

1-1-2008

# Production d'Atelier et Exportation. Cinq Versions de Sainte Famille de l'Entourage de Gerard David

Catheline Perier-D'leteren

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXVII - 2008

— EXTRAIT —

BRUXELLES - BRUSSEL

**ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.**  
**KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.**

**COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN**

Exercice 2007-2008 / Dienstjaar 2007-2008

*Président/Voorzitter:* Dhr. Raphaël DE SMEDT; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven:* Mme Claire DUMORTIER; *Membres/Leden:* Dhr. Guy DELMARCEL, Mme Jacqueline FOLIE, M. Yvon LEBLICQ, Mw CLAUDINE LEMAIRE, Dhr. André MOERMAN, Dhr. Raf VAN LAERE.

*Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad:* Thomas P. Campbell (U.S.A.), Lorne Campbell (G.B.), Thomas DaCosta Kaufmann (U.S.A.), Reindert Falkenburg (Pays-Bas-Nederland), Jacques Foucart (France-Frankrijk), Jeffrey Müller (U.S.A.).

**AVIS / BERICHT**

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la *Revue* et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse:

**Académie royale d'Archéologie  
de Belgique**  
**Musées royaux d'Art et d'Histoire**  
**Parc du Cinquantenaire 10,**  
**B 1000 Bruxelles**

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het *Tijdschrift* en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester:

**Koninklijke Academie voor Oudheidkunde  
van België**  
**Koninklijke Musea voor Kunst en  
Geschiedenis**  
**Jubelpark 10, B 1000 Brussel**

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. **Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemming.**

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden van de Commissie der Uitgaven aangeduid.

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts één repliek op dit antwoord.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.

# PRODUCTION D'ATELIER ET EXPORTATION. CINQ VERSIONS DE SAINTE FAMILLE DE L'ENTOURAGE DE GÉRARD DAVID.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN\*

Le point de départ de cette étude fut l'examen en 2006, chez Christie's, d'une peinture brugeoise de *Sainte Famille* provenant de la collection d'Oultremont <sup>(1)</sup> (fig. 1) et qui avait été exposée à Bruges en 1902 <sup>(2)</sup>. En cherchant d'autres œuvres apparentées, nous avons retrouvé, avec l'aide de Maria Galassi <sup>(3)</sup>, quatre versions quasi identiques qui n'avaient pas encore fait l'objet de recherches ni de rapprochements avec la peinture de la collection d'Oultremont. Comme nous allons tenter de le démontrer, nous pensons que cette dernière serait le prototype des autres tableaux. Il nous parut, dès lors, intéressant de mener une étude comparative de ces *Saintes Familles* exécutées en série et durant plusieurs années, touchant ainsi à la problématique de la production sérielle dans les ateliers brugeois de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

La composition est inhabituelle par rapport à l'iconographie traditionnelle de la *Sainte Famille* (fig. 1). La Vierge et l'Enfant ne sont pas intégrés à un paysage ou présentés à l'intérieur d'une pièce, mais sont assis à l'extérieur, sur un muret de briques, dos à une maison bourgeoise dans un contexte urbain. Le groupe, centré, est disproportionné par rapport à l'environnement et occupe toute la hauteur de l'image. Marie, plongée dans ses pensées, tient sur ses genoux Jésus, enjoué et brandissant des noisettes, symboles de la Providence divine et de la Bienveillance maternelle. Derrière la Vierge se profile un fragment de paysage. Curieusement, parmi des arbres ordinaires, un ficus, d'essence tropicale, se dresse contre le ciel <sup>(4)</sup>. Ce détail aurait-il été expressément peint pour satisfaire le goût pour l'exotisme de la clientèle

\* Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

(1) Panneau de chêne 116,3 x 88,3 cm. Support constitué de quatre planches verticales de largeur différente. La troisième porte une marque au revers, sans doute de menuisier. À l'origine, il semble, au vu d'incisions dans le bois, y avoir eu des fibres encollées pour renforcer les joints. Bords non peints de largeur irrégulière sur les quatre côtés.

Le tableau a été partiellement nettoyé. Des résidus de vernis restent sur les carnations aux couches picturales très amincies qui laissent transparaître par endroits la couche d'impression claire et le dessin sous-jacent. Vernis épais et oxydé, « jus brun » de retouche mis sur le sol et l'architecture, plusieurs retouches grossières. Lourd surpeint dans le bas de la robe de la Vierge. Retouches ponctuelles dans son visage.

(2) Catalogue: *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, Bruges, 1902, n° 228.

(3) Je voudrais exprimer ici toute ma reconnaissance à Maria Clelia Galassi, professeur à l'Università degli Studi di Genova qui a immédiatement établi le lien entre la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont et deux versions de *Sainte Famille* conservées à Gènes.

(4) À ce jour, nous n'avons trouvé qu'une seule peinture présentant un ficus analogue. Il s'agit d'une *Sainte Famille* attribuée au Maître du Saint Sang et conservée à la Kunsthalle de Hambourg (M. J. FRIEDLÄNDER, *ENP*, IXb, Plate 204, photo 210).



