

RTP 90m

G. HULIN DE LOO

Membre de l'Académie royale de Belgique



# L'Exposition d'Art français, à Londres, en 1932

Notes sur quelques tableaux du XV<sup>e</sup> siècle



BRUXELLES

MARCEL HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE  
112, Rue de Louvain, 112

1932

90m  
RTP

Bibliothèque Maison de l'Orient  
  
130371



*A Monsieur Salomon Reinach  
Cordial hommage* RTP 90m

*H. L.*

**G. HULIN DE LOO**

Membre de l'Académie royale de Belgique

---

# L'Exposition d'Art français, à Londres, en 1932

---

Notes sur quelques tableaux du XV<sup>e</sup> siècle



**BRUXELLES**

MARCEL HAYEZ, IMPRIMEUR DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE

112, Rue de Louvain, 112

---

1932

—  
**Extrait du *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*,**  
**t. XIV, n° 6. Séance du 2 juin 1932, pp. 57-67.**  
—



## L'Exposition d'Art français, à Londres, en 1932.

Notes sur quelques tableaux du XV<sup>e</sup> siècle,

par G. HULIN DE LOO, Membre de l'Académie.

Avant de parler des « Primitifs » que contenait l'Exposition d'Art français à Londres, je tiens à rendre hommage à deux savants éminents que la science vient de perdre et qui ont rendu de grands services à l'histoire de notre art national.

L'un est Joseph Destrée, l'auteur du livre universellement connu sur Hugues van der Goes.

Joseph Destrée a été un zélé et patient travailleur : ses recherches font autorité surtout pour l'histoire de la tapisserie et pour celle des bois sculptés brabançons. Il fut aussi l'un des premiers à faire connaître la grande école des enlumineurs gantois, en la personne de Simon Benninc (*Heures Hennessy*).

Si Joseph Destrée a pu parcourir une longue carrière, par contre c'est à la fleur de l'âge (48 ans!) et en pleine activité productrice qu'a été enlevé le D<sup>r</sup> Smital, conservateur des manuscrits à la Bibliothèque Nationale de Vienne. A celui-ci nous devons quelques-unes des plus parfaites reproductions en couleurs de manuscrits enluminés : la *Chronique de Jérusalem*, le *Cœur d'amour épris* du Roi René, un des plus hauts sommets de l'art. Chacune de ces publications était accompagnée de commentaires d'une grande sagacité. Il est douloureux de penser que le

D<sup>r</sup> Smital aurait pu nous donner encore tant de travaux précieux.

Faisant suite aux grandes et fameuses Expositions de l'Art belge, de l'Art hollandais et de l'Art italien qui ont eu lieu en ces dernières années, la Royal Academy de Londres a cette fois ouvert ses portes à l'Art français. On pouvait craindre que cette Exposition ne parût pâle à côté des précédentes; en effet, la France n'a eu ni Van Eyck ni Rubens; elle n'a eu ni Rembrandt ni Vermeer et pas davantage des génies de l'ordre de Michel-Ange ou du Titien, mais par contre nulle autre nation n'a à son actif depuis le XIII<sup>e</sup> siècle une telle continuité de production artistique de haute qualité, aboutissant à un XIX<sup>e</sup> siècle sans rival. C'est ce qu'a bien montré l'Exposition de 1932, grâce au choix intelligent qui y a présidé et à une présentation exceptionnellement heureuse dont il y a lieu de féliciter chaleureusement les organisateurs, notamment MM. Guiffrey et Jamot, les très distingués conservateurs du Louvre.

