



CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

**ALBRECHT BOUTS**  
(1451/55 – 1549)

Valentine Henderiks



# Contributions à l'étude des Primitifs flamands

IO

## CENTRE D'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Le Centre d'étude des Primitifs flamands est une unité de recherche spécialisée, intégrée dans la Direction opérationnelle documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles. Le Centre édite trois séries de publications scientifiques : Corpus, Répertoire et Contributions.

Collaborateurs scientifiques : Bart Fransen, Dominique Deneffe et Valentine Henderiks.

<http://xv.kikirpa.be>

Editeur responsable : Christina Ceulemans

Edition : Hélène Mund

Numérisation : Olivier Depauw

ALBRECHT BOUTS  
(1451/55 – 1549)

VALENTINE HENDERIKS

Publié avec le concours du  
Richard Zondervan Trust



BRUXELLES

2011



*Ars longa, vita brevis.*

HIPPOCRATE

# Table des matières

Préface <i>Hélène Mund</i>	5
Avant propos <i>Catheline Périer-D'Ieteren</i>	7
Remerciements	9
1. Historiographie	13
2. La vie et la carrière artistique d'Albrecht Bouts au travers des sources écrites	19
3. L'œuvre	45
4. L'atelier	121
5. La production en série d'œuvres de dévotion privée : un « atelier dans l'atelier »	207
Catalogue raisonné	339
Épilogue	418
Bibliographie	423
Index des œuvres	449
Index des noms des personnes	455



## Préface

La peinture des Pays-Bas méridionaux au quinzième et au début du seizième siècle constitue, on le sait, un terrain inépuisable de recherche. Le monumental ouvrage *Die Altniederländische Malerei* de M.J. Friedländer consacré au panorama de l'activité picturale de Jan van Eyck à Pierre Bruegel l'ancien et l'étude capitale *Early Netherlandish Painting* d'Erwin Panofsky centrée sur les pionniers que furent les frères Van Eyck, le Maître de Flémalle et Roger van der Weyden, demeurent aujourd'hui encore le fondement de la connaissance de tout historien d'art spécialisé en la matière.

Très tôt, la perfection technique manifestée par ces artistes majeurs et le retentissement de leurs personnalités au delà de nos frontières, dont tant d'auteurs anciens tels Bartolomeo Facius, Lucas De Heere, Giorgio Vasari, Lodovico Guicciardini ou Karel van Mander se firent l'écho, ont suscité l'apparition de monographies centrées sur les grands maîtres. Avec les fondateurs de cet *Ars nova* ce fut alors la génération des Petrus Christus, Dirk Bouts, Hans Memling, Hugo van der Goes, Gérard David et Jérôme Bosch qui fut scrutée par les spécialistes. L'entreprise sans cesse poursuivie depuis plus d'un siècle se révèle si complexe, vaste et féconde en découvertes et hypothèses nouvelles, qu'elle constitue toujours un domaine d'attraction.

L'excellence de la formation du métier, une tradition transmise au sein de l'atelier même du peintre, a pour certains artistes une valeur complémentaire de transmission d'un patrimoine familial. Ainsi, comme Pieter van der Weyden à Bruxelles, Dirk Bouts le Jeune et son frère Albrecht, ont acquis leur maîtrise dans le cadre de l'atelier paternel à Louvain. Voici donc que, parmi les nombreux artistes anonymes actifs au tournant du quinzième siècle, une troisième génération de peintres se fait jour.

Le Centre n'a, à ce jour, publié qu'une seule monographie consacrée à un contemporain d'Albrecht Bouts, *Michel Sittow, peintre revalais de l'école brugeoise*, par Jazeps Trizna en 1976. Il est donc particulièrement heureux de pouvoir renouer avec ce genre particulier.

Valentine Henderiks, maître de conférences à l'Université Libre de Bruxelles et collaboratrice au Centre, atteint brillamment ici à l'aboutissement de nombreuses années de recherches. Celles-ci furent réalisées dans le cadre d'une thèse de doctorat défendue à l'ULB en février 2009, travail qui fut couronné par le prix Lavalleye-Coppens, décerné par l'Académie royale de Belgique en 2010.

Formée à la vision pénétrante, l'analyse minutieuse et la réflexion judicieuse de Catheline Périer-D'Ieteren avec laquelle elle travailla à la réalisation de sa monographie sur *Thierry Bouts* en 2005, l'auteur suit son maître dans la voie rigoureuse de l'analyse technique et de l'interprétation des éléments matériels. Ayant appris à voir,

connaître et apprécier l'œuvre du père, quelle meilleure formation aurait-elle pu avoir pour comprendre et interpréter celle du fils.