Fig. 1. *Sainte Famille*, coll. d'Oultremont. © Christie's



Fig. 2. *Sainte Famille*, dite *Vierge de Florival*, coll. particulière. © C. Pèrier

locale et étrangère à Bruges, notamment italienne? Dans un climat de forte concurrence entre les ateliers brugeois et anversois, le peintre voulait-il montrer ainsi le côté à la page de l'atelier?

À gauche, saint Joseph, une hache à la main, s'apprête à fendre une pièce de bois. Il travaille sous un porche dont la façade faite de planches est munie d'une étagère portant deux fioles en verre et une cruche, fermés par des tapons blancs et rouges <sup>(5)</sup> (fig. 3). Cet autre

(5) Les fioles et la cruche sont fermées par des tapons, petits tas d'étoffe ou de papier chiffonnés moulés en boule. Ils sont ici en forme de bouchon et recouverts d'un chapeau en tissu blanc ou rouge qui scelle l'ensemble (non encore ouvert), avec une cordelette. Il s'agit d'un système de fermeture banal, connu depuis l'Antiquité romaine. Vu la couleur des liquides, ces récipients pourraient contenir des produits utilisés pour le bois tels que de la térébenthine ou du bitume? Les renseignements sur ces récipients nous ont été aimablement fournis par Chantal Fontaine, restauratrice de verre à l'IRPA. Je la remercie chaleureusement d'avoir consacré du temps à répondre à mes questions. Mes remerciements vont aussi à Franca

détail insolite semble être mis volontairement en évidence par le peintre pour établir une relation, par l'image, avec l'activité de menuisier du saint. Au-dessus du mur qui clôt le jardin, on aperçoit quelques bâtiments de la ville. Un panier en osier, accessoire fréquent dans les représentations de *Fuite en Egypte* de Gérard David et de son atelier, contient du matériel de couture, une pelote de coton et une paire de ciseaux posée sur du linge. Il est placé à la droite de la Vierge tandis qu'à sa gauche fleurit un imposant iris bleu, variante du lys marial et symbole de la Reine des cieux et de l'Immaculée Conception<sup>(6)</sup>. Cette fleur bleue, couleur de Marie, est surtout adoptée par les peintres espagnols. Ce substitut du lys flamand, généralement blanc, s'ajoutant à la présence du ficus pourraient indiquer que les œuvres auraient été conçues dès l'origine pour être exportées vers les pays du Sud? L'Espagne, notamment, offre des débouchés intéressants pour des tableaux bon marché destinés au marché libre<sup>(7)</sup>.

La scène, telle qu'elle est présentée, pourrait être perçue, dans un premier temps, comme un *Repos durant la fuite en Egypte*. L'épisode se situerait alors, ce qui est étrange, dans un jardin clos plutôt que dans un paysage. Une autre interprétation paraît plus vraisemblable: il s'agirait de la représentation, peu fréquente, du *Séjour de la Sainte Famille en Egypte* montrant saint Joseph, Marie et Jésus au travail, tel qu'indiqué dans la *Vita Christi* de Ludolphe



Fig. 3. *Sainte Famille*, détail flacons, coll. d'Oultremont. © Christie's

Carboni de Gènes et à son mari, restaurateur de meubles, pour les suggestions sur le contenu des flacons.

(6) G. FERGUSSON, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1954, rééd. Oxford University Press, 1985, p. 16.

(7) P. VAN DEN BRINK, *L'Art de la copie*, dans *cat. l'Entreprise Brueghel*, Maastricht, 2001, p. 16.



Fig. 4. A. Dürer, *Séjour de la Sainte Famille en Egypte*, gravure sur bois, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäffer. © du Musée.

de Saxe (vers 1295-1378) <sup>(8)</sup>. Toutefois, à la différence des rares autres scènes répertoriées de ce genre, comme dans le *Retable de Pedralbes*, ici seul Joseph est à l'ouvrage comme charpentier, le Christ encore bébé étant gardé par sa mère. Une gravure de Dürer pourrait avoir servi de modèle partiel <sup>(9)</sup> à cette iconographie (fig. 4).

La composition hiératique, qui procède par succession de plans parallèles aux spectateurs pour donner la sensation d'espace, est caractéristique de l'école brugeoise. Elle se retrouve aussi, mais avec un plus grand sens de la profondeur et une meilleure insertion du groupe à son environnement, dans les peintures de l'école bruxelloise de *Vierge et Enfant dans un pay-*

(8) Les informations sur cette iconographie particulière sont puisées principalement à l'article de D. MARTENS, *Le triptyque de la Sainte Famille au travail de Pedralbes, une œuvre flamande « hispanisée »*, dans *Oud Holland*, vol. 119, n°6, 2006, p. 41-47. Nous le remercions d'avoir attiré notre attention sur ce thème. La *Légende dorée* parle d'un séjour de 7 ans à Héliopolis jusqu'à la mort du tyran Hérode. Voir Jaques DE VORAGINE, *La Légende dorée* (trad. J.-B. Roze), Paris, 1967, I, p. 89.