Pour les historiens de l'Art, la révélation la plus sensationnelle apportée par cette Exposition était celle d'un grand tableau récemment déniché par M. Vitry dans un village obscur de la Touraine, où, méconnu, il était accroché trop haut et trop mal éclairé pour attirer l'attention : C'est une *Pietà*<sup>(1)</sup> de grandeur naturelle, à nombreux personnages, appartenant à l'église de Nouans (Indre-et-Loire), exposée modestement comme *de l'école* de Jehan Fouquet. C'est une œuvre de premier ordre, où rien ne trahit la main d'un copiste ni d'un imitateur. Les formes, qu'il s'agisse du corps humain ou des draperies, sont tout juste celles qu'affectionnait Fouquet : on y retrouve sa prédilection pour les surfaces cylindriques; on y retrouve

---

(1) Le *Catalogue* dit à tort : « Descente de Croix ».

aussi ses types de femmes et ses hommes barbus. S'il y a eu hésitation au sujet de la paternité de ce tableau, je suppose qu'elle a été due surtout au coloris moins éclatant, à la substitution des nuances neutres ou brisées aux couleurs saturées, un peu crûment opposées, qu'on voit par exemple dans son diptyque d'Étienne Chevalier. L'explication se trouve peut-être pour une part dans des raisons d'économie : on sait que l'azur (lapis lazuli broyé), le cinabre, etc., étaient des matières précieuses dont l'emploi intervenait largement dans le prix des peintures, surtout quand celles-ci étaient de grande dimension; mais il faut surtout noter que ces mêmes teintes neutres règnent aussi dans les dernières enluminures de Fouquet. L'ordre chronologique des peintures de sa main exposées à Londres doit être le suivant : 1° *Diptyque d'Étienne Chevalier*, vers ou avant 1445; 2° *Portrait du roi Charles VII*, vers 1450; 3° *La Pietà* de Nouans, que j'incline à placer un quart de siècle plus tard, ce qui explique la différence d'aspect par une évolution du peintre. Comme donateur on y voit, agenouillé, un prêtre en aube que l'aumusse désigne comme chanoine; à côté de lui trois femmes agenouillées les mains jointes, portant un costume de religieuse : voile noir sur un béguin blanc. J'avais cru d'abord que ce pouvaient être Marie Cléophas et Marie Salomé, mais comme Marie-Magdeleine est debout derrière, il y a une figure féminine de trop pour cette explication, qui d'ailleurs s'accorde mal avec l'uniformité d'habit et d'attitude. Il faut en conclure que le tableau a été peint pour une communauté religieuse de femmes, dont le prêtre était sans doute le directeur. Il est vraisemblable qu'après la dissolution de celle-ci, le tableau aura passé à l'église paroissiale. Une étude précise de l'habit religieux ainsi que de l'histoire locale permettra sans doute de retrouver sa destination primitive.

Un autre groupement de grand enseignement pour la

science a été celui du triptyque de l'Annonciation d'Aix, encore une fois reconstitué (numéros 77a, 77b, 77c, 77d), juxtaposé avec le *Saint Jérôme dans sa cellule* du Musée de Naples.

A juste titre, le *Maître de l'Annonciation d'Aix* attire de manière croissante l'attention des historiens de l'art. Il y a quelque temps déjà M. Louis Demonts a eu l'heureuse idée de signaler les rapports étroits entre ce tableau et le *Saint Jérôme* qu'une tradition remontant au moins jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle (Summonte) attribue au peintre napolitain *Colantonio*, le maître d'Antonello de Messine, qu'on assure avoir été entièrement gagné au style flamand.

Il est infiniment regrettable qu'on n'ait pas pu amener en même temps à Londres la troisième donnée du problème, à savoir au moins quelques panneaux du grand rétable de *Saint Vincent-Ferrier* dans l'église de Saint-Pierre-Martyr, à Naples, surtout celui où l'on voit le saint dans sa cellule, avec des rayons chargés de livres. Ce rétable, lui aussi, est cité par le même Summonte comme œuvre de *Colantonio*. M. Demonts n'y reconnaît pourtant pas la même main, tandis que, plus récemment, M. Aru attribue catégoriquement à *Colantonio* et ce rétable et le *Saint Jérôme* et aussi l'Annonciation d'Aix.

