aout 1432. De ce côté, je pense, qu'il ne saurait y avoir d'objection.

La date de 1454, qui nous est fournie par un document d'archives, ne nous permet pas d'admettre l'hypothèse, proposée par M. Lafenestre, d'un Louis XI même jeune, représenté sous les traits de saint Louis, puisque Louis XI ne monta sur le trône qu'en 1461. Resterait donc la figure de Charles VII.



PHILIPPE LE BON,  
DUC DE BOURGOGNE.  
Palais royal de Madrid.

Mais vraiment un rapprochement est-il permis avec le *Charles VII* de Fouquet, du Louvre (fig., p. 28) ? comment comparer cette figure plutôt pleine, ce nez en aubergine, ces lèvres épaisses et la figure émaciée, au nez long et menu, à la bouche pincée et descendante du saint Louis du *Retable* ? Si on veut absolument chercher une ressemblance avec un personnage contemporain, il me semblerait bien plutôt trouver là un souvenir du visage émâcié de Philippe le Bon, de leur duc, que tous les artistes flamands du temps avaient alors au bout de leur pinceau et qui, vers

1452, avait cinquante-six ans, âge que porte le saint Louis du *Retable*.

Mais faisons bien remarquer, qu'à notre avis, ce ne saurait être qu'une réminiscence et nullement un portrait.

J'ai soutenu récemment la thèse qu'on vient de lire à l'Académie des Inscriptions et il m'a été fait une objection.

Comment un tableau de cette importance artistique aurait-il pu être exécuté par un peintre si peu connu ?

D'abord, je pourrais répondre que les historiens d'art, comme M. Lafenestre, l'ont trouvé original, il est vrai, mais de médiocre envergure.

Je m'empresse de déclarer que ce n'est nullement mon avis et que je le regarde, au contraire, comme de tout premier ordre. Mais il est une réponse beaucoup plus simple.

Connait-on l'auteur de *l'Homme au verre de vin* du Louvre? Sait-on seulement si c'est un Flamand, un Français ou un Portugais? Hier, n'ignorait-on pas Chugoinot, l'auteur du *Retable de Boulbon*, que Bouchot déclarait si justement « un des plus grands peintres de toutes les écoles »? Qui connaissait Charonton, le peintre de *la Vierge triomphante*, de Ville-neuve-lès-Avignon, et Nicolas Froment, l'auteur du *Buisson ardent*, d'Aix-en-Provence, même encore parfois actuellement confondus? Qui pourrait aujourd'hui parler hardiment du maître de Flémalle, du maître de Moulins, du maître de Saint-Séverin, dont le nom GALO se lit au bas de *la Vie de sainte Ursule*, au Louvre; du maître de *l'Instruction pastorale*, également au Louvre, qu'une inscription nous dit être Apelli Vitali; du maître de *la Parenté de la Vierge*, qui bientôt s'appellera Van Hulst, cependant si célèbres dans leur anonymat? Qui nous dit que ces maîtres « aux Chairs emplumées », « aux Ciels d'argent », « des Jours de la création », « des Sept douleurs de la Vierge », « le Cordelier manchot », pour ne parler que de quelques-uns, au milieu des cent vingt qu'on propose à notre admiration surprise, ne sont pas parmi les cent quatre-vingt peintres ponentais que Vasari cite comme célèbres, dans ses *Vies de peintres*, et dont, je crois, bien peu d'entre nous ont entendu parler<sup>1</sup>?



Cliché Mély.

PHILIPPE LE BON,  
DUC DE BOURGOGNE.

D'après Gaignières.

1. J'en ai publié la liste dans la *Chronique des Arts*, en 1908.

On y trouve des Boyvin, des Brula, des Cay, des Cucur, des Édouard, des Felard, des Galle, des Gautier, des Kalkar, des Manemaken, des Rosso, etc., illustres dans leur temps : qui connaît seulement leur nom aujourd'hui ? Et si demain on retrouvait un chef-d'œuvre signé ainsi, ne se demanderait-on pas également : « Quel est cet inconnu ? » Un ignoré, pas autre chose, dont le *Keuren*, les *Liggeren*, Laborde, Prost, ou plus simplement encore les *Archives de l'Art français*, ont peut-être parlé naguère, mais qui sommeillent maintenant dans des tables malheureusement bien peu consultées.

Qui n'a présent à la mémoire l'étonnement de certains collectionneurs de notre temps quand ils apprirent un jour qu'un Trouillebert était depuis de longues années l'auteur de tant de Corot ?

Le plus certain, c'est donc qu'en réalité nous ne savons pas grand' chose de l'histoire de l'art du moyen âge.

F. DE MÉLY