Avec méthode et précision, mais aussi avec la réserve et la prudence qu'il convient d'adopter dans une analyse opérée avec quelque cinq siècles d'écart, elle retrace la vie et le cadre d'activité d'un peintre ayant joui d'une longévité exceptionnelle pour son temps. L'œuvre d'Albrecht Bouts est ainsi appréhendée et définie pour la première fois, dans son ensemble. Avec constance elle a tenté de retrouver toutes les peintures autographes du maître ainsi que celles exécutées dans son atelier. Certes, l'entreprise révèle ses limites imposées par des facteurs externes tels la disparition de tableaux ou l'impossibilité à leur accès. Néanmoins le résultat est à la mesure de la tâche, riche en même temps, sans doute, que jamais totalement achevé. Un catalogue raisonné de près de trois cents œuvres montre enfin le retentissement de la production boutsienne jusqu'en Espagne, bien au delà de la sphère d'activité propre au peintre mort en 1549.

Nul doute que l'ouvrage suscitera dans l'avenir d'autres recherches, voire des hypothèses et interprétations nouvelles, comme celles qui ne cessent à bon droit de nourrir et enrichir le débat sur la peinture dans les Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle. C'est le vœu que nous formulons, sachant qu'il ne pourra occulter le mérite et l'apport scientifique incontestable de la présente contribution.

Enfin, dans les temps difficiles que nous vivons à une époque où le mécénat se fait de plus en plus rare, que soient ici remerciés tous ceux qui nous ont aidé à publier ce trente-septième volume des publications du Centre, en particulier le Richard Zondervan Trust.

Le 4 juin 2011

Hélène Mund  
Secrétaire scientifique honoraire,  
Centre d'étude des Primitifs flamands



## Avant propos

Les grands peintres flamands du XVe siècle ont fasciné les érudits depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Leur réhabilitation à travers les écrits de Frédéric Schlegel en 1802 et de Wolfgang von Goethe en 1815, la collection des Frères Boisserée à Heidelberg ouverte aux historiens de l'art tels Gustav Waagen et Johann David Passavant et ensuite les travaux d'archivistes pionniers comme James Weale et Alexandre Pinchart sont à l'origine d'une curiosité et d'un engouement qui va sans cesse croître pour cette école de peinture. L'exposition des *Primitifs flamands et d'Art ancien* à Bruges en 1902 la consacre tandis que les ouvrages de Friedrich Winkler et de Max J. Friedländer vont ouvrir la recherche au domaine si controversé de l'attribution.

Deux peintres forcent en particulier l'admiration : Jan van Eyck pour l'éclat de ses couleurs et la perfection technique de ses peintures et Hans Memling pour la joliesse de ses femmes rêveuses et idéalisées correspondant au goût romantique, sans compter Rogier van der Weyden et l'énorme impact de ses compositions pathétiques. Ensuite, l'attention se fixa sur d'autres personnalités artistiques parmi lesquelles figurent Dirk Bouts et Hugo Van der Goes.

Les maîtres du tournant du XV<sup>e</sup> siècle n'ont pas bénéficié d'un même intérêt et parmi eux Albrecht Bouts qui n'avait pas encore fait l'objet d'une étude critique approfondie. La monographie que Valentine Henderiks lui consacre vient donc combler un manque important. L'auteur ne se contente pas de nous présenter le maître et le catalogue critique de ses œuvres, mais nous entraîne aussi dans la sphère périlleuse de la production de son atelier qui travaille pour le marché dans un contexte socio-économique très différent de celui vécu par son père Dirk Bouts. Elle soulève ainsi en filigrane la problématique rarement appréhendée d'une dynastie de peintres dont les caractéristiques individuelles se démarquent peu, leurs œuvres étant le résultat d'un creuset stylistique et technologique commun. Albrecht toutefois affirme des particularités d'écriture, fort bien décrites, qui sont aussi le fruit de l'influence d'autres artistes contemporains dont Van der Goes et Metsys. Elles viennent se greffer sur celles de son père à une époque de profondes mutations dans les techniques d'exécution. De surplus pour que son vaste atelier puisse répondre à la demande, Albrecht Bouts a du faire appel à de nombreux collaborateurs. Déceler leur intervention amène ainsi Valentine Henderiks à aborder avec perspicacité, vu la multitude des peintures attribuées au maître, le domaine malaisé de la distinction entre originaux et copies.