(9) Albrecht DÜRER, *Séjour de la Sainte Famille en Egypte* (ca.1500), gravure sur bois, 29,5 x 21 cm, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer.





Fig. 5. *Sainte Famille*, dite version américaine, Milwaukee, Wisconsin, Marquette University, Patrick et Beatrice Haggerty Museum of Art. © Photo du Musée Haggerty

sage,  
tails  
Bas n  
struct  
à l'hu  
cette  
lisée c  
sant p  
I  
mérid  
identi  
que ce  
tablea  
gnalés  
fit dée  
chêne,  
Ce der  
L  
diocre  
confor

- (10) C.  
IT  
F.  
P.
- (11) L  
du  
sic  
as
- (12) Fl  
bé
- (13) Il
- (14) Il  
le:  
de  
de  
la  
at.
- (15) V
- (16) P:  
T:  
Sc  
Pi  
es  
19  
M

sage, notamment celles attribuées au Maître au Feuillage brodé<sup>(10)</sup>. L'accent mis sur des détails décoratifs, tels l'iris et les fleurs qui parsèment le sol, est propre à la peinture des Pays-Bas méridionaux au tournant du xv<sup>e</sup> siècle et dans le premier quart du xvi<sup>e</sup>. Aussi bien la structure marquée du visage de Marie et son expression intériorisée que la technique picturale à l'huile de type encore traditionnel, mais d'une exécution simplifiée, situeraient l'œuvre dans cette première partie du siècle. Néanmoins, comme il s'agit très certainement d'une copie réalisée d'après un prototype perdu, sans doute plus ancien, les caractéristiques de type archaïsant peuvent avoir été maintenues dans des œuvres d'exécution plus tardive<sup>(11)</sup>.

Les recherches menées au *Centre d'étude de la peinture du xv<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège* révélèrent une autre version identique à la première, identifiée comme la *Vierge de Florival* (fig. 2)<sup>(12)</sup>. La composition de cette œuvre est la même que celle de la collection d'Oultremont et le format du panneau est quasi similaire<sup>(13)</sup>. Deux tableaux supplémentaires, du même thème, mais peints à l'huile sur toile<sup>(14)</sup>, nous furent signalés à Gênes par Maria Galassi<sup>(15)</sup>. Enfin, une recherche à la *Witt Library* de Londres nous fit découvrir la vente aux États-Unis, en 1961, d'un troisième tableau<sup>(16)</sup>, sur panneau de chêne, authentifié par Max J. Friedländer comme étant de la main de Gérard David (fig. 5). Ce dernier porte donc à cinq le nombre de versions connues à ce jour.

L'histoire matérielle agitée de toutes ces œuvres et leur état de conservation assez médiocre brouillèrent les pistes dans un premier temps. La « version américaine » (fig. 5) fut ainsi confondue par Friedländer avec celle de la collection d'Oultremont (fig. 1). Un examen

(10) C. PÉRIER-D'ETEREN, *Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d'atelier — Du tableau de Vierge à l'Enfant dans un paysage de Philadelphie au retable Polizzi Generosa*, dans *Actes du Colloque 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*. Lille, Palais des Beaux-Arts, 23-24 juin 2005. Lille, 2007, p. 120-134.

(11) La typologie en S de l'anse de la cruche n'apparaît pas, selon Chantal Fontaine, avant la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Cette observation, jointe à l'utilisation d'une préparation colorée rose dans les deux versions italiennes relevée pour la première fois, dans l'état actuel des connaissances, chez Lambert Lombard, assignerait une date plus tardive au tableau. Stylistiquement, cela nous paraît difficile à croire.

(12) Florival est un lieu-dit proche de Bossut-Gottechain où existait, jusqu'à la Révolution française, une abbaye de moniales cisterciennes qui pourrait avoir possédé le tableau.

(13) 115 x 89 cm contre 116,3 x 88,3 cm pour le panneau d'Oultremont.

(14) Il ne s'agit pas de *Tuchlein*, à savoir des peintures à la détrempe sur toile de lin, genre aussi pratiqué dans les Pays-Bas méridionaux, notamment par Thierry Bouts, mais bien de peintures à l'huile sur toile. Des documents attestent l'existence de rouleaux de toiles flamandes mises en magasin à Gênes dans l'attente de client. Voir à ce propos M. C. GALASSI, *Osservazioni sulla tecnica esecutiva alla luce delle analisi di laboratorio e dell'esame riflettografico all'infrarosso*, dans *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008, p. 27-30.

(15) Voir note 3.