Une grande difficulté, c'est que, si le caractère eyckesque, par exemple de la marine, dans ce rétable de Saint Vincent saute aux yeux, en d'autres endroits se trahissent certains caractères méridionaux, tandis que vainement j'ai cherché la moindre trace d'italianisme dans le triptyque d'Aix : il ne s'y trouve pas même dans les formes des armoiries qu'on aperçoit dans un des vitraux.

Chronologiquement, le rétable de Saint Vincent, où figure la reine Isabelle de Chiaramonte, est sûrement le dernier en date. Le triptyque d'Aix doit dater de 1440 à 1445 d'après les costumes, qui sont de coupe bourguignonne ou française, sans rien d'italien.

Mais de quand date le *Saint Jérôme*? Là me paraît être le nœud de la question : ses rapports avec l'*Annonciation* ne peuvent être fortuits ni s'expliquer par une commune ascendance eyckienne. D'autre part, malgré les ressemblances étroites, il est clair que le maître de l'*Annonciation*, comme tous les grands peintres, voit ses groupements de natures mortes par le tout dominant et précédant les parties, tandis que dans le *Saint Jérôme*, le peintre a procédé *par addition*, voyant chaque objet à part, de sorte que l'ensemble n'est qu'une résultante plus ou moins fortuite. C'est là une différence profonde; elle permet deux explications : d'une part, c'est de façon caractéristique le fait d'un imitateur : les rapports entre le *Saint Jérôme* et l'*Annonciation* s'expliquent parfaitement si dans le *Saint Jérôme* Colantonio a soigneusement imité le *Maître d'Aix*; mais, d'autre part, ce peut aussi être le fait de la jeunesse : Si l'on pouvait affirmer que le *Saint Jérôme* est, par exemple, d'une dizaine d'années antérieur à l'*Annonciation*, alors on pourrait croire que le même peintre, élargissant progressivement sa vision, a pu peindre les deux.

Si l'*Annonciation d'Aix* est bien de la même main que les deux autres œuvres, il devient probable que Colantonio, malgré son nom de tournure italienne, n'était qu'un immigré venu du Nord, peut-être avec le roi René (un « Colart Antoine », ou « Antheunis », ou « Tonis »?). Mais il est tout aussi croyable que le maître de l'*Annonciation*, travaillant en Provence, a été l'intermédiaire principal entre les Van Eyck et Colantonio, Napolitain, auteur du *Saint Vincent-Ferrier* et, dans sa jeunesse, du *Saint Jérôme*.