La tâche était immense et Valentine Henderiks l'a entreprise avec la rigueur scientifique qui la caractérise et la volonté d'aboutir à un résultat novateur. Sa thèse de doctorat, que j'ai eue le plaisir de diriger, élargissait déjà la connaissance sur Albrecht

et ouvrait à des aspects de réflexion encore inexploités. Aujourd'hui pourtant un pas plus loin a été franchi. L'auteur apporte de nouveaux éléments de lecture et d'interprétation en associant avec efficacité et lucidité les aspects technologiques et esthétiques, notamment dans la magistrale étude qu'elle consacre aux représentations du Christ de douleur. Ces tableaux de dévotion privée répondant à une mode, réalisés avec des variantes typologiques, iconographiques, stylistiques et une extrême diversité d'exécution sont habilement mis en évidence, au départ de quelques prototypes paternels qui n'avaient pas vraiment retenus l'attention à ce jour.

La méthodologie d'approche utilisée l'a ainsi conduite à une interprétation critique objective des peintures les plus controversées. Son éveil rapide à la lecture des œuvres dans leur matérialité, qui j'ai eu le bonheur de suivre, lui a permis de distinguer celles d'exécution supérieure et de proposer un noyau revu de peintures autographes. Le travail était d'autant plus malaisé à conduire que seul le triptyque relativement tardif de l'*Assomption de la Vierge* pouvait servir de référence parce qu'il était donné au maîtres par Edward Van Even et Georges Hulin de Loo sur la base de documents incontestables.

Par ailleurs, « l'excellence de la formation du métier » propre au XV<sup>e</sup> siècle, comme le souligne Hélène Mund, a pour conséquence directe que l'aspect premier d'une œuvre peut s'avérer trompeur, les habitudes d'un maître ou d'un atelier pouvant être reprises et assimilées au point d'induire en erreur sur sa paternité l'historien de l'art « traditionnel ». Ce cas de figure est particulièrement prégnant pour Dirk Bouts dont la technique d'exécution a profondément marqué son fils puîné et les membres de son atelier. La personnalité artistique d'Albrecht est donc délicate à cerner et ce d'autant plus qu'elle découle de l'influence paternelle étroitement combinée à celle de Van der Goes au style diamétralement opposé et dont l'empreinte sur sa production, peu étudiée à ce jour, trouve ici les prémices de développements importants.

Le fait que Valentine Henderiks ait largement collaboré à la monographie que j'ai publiée sur Dirk fut, en effet, une aide conséquente mais aussi le déclencheur d'un nouveau défi à relever, celui de revoir ou d'exploiter avec un esprit critique et l'appui de nouveaux documents de laboratoire des thèses avancées seulement en 2005.

Je suis persuadée que cette monographie fera date car elle constitue une aide précieuse pour toute attribution future. Or les peintures données à tort à l'un ou l'autre maître de la dynastie Bouts, tant par le marché de l'art que dans la littérature scientifique sont pléthore et exigent des œuvres de référence pour asseoir les comparaisons.

Aussi, même si à l'avenir les attributions de certaines des 288 peintures analysées, revues sous un autre éclairage, prêtent à controverses, elles auront eu le mérite de conduire à une réflexion renouvelée et donc de faire avancer la recherche en histoire de l'art qui ne peut croître avec fruit que sur un terreau d'hypothèses audacieuses.

Le 26 juillet 2011

Catheline Périer-D'Ieteren  
Professeur honoraire, Université Libre de Bruxelles

## Remerciements

La publication de cet ouvrage marque l'achèvement de plusieurs années de recherche et est également le fruit de l'aide et de la collaboration de nombreux collègues.

Ma dette est considérable envers Hélène Mund dont l'investissement, la compétence et le grand enthousiaste ne firent jamais défaut. Elle a mené à bien la tâche ingrate de l'édition en la faisant bénéficier de sa rigueur scientifique, de son érudition, de sa grande expérience dans ce domaine, mais aussi de sa persévérance « *ad nauseam* » ! Sa confiance et son soutien nous ont accompagnés tout au long de ce laborieux travail et ont été indispensables à son achèvement. Qu'elle en soit très sincèrement remerciée et reçoive ma plus profonde et indéfectible reconnaissance.

Ma gratitude s'adresse également à Simon Laevers qui a assumé avec la plus grande compétence la traduction du manuscrit en néerlandais. Son implication, son regard critique, sa précision et ses judicieuses remises en questions ont largement contribué à la révision du texte.

Nombreux sont les collègues qui ont participé, de près ou de loin, à l'aboutissement du projet. Au sein de l'Institut royal du Patrimoine artistique, sous la direction de Myriam Serck, les collaborateurs du Centre d'étude des Primitifs flamands, Dominique Deneffe, Bart Fransen et Cyriel Stroo n'ont pas ménagé leur soutien et leurs conseils. Je leur en sais particulièrement gré.

Mes plus