(16) Panneau 116,8 x 81,3 cm. Vendu par Central Picture Gallery (New York) à un collectionneur privé. Voir *The Connoisseur*, décembre, 1961. Cette version est réapparue sur le marché de l'art pour être vendue chez Sotheby's en janvier 2005: *Sotheby's. Property from the Estate of Lilian Rojzman Berkman, including Property from the Rojzman Foundation*, New York, 28 janvier 2005, n° 97. Dans ce catalogue, la peinture est mentionnée, à tort, comme provenant de la collection d'Oultremont, sur la base du certificat de mars 1956, délivré par Friedländer. Le tableau se trouve actuellement au Patrick et Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, Wisconsin, Marquette University.



Fig. 6. Maître anonyme flamand, *Sainte Famille*, dessin, Vienne, Albertine.

comparatif des deux peintures montra que, si la composition d'ensemble est similaire, elle se différencie par plusieurs détails, tels le pot de fleurs posé sur l'appui de fenêtre de la maison ou encore l'emplacement des surfaces d'herbe, le type de plantes et, surtout, la couleur orange lie-de-vin de la robe de la Vierge, visible sous son manteau bleu largement ouvert. Dans le « tableau américain », les expressions des visages aux formes plus rondes et le style des drapés se démarquent aussi du panneau d'Oultremont et s'apparentent davantage aux peintures du deuxième quart du xvi<sup>e</sup> siècle.

Enfin, un dessin conservé à l'Albertine de Vienne (fig. 6) et publié en 1928 par Otto Benesch complète cet ensemble d'œuvres étroitement apparentées<sup>(17)</sup>. D'une exécution assez

(17) O. BENESCH, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung der Albertina*, Bd. 2: *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Vienne, 1928, n° 29. L'auteur attribue ce dessin à Gosswyn van der Weyden, petit fils de Roger, ce qui est erroné parce que l'exécution de l'œuvre est plus tardive que les années 1495-1500 qu'il propose d'assigner au tableau. Je remercie vivement Fritz Koreny pour ses remarques à propos du dessin dont il situerait l'exécution autour de 1520, voir dans la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

lourde  
effet,  
contre

L  
d'un r  
Gérar  
schém  
indéni  
rard I  
*Famil*  
dévoti  
une m  
et une

I  
l'ateli  
docum  
et son  
tenter  
*de ten*

(18) E  
P  
(19) E  
1

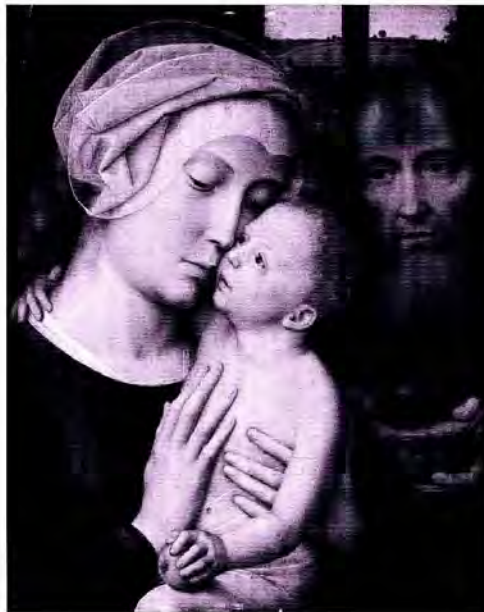


Fig. 7. G. David (?), *Sainte Famille*,  
ex. coll. M. Le Roy. © Sotheby's

lourde, ce dessin semble être une copie de la *Sainte Famille* américaine. On y retrouve, en effet, le pot de fleur absent des deux exemplaires conservés en Belgique, mais présent, par contre, dans les versions génoises.

Les attributions antérieures données à ces tableaux de *Sainte Famille* furent multiples: d'un maître anonyme de la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle à Jean Provost en passant par Gérard David et même à Pieter Claeissens I pour la « version américaine ». Un examen du schéma de mise en page et du style de la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont ramène indéniablement, pour nous, à un atelier brugeois, et plus spécifiquement à l'entourage de Gérard David. Une intéressante comparaison peut ainsi être développée avec une autre *Sainte Famille* du début du xvi<sup>e</sup> siècle, cette fois à mi-corps, représentative des petites peintures de dévotion à succès<sup>(18)</sup> et qui est attribuée à un suiveur de Gérard David (fig. 7). On y observe une morphologie identique des visages et des mains, la même expression éveillée de l'Enfant et une technique d'exécution apparentée, proche du *sfumato* léonardesque.

Identifier le maître qui a peint la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont au sein de l'atelier brugeois est néanmoins malaisé et ne pourrait se faire qu'à condition de découvrir des documents d'archives inédits à ce jour. La morphologie des linéaments du visage de la Vierge et son écriture sont cependant très particulières. Nous avons donc mené des recherches pour tenter de trouver des peintures exécutées par la même main. Un panneau de *Vierge et Enfant de tendresse* de l'ancienne collection Moxhon<sup>(19)</sup> de Liège (fig. 8), sans doute peinte dans les

(18) Bois, 41 x 33 cm, vendu chez Christie's à New York le 24 janvier 2003, lot 36, p. 60 (ancienne coll. M. Le Roy).