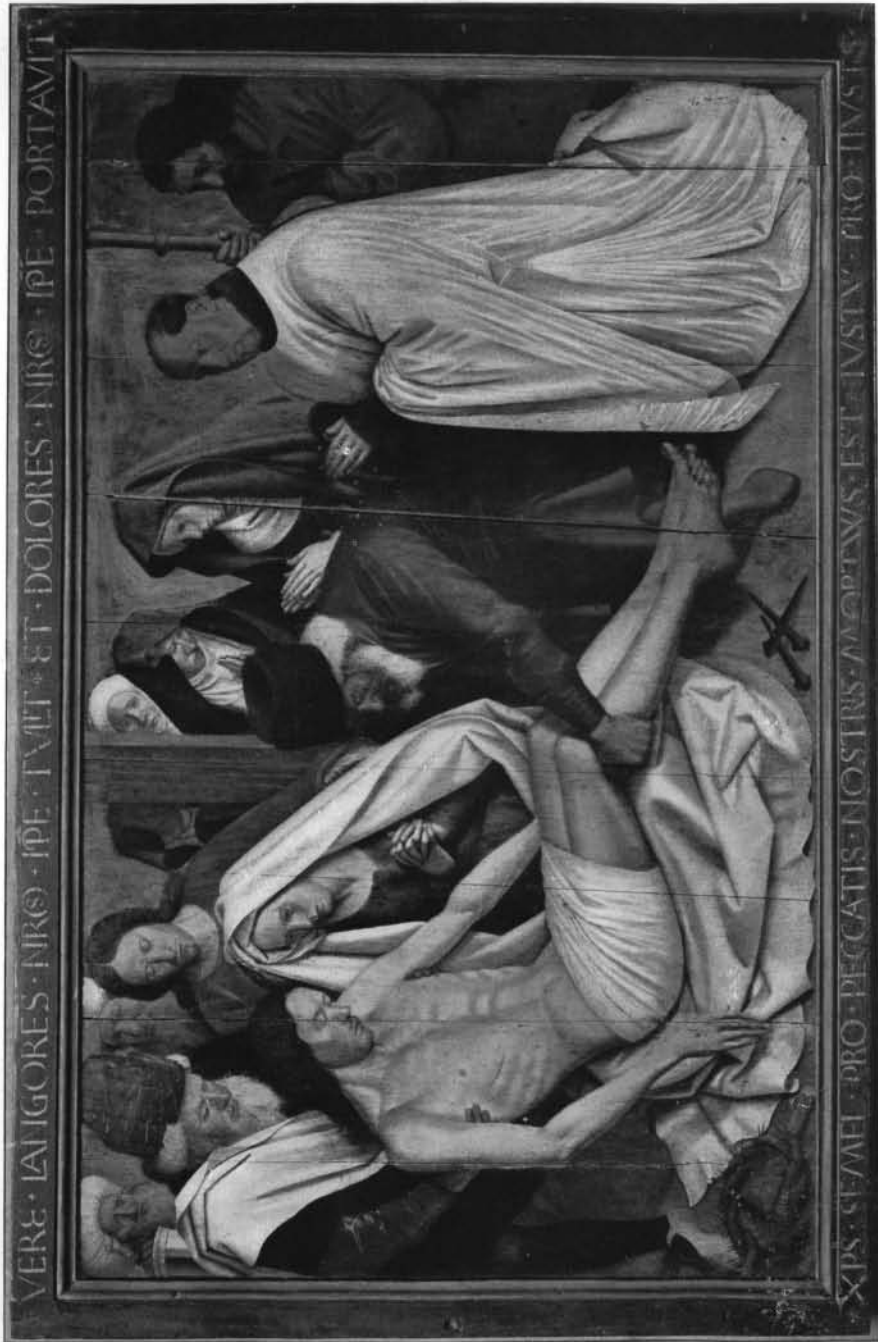
Je ne désire pas prendre parti dans cette alternative tant que je n'ai pu réexaminer avec soin le rétable de Saint Vincent-Ferrier.

Les archives de Naples ont-elles été explorées avec tout

le soin voulu? Il est étrange qu'un peintre qui a dû y travailler longuement et avec un succès sans rival n'y aurait laissé aucune trace documentaire.

Dès à présent je voudrais attirer l'attention sur un autre point : l'étude des portraits d'Urbin et des œuvres de Pedro Berruguete m'a amené à conclure que ce peintre castillan, avant de se rendre à Urbin, a séjourné à Naples et y a été fortement influencé par le maître du *Saint Vincent-Ferrier*, auquel il doit son clair-obscur très accentué. Je crois pouvoir expliquer par l'influence commune de Colantonio certaines analogies que j'ai pu relever entre une de ses œuvres et un tableau incontesté d'Antonello de Messine.

Le troisième triomphateur parmi les maîtres du XV<sup>e</sup> siècle représentés à Londres était le *Maître de Moulins*, qui y figurait avec un imposant ensemble d'œuvres incontestables : outre le *Triptyque de Moulins* lui-même (n<sup>o</sup> 64), peint vers 1498 ou 1499 pour Pierre de Bourbon et Anne de France, on y voyait la *Nativité* du cardinal Jean Rollin (67), la plus ancienne peinture que nous connaissions de lui : 1483 au plus tard (Musée d'Autun); la *Vierge et l'Enfant entourés d'anges* (65), du Musée de Bruxelles; l'*Annonciation* (63) de la collection A. Ryerson, à Chicago, et enfin le *Donateur accompagné de saint Maurice*, le célèbre chef-d'œuvre du Musée de Glasgow (68) : je dis saint Maurice plutôt que saint Victor, parce que, dans la vallée du Rhône, au Valais, tout comme aux Pays-Bas, l'écu et la bannière au rais d'escarboucle est la caractéristique constante de saint Maurice, tandis que, dans les pays du Bas-Rhin, centre principal du culte de saint Victor, on donnait à celui-ci un écu ou une bannière portant une croix spéciale, dont les branches se terminent en forme de bases de colonnes. Je ne sais si, dans le centre de la France, un autre usage était suivi; jusqu'à preuve du contraire je tiens donc le saint pour saint Maurice, ce qui est d'ailleurs



JEHAN FOUQUET. — (N° 46.) *La Pietà*.

(Église de Nouans, Touraine.)





INCONNU FLAMAND, vers 1515.

(N° 50a.) *La Vierge et l'Enfant, avec saint Louis et sainte Marguerite.*

(Ince Blundell Hall, Lancashire.)

1870

1871

1872

1873

1874

I have the honor to acknowledge the receipt of your letter of the 10th inst. in relation to the above named matter. I am sorry to hear that you are unable to attend to the same at present. I will be glad to hear from you again when you are able to do so.

bien naturel, si, comme on l'a suggéré, le chanoine comte représenté est un membre de la famille d'Anjou.

Déjà, lors de l'Exposition des Primitifs flamands, de 1902, j'ai exposé des raisons de croire que ce *Maître de Moulins* est identique avec *Jehan Perréal*, dit *Jean de Paris*. A part quelques erreurs de détail (par exemple, il paraît que le Jean de Paris qui suivit le roi Charles VIII dans sa campagne d'Italie était un autre personnage) je persiste dans cette opinion. Une seule objection sérieuse se présente à l'esprit : les œuvres qui ont été groupées sous la dénomination « Maître de Moulins », pour autant qu'elles soient datables, ne vont pas au delà de 1500, alors que Perréal vivait encore un quart de siècle plus tard.

Cela s'explique peut-être par un changement de manière après son séjour à Milan (1501), ce qui s'accorderait bien avec le caractère versatile et enclin aux nouveautés que nous révèle sa correspondance.

Quoi qu'il en soit, le problème n'est pas insoluble : on pourra le résoudre par élimination. En effet, si le Maître de Moulins était décédé avant que Jean Lemaire de Belges écrivît la *Couronne Margaritique*, il est hors de tout doute qu'il doit s'y trouver cité : en effet, il est non seulement le meilleur peintre français de son époque, mais il est par excellence le peintre de la Cour des Bourbons, avec lesquels en ce temps Jean Lemaire avait été en rapports et où Marguerite d'Autriche avait été élevée : double raison pour citer le peintre. Ajoutons même que le petit portrait de toute jeune fille qu'on a jadis donné comme Suzanne de Bourbon représente, non celle-ci, mais bien la jeune Marguerite d'Autriche, alors nominalement épouse de Charles VII et « reine de France », comme il a été très justement signalé par M. Dimier, si ma mémoire est fidèle. Or, la plupart des peintres cités par Lemaire ou bien sont connus, ou sont exclus par la date ou le lieu de leur activité; il n'est pas impossible, mais fort difficile

d'admettre que le Maître de Moulins puisse être Nicolas d'Ypres dit d'Amiens, puisque celui-ci était déjà peintre du Roi en 1462 et qu'une formation antérieure à cette date paraît incompatible avec son style avancé.