(19) Panneau de chêne H. 165 x L. 76 cm. Appartenant au Musée Curtius (inv. Mx 2527) (donation Moxhon, 1910), il est actuellement exposé dans le Trésor de la cathédrale de Liège et attribué hypothétiquement à



Fig. 8. Maître anonyme, *Vierge et Enfant de tendresse*, détail visage, Liège, Musée Curtius, ex. coll. Moxhon. © Kikirpa

mêmes années, s'est ainsi révélé directement apparenté à celui de la collection d'Oultremont. Marie présente des traits identiques et on reconnaît la curieuse manière du maître de peindre les yeux vides d'expression, très étirés, aux paupières lourdes quasi closes, masquant la pupille et qui sont barrées d'une ligne en leur milieu (fig. 9a-b). On retrouve aussi la petite bouche aux lèvres gonflées séparées par un rehaut de couleur garance et les sourcils très appuyés. On note encore les contours des doigts et des ongles repris par un cerne de couleur brune, caractéristique du style de Gérard David et de son atelier. Enfin, le drapé aux plis cassés et raides de la coiffe de Marie et l'air espiègle de Jésus sont également similaires à ceux de la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont. Le panneau de Liège, lui aussi de grand format, nous semble donc pouvoir être attribué, sans conteste, au même maître anonyme. Ce dernier se serait ainsi intéressé à un autre thème très à la mode dans le registre des œuvres de dévotion, celui de la *Vierge de tendresse*, créé par Rogier van der Weyden et ensuite exploité, notam-

Ambrosius Benson. Il existe de nombreuses versions de ce type avec des inscriptions différentes. Une peinture identique à celle décrite, conservée dans la collection G. Chiamonte Bordonaro de Palerme, a été publiée par Giovanni CARANDENTE, *Collections d'Italie. 1. Sicile*, Bruxelles, 1968, p. 24, pl. VII (Répertoire des peintures flamandes du xv<sup>e</sup> siècle). La photo n'est malheureusement pas assez bonne pour voir si le traitement caractéristique des yeux est identique à celui de la peinture liégeoise.



Fig. 9a. *Sainte Famille*, détail visage, coll. d'Oultremont. © Christie's



Fig. 9b. Maître anonyme, *Vierge et Enfant de tendresse*, détail visage, Liège, Musée Curtius, ex. coll. Moxhon. © Kikirpa

ment, par Thierry Bouts et son atelier, par les petits maîtres flamands des années 1480-1510 et par Gérard David et son atelier. Ici toutefois le peintre se démarque de la formule de ses prédécesseurs en présentant la Vierge qui enlace l'Enfant debout sur ses genoux. Cette image spécifique, reprise par plusieurs peintres du XVI<sup>e</sup> siècle, est répétée à satiété jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Une inscription figure au bas de la composition « DIGNARE ME/LAUDARE TE/VIRGO SACRATA/ » révélant sans ambiguïté la fonction d'œuvre de dévotion<sup>(20)</sup>.

À cette époque, Bruges, qui avait été supplantée économiquement par Anvers où d'importants ateliers de peinture comme ceux de Quentin Metsys et de Joos van Cleve se développaient, cherchait à rivaliser avec la Métropole dans la production de tableaux aux thèmes souvent mariaux. Ceux-ci, fort appréciés des « amateurs d'art » et du public tant autochtone qu'étranger, étaient exécutés en plusieurs exemplaires. L'atelier de Gérard David met ainsi sur le marché de nouveaux prototypes, se spécialisant dans des sujets à caractère intimiste comme la *Vierge à la soupe au lait* ou familial comme la *Fuite en Egypte* et la *Sainte Famille* en gros plan (fig. 7), ou encore dans de petits panneaux de la *Passion du Christ*, tels la *Lamentation* ou la *Vierge et le Christ mort*. Ces œuvres connaissent un large succès dans le sud de l'Europe, en particulier en Italie et en Espagne où elles sont exportées en quantité au même titre que les peintures d'Ambrosius Benson et d'Adrien Isenbrant, élèves et successeurs de David à Bruges qui reprennent ces mêmes sujets iconographiques dans leurs propres compositions.

Le dessin sous-jacent de la *Sainte Famille* d'Oultremont est réalisé à main levée (figs. 10 et 11). Il procède de quelques plans de fines hachures serrées marquant les ombres et de lignes

(20) Je remercie Pauline Bovy, conservatrice du Musée Curtius, pour les renseignements qu'elle m'a fournis sur cette œuvre.



Fig. 10. *Sainte Famille*, détails visage Jésus, RIR, coll. d'Oultremont. © Christie's



Fig. 11. *Sainte Famille*, détail du drapé, RIR, coll. d'Oultremont. © Christie's

plus appuyées de mise en place des formes, notamment, dans les visages et pour les plis des drapés. Une couche d'impression blanche généralisée est posée sur la préparation. Elle est perceptible aussi en surface par suite de l'usure de la couche picturale. On retrouve cette impression, très apparente sur l'image radiographique (fig. 12), dans les quatre peintures étudiées (21). La technique d'exécution de cette version (fig. 1) est de loin la plus soignée parmi celles examinées. On notera en particulier l'iris, peint avec une grande maîtrise, des rehauts clairs ciselant les contours des pétales et l'arête des feuilles, ainsi que les panses des récipients chargées d'empâtements blancs qui simulent des reflets de lumière (fig. 3). Ces mêmes détails sont traités de façon négligée dans les autres exemplaires. La *Vierge de Florival* est la réplique de celle d'Oultremont. Les deux peintures ont certainement été réalisées au sein d'un même atelier, au vu des analogies étroites qu'elles partagent. De grand format, elles doivent avoir fait l'objet d'une commande spécifique dans un atelier spécialisé dans ce genre de production, satellite de celui du grand maître brugeois.

Le style et le modelé de la *Sainte Famille* d'Oultremont inciteraient à situer son exécution dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle. Toutefois, nous l'avons vu, le statut de copie d'une composition recherchée invite à la prudence quant à la datation, car l'archaïsme est peut-être voulu pour se rapprocher du modèle. Le panneau d'Oultremont a probablement été conservé dans l'atelier brugeois qui l'a produit et a ainsi servi de modèle, peut-être même de modèle d'étalage, à d'autres compositions, en premier lieu à la *Vierge de Florival* (fig. 2), qui serait une réplique d'atelier légèrement postérieure. Stylistiquement, elle est plus faible, comme le

(21) Pour les résultats des investigations scientifiques des deux versions de Gènes voir: *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008. Pour les deux autres, voir les commentaires techniques de la note 1.

rèvole  
d'osier  
pressio  
I  
Le mo  
exécut  
détail  
Diocè:  
sion a  
protol  
sur l'a  
à elle,  
forme



Fig. 12. *Sainte Famille*, radiographie de détail de l'Enfant, coll. d'Oultremont. © Christie's

révèle l'écriture rapide et assez stéréotypée des écorces d'arbres et des linges dans le panier d'osier par rapport à l'exécution plus soignée et plus fluide du modèle (fig. 13 a-d). Les expressions des visages sont également plus vides.

La version vendue aux Etats-Unis (fig. 5) découlerait du même prototype d'Oultremont. Le modelé des carnations, plus fluide et dans une matière plus mince, placerait toutefois son exécution aux alentours de 1520-25. Le peintre, de surcroît, a introduit des innovations de détail qui se retrouvent dans les deux tableaux génois du Couvent des Capucins et du Musée Diocésain. La *Sainte Famille* du Musée Diocésain (fig. 14) est une copie fidèle de cette « version américaine » (fig. 5). Le maître adopte ici les deux modifications importantes apportées au prototype d'Oultremont, à savoir la couleur orangée de la robe de la Vierge et le vase de fleurs sur l'appui de fenêtre. La composition de l'exemplaire du Couvent des Capucins (fig. 15), quant à elle, est hybride. Le vase de la « version américaine » est repris, mais est modifié dans sa forme, tandis que la couleur de la robe de Marie est bleue, comme dans le modèle initial. La





Fig. 13a-d. *Sainte Famille*, détails écorces et linges.



coll. d'Oultremont, © Christie's



coll. particulière, © C. Périer

structure du visage de la Vierge et son traitement sont aussi plus apparentés au prototype. S'agirait-il de deux copies successives un peu distantes dans le temps, retranscrivant chacune les emprunts dans le style du moment? Ainsi, le groupe sacré du Musée Diocésain se rapproche des peintures de *Vierge et Enfant* de Quentin Metsys et Joos Van Cleve exécutées autour de 1520, qui se caractérisent par des visages plus doux (fig. 16). Les analogies techniques spécifiques qui ont été relevées lors de l'investigation scientifique des toiles (préparation colorée et smalt) prouvent que les deux œuvres proviennent du même atelier tandis que leurs différences de style et d'exécution trahissent l'intervention de deux mains <sup>(22)</sup>.

(22) L'investigation scientifique du tableau du Musée Diocésain a révélé une exécution plus poussée et plus habile du dessin sous-jacent comme des détails formels que celle du Musée des Capucins. Voir M.C. GALASSI, *op. cit.*, p. 27-30.

L  
celui c  
tique a  
à Gène  
plâtre  
peints  
taine s  
à l'hu  
produ  
expres  
cette v

(23) P  
F  
de  
lé  
la  
al  
ce  
(24) E



Fig. 14. *Sainte Famille*, détail, Gènes, Musée diocésain. © Musée diocésain



Fig. 15. *Sainte Famille*, détail, Gènes, Couvent des Capucins. © Museo dei Beni Culturali Cappuccini.