Comme candidat possible, du point de vue de la date, il ne reste plus à considérer que Jehan Poyet. Celui-ci travaillait pour la reine de 1491 à 1497, mais on ne le connaît que comme célèbre *enlumineur*. Était-il aussi peintre comme Fouquet? D'autre part, on le voit habitant constamment la ville de Tours; or, les patrons du Maître de Moulins habitaient Lyon, Autun ou le Bourbonnais, c'est-à-dire dans le voisinage naturel d'un peintre de Lyon.

Si au contraire le *Maître de Moulins* vivait encore vers 1509 il est probablement cité dans la *Plainte du Désiré*, écrite par le même Lemaire à propos de la mort de Louis de Luxembourg, comte de Ligny, dont précisément le Maître de Moulins avait fait un portrait (voir dessin du Louvre). Dans ce poème, Lemaire consacre une strophe aux peintres vivants, dont deux seulement français : *Jean Hay* et *Jean de Paris*. J'avoue que ce Jean Hay m'inquiétait beaucoup : c'est lui qui m'a empêché d'exposer l'argument par élimination en 1902 et 1904.

Mais depuis, ce peintre, travaillant à Tours lui aussi, n'est plus mystérieux : c'est Johannes Heye, qualifié *teutonicus*, appellation qui dans le langage de Tours convient aussi bien à un Flamand qu'à un Allemand (le nom de famille est également ambigu à cet égard). Une œuvre authentique de lui, la seule connue, est entrée au Musée de Bruxelles : elle n'a rien de commun avec le *Maître de Moulins*.

Si nous trouvons donc des œuvres de ce dernier postérieures à 1509 on peut considérer l'identification avec Jehan Perréal comme établie; or, je crois en connaître au moins une originale, plus quelques copies. L'œuvre que je tiens pour originale marque, comme il fallait s'y atten-

dre, une forte influence lombarde : c'est un portrait de dame qui figure à Londres à la National Portrait Gallery, comme représentant Marguerite Tudor, sœur de Henri VIII et épouse de Jacques, roi d'Écosse; mais il doit y avoir erreur de personne, car d'abord cette dame porte le costume des dames nobles de France ou des Pays-Bas vers 1520, et non celui porté en Angleterre ni en Écosse; puis elle ne ressemble en rien au portrait qui se trouve dans le recueil d'Arras et n'a non plus dans les traits aucune ressemblance avec Henri VIII et sa famille, ni même un type anglais.

Attribué au Maître de Moulins (n° 62, collection E. Rosenfeld, New-York), on voyait encore à Londres un remarquable portrait de religieux d'habit noir (Bénédictin? Augustin?), au relief et au clair-obscur très accentués, avec des ombres noirâtres dans les chairs. Ce portrait m'intrigue au plus haut point : je n'ai pas jusqu'ici réussi à en déterminer l'auteur, ni même l'école ni l'époque, bien que je penche pour le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle. Avec le Maître de Moulins je ne vois pas de rapport, sauf quelque ressemblance dans certaines formes de la main. C'est un gros point d'interrogation.

Mystérieux aussi est le grand portrait de *Richard II assis sur son trône*, peint pour l'abbaye de Westminster. Est-ce l'œuvre d'un Anglais? ou d'un peintre plus ou moins anglicisé, mais d'origine étrangère : française? flamande? bohémienne? Ces diverses thèses ont été soutenues.

Comme toujours dans les Expositions de ce genre, on pouvait y relever quelques éléments étrangers, telle une *Scène de légende* (n° 71 Collection Reber, Lausanne), où les plis des draperies sont de tradition allemande; peut-être est-ce une peinture suisse?

Flamand, à mon avis, est le portrait d'homme (n° 51 Collection Walter Gay, Paris) : brabançon, probablement bruxellois, mais peut-être de Malines. Le n° 84 (Collection

John Morrison, Fonthill) est une version du portrait de *François 1<sup>er</sup>* par Joos Van Cleve.