Le support en toile de la version du Couvent des Capucins a été coupé à droite, alors que celui du Musée Diocésain a gardé son format original qui est, à deux centimètres près, identique à celui du tableau d'Oultremont. La préparation de ces deux *Saintes Familles* conservées à Gènes est à base de craie et de colle, conformément à la tradition flamande, et non pas de plâtre et de colle comme il est d'usage en Italie<sup>(23)</sup>. Cela prouve que les tableaux ont été peints dans les Pays-Bas méridionaux, sans doute pour l'exportation. Leur destination lointaine serait la raison pour laquelle la toile, plus pratique pour le transport et moins sensible à l'humidité, aurait été employée comme support plutôt que le bois de chêne, coutumier à la production flamande. Ces peintures pourraient également avoir été réalisées sur commande expresse d'un amateur génois qui aurait vu le prototype à Bruges. Les Italiens résidant dans cette ville sont, en effet, nombreux et les relations avec Gènes sont privilégiées<sup>(24)</sup>.

(23) Pour les informations d'ordre technologique sur ces œuvres, voir *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008. Outre la préparation, deux particularités retiennent notre attention: l'utilisation de smalt pour la robe bleue de la Vierge et une légère coloration rose de la couche d'impression (*imprimatura*). Par ailleurs, nous pensons que le dessin de la version des Capucins a été réalisé au poncif. Le tracé lourd des contours et la présence de quelques alignements de points imparfaitement recouverts notamment dans le corps de l'Enfant, trahissent ce procédé. Cette version très altérée a été fortement restaurée.

(24) E. PARMA, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli, XV e XVI*, Genova, 2001/2002.



Fig. 16. J. Van Cleve, *Sainte Famille*, détail, New Hampshire, The Currier Museum of Art. © The Currier Museum of Art

En conclusion, ces cinq tableaux de *Saintes Familles* qui n'avaient pas encore retenu l'attention des historiens de l'art méritent d'être pris en considération, même s'ils ne se démarquent pas par leur qualité stylistique. Le fait qu'ils soient exécutés par cinq mains différentes (figs.1, 2, 5, 14, 15), leur grand format inhabituel pour les œuvres de dévotion produites à Bruges, leur sujet iconographique peu répandu, le recours à un support en toile pour ceux d'entre eux destinés à l'exportation<sup>(25)</sup>, soulèvent d'intéressantes questions sur les modalités de production dans les ateliers. Nous songeons en particulier à l'utilisation des moyens mécaniques de reproduction et aux rapports entretenus entre les clients et les peintres. Quel est le degré d'exigence des uns et de liberté des autres? Enfin, à côté de l'impact dévotionnel de ces tableaux, ces multiples copies relèvent, comme l'écrivait Maria Galassi<sup>(26)</sup>, de l'histoire du goût et de l'esprit qui commence à sous-tendre les collections, vaste domaine qui recèle encore bien des aspects inédits<sup>(27)</sup>.

(25) Les deux peintures ont été rentoilées, ce qui obture la vision de la toile originale. Toutefois, dans les parties usées, on aperçoit la toile, dont la trame très serrée a l'aspect du lin.

(26) M. C. GALASSI, *op. cit.*, p. 27-30.

(27) Valentine Henderiks, une fois encore, a assuré la relecture critique du manuscrit avec beaucoup de perspicacité. Sara Laporte a mené des recherches sur l'iconographie. L'ensemble de l'étude n'aurait pu être réalisée sans l'assistance de Roland de Lathuy, directeur de Christie's Belgium et de Sandra Romito à Londres. La compréhension des propriétaires des œuvres et leur aimable aide pour reconstituer l'histoire matérielle des peintures se sont révélées essentielles. Enfin, l'initiative de Madame Martini, conservateur du Musée Diocésain de Gênes, d'organiser une journée d'études sur les différentes versions de Sainte Famille, a initié un dialogue interdisciplinaire et permis d'enrichissants échanges de vues. Qu'ils soient tous ici chaleureusement remerciés.

## SAMENVATTING

Het onderzoek van een schilderij aangeboden bij Christie's in 2006 vormt het vertrekpunt van deze bijdrage. Het gaat om een Brugs schilderij uit de omgeving van Gerard David met de voorstelling van de *Heilige Familie* dat afkomstig is uit de verzameling d'Oultremont. Bij het zoeken naar verwante werken hebben wij vier bijna identieke versies kunnen opsporen die niet eerder in verband gebracht werden met dit schilderij, waarvan wij vermoeden dat het hun prototype is. Het leek interessant om een vergelijkend onderzoek uit te voeren van deze *Heilige Families* die tijdens de eerste helft van de 16de eeuw verspreid over meerdere jaren in serie geproduceerd werden door Brugse ateliers. Wij hebben een atelierkopie op paneel onderzocht, namelijk de *Vierge de Florival*, die ook in België bewaard wordt en twee kopieën in olieverf op doek, waarschijnlijk voor export vervaardigd en op dit ogenblik bewaard te Genua in het kapucijnerklooster en in het bisschoppelijk museum. Onderzoek in de *Wilt Library* te Londen liet toe een derde schilderij, op eik, te ontdekken dat Max. J. Friedländer toeschreef aan Gerard David. Deze versie verscheen in 2005 opnieuw op de kunstmarkt. Een tekening bewaard in de Albertina te Wenen vervolledigt dit geheel van werken die nauw aan elkaar verwant zijn en die aan verschillende Brugse meesters toegeschreven worden.