C'est aussi au style de Joos van Cleve que se rattache le portrait de *Jeune femme* (n° 103 du Palais Pitti, à Florence); peut-être est-il de Bartholomeus de Bruyn, bien que le costume ne soit pas allemand. En tout cas, il n'est pas français. A cet égard j'ai aussi quelque doute pour le n° 75 (Collection Charles Ratton, Paris); si le modèle est bien Pierre de Laval, il est probablement peint en France, mais sa facture se rapproche fort de la peinture flamande ou hollandaise.

Le plus intéressant de ces tableaux non français est sans contredit le n° 50a de la Collection Weld-Blundell, à Ince Blundell Hall (Lancashire). Cet important tableau représente, sur un trône entre deux anges musiciens, la *Vierge et l'Enfant* avec, au premier plan, *Saint Louis* et *Sainte Marguerite*. C'est un tableau flamand qui peut avoir été peint vers 1510 ou 1515 : La Vierge et l'Enfant sont copiés d'après le Johannes van Eyck de l'ancienne église Saint-Donatien à Bruges. De plus ce tableau se trouvait encore au début du XVII<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Tronchiennes-lez-Gand, de l'ordre des Prémontrés, lorsque les deux personnages de l'avant-plan y furent copiés à la plume par Antoine de Succa.

De bonne heure ces deux saints avaient été pris pour des portraits : on y vit d'abord « saint Louis » et sa femme « Marguerite de Provence ». Cette mention, d'abord inscrite sur la copie de Succa, fut ensuite biffée et remplacée par : « Louis XI Roy de France » et « Charlotte de Savoye, mère de Charles VIII... la 2<sup>e</sup> femme de Louis XI ».

Ce changement avait sans doute été dicté par le désir de se rapprocher de la date apparente des tableaux. Depuis, en Angleterre, on a voulu y voir un « comte de la Marche » (?) et sa femme « fille du comte de Flandre » (?). J. Weale appelle l'homme Louis XII, ce qui est certaine-



ment mieux d'accord avec la date de la peinture. Pourtant l'intention du peintre n'est pas douteuse : il s'agit sûrement de saint Louis et de sainte Marguerite, dont la représentation n'offre aucune ambiguïté au point de vue iconographique. Les têtes sont-elles des portraits de donateurs? Rien ne le prouve, mais la chose est possible; seulement alors rien n'indique qu'il faille chercher ceux-ci dans la famille royale de France et nous n'avons aucun indice pour les identifier, à moins que dans les archives de l'abbaye on ne trouve mention de libéralités faites vers cette époque par un Louis époux d'une Marguerite.

La discussion des portraits des deux Clouet et de Cornille de Lyon m'entraînerait trop loin. Disons seulement que l'exposition simultanée de la *Dame au bain* (n° 33, Collection Sir Herbert Cook, Bart., à Richmond), œuvre authentique de François Clouet, et du beau tableau de *Diane au bain*, du Musée de Rouen (n° 99), exposé ici comme « anonyme, XVI<sup>e</sup> siècle », a montré une fois de plus l'identité de main des deux œuvres. Pour ma part, je n'ai jamais eu de doute quant à la paternité de François Clouet depuis que je connais le tableau de Rouen; maintenant j'ai eu le plaisir de constater que plusieurs bons connaisseurs sont de leur côté arrivés à la même conclusion.

Ce sont des constatations de ce genre, rendues possibles par la comparaison directe des œuvres, qui sont la justification scientifique de telles Expositions. On peut dire qu'à cet égard l'Exposition de l'Art français de 1932 a été bien comprise et que déjà elle a porté des fruits d'un intérêt durable que recueillera l'Histoire de l'Art français. Ses organisateurs ont bien mérité de la science ainsi que de leur patrie, dont ils ont contribué à grandir le renom, et la Royal Academy doit être louée pour ses intelligentes initiatives.