In vergelijking met de traditionele iconografie is de compositie van het schilderij ongebruikelijk. Maria en het Kind Jezus zijn niet in een landschap geïntegreerd maar zitten buiten op een muurtje tegen een burgerswoning in een stedelijke omgeving. De heilige Jozef, met een bijl in de hand, staat op punt een stuk hout te klieven. Het gaat om een weinig voorkomende voorstelling van *Het verblijf van de Heilige Familie in Egypte* zoals beschreven in de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen. Maar, in tegenstelling met de zeldzame andere voorstellingen van dit thema, is hier alleen Jozef aan het werk. Een gravure van Dürer zou als gedeeltelijk model gediend kunnen hebben voor deze scène.

Bij gebrek aan identificatie van de auteur van het prototype, hebben wij gezocht naar analogieën in stijl en *ductus*. Wij hebben dezelfde hand herkend in het devotiepaneel *Vierge et Enfant de tendresse* (vroegere verzameling Moxhon).

De *Heilige Familie* die vroeger in de Verenigde Staten bewaard werd, is recenter en waarschijnlijk geïnspireerd door de versie d'Oultremont. Zij heeft op haar beurt als prototype gediend want men vindt op beide doeken van Genua, dezelfde vernieuwende details die door de schilder van de Amerikaanse versie toegevoegd zijn.

Tot slot kan gesteld worden dat de vijf schilderijen van de *Heilige Familie* meer aandacht verdienen dan hun relatief beperkte stilistische kwaliteit doet vermoeden. Het feit dat ze uitgevoerd zijn door meesters uit de omgeving van Gerard David, hun groot formaat dat ongebruikelijk is voor devotionele werken, hun weinig verspreid iconografisch thema en het gebruik van doek voor beide exemplaren bestemd voor uitvoer, roepen interessante vragen op over de producties van ateliers, de impact van succesvolle iconografische thema's en, bij uitbreiding, over de geschiedenis van de smaak.

## SUMMARY

In 2006 the *Holy Family*, a painting of Bruges attributed to the circle of Gerard David, originating from the d'Oultremont-collection, was examined at Christie's. The search for rela-

ted works revealed the existence of four nearly identical works that, until now had not been linked to this painting that we consider to be the prototype. The study of these *Holy Families* that seem to have been produced over a number of years reveals interesting information on the problem of serial production at Bruges during the first half of the 16th century. We have studied a replica on wood called *Vierge de Florival*, also kept in Belgium, and two copies in oil on canvas, probably made for export and now kept in Genoa in the Convent of the Capuchins and at the Episcopal Museum. Research at the Witt Library (London) made it possible to trace a third painting — on oak panel — sold in the United States and authenticated by Max J. Friedländer as being a work by Gerard David. This painting reappeared on the art market in 2005. Finally a drawing kept in the Albertina (Vienna) completes this series of closely related works that have been attributed differently but always to masters from Bruges.

The composition is unusual compared to the traditional iconography. The Virgin and her Child are not integrated in a landscape but are sitting outside on a small wall of bricks at the back of an urban house of standing. Saint Joseph holds an axe to cut a piece of wood. Apparently the scene is one of the rare representations of the *Holy Family in Egypt* as described by the *Vita Christi* of Ludolph of Saxony. This representation however differs from the others we know by the fact that, here only Joseph is at work. An engraving by Dürer could partly have inspired this scene.

In the absence of an identification of the author of the prototype, we have looked for paintings showing analogies in style and *ductus*. We have recognized the same hand in a devotional panel *The Virgin and the Child of tenderness* (ex collection Moxhon).

The *Holy Family*, formerly in the United States, is of a later date but probably also derives from the d'Oultremont painting. It served in its turn as a prototype since both paintings from Genoa show the same innovative details that have been introduced by the painter of the American picture.

The five pictures of the *Holy Family* are worthwhile to be taken into consideration even if their stylistic qualities are limited. The fact that they have been painted by different masters from the circle of Gerard David, their large dimensions unusual for devotional works, their rare iconographic theme and the use of canvas, for those intended for export, raises interesting questions on the production of the workshops, the impact of iconographic themes and on the history of taste.

## PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* - *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* a succédé aux *Annales* en 1931. Des *Tables* (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie:

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Bruxelles, 1894-1900, 977 p. et 85 pl. en trois tomes, 29,5 × 22,5 cm.

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* - *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Indices over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de *Indices* kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie:

Alphonse DE WITTE, *Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain*. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.

ISSN 0035-0077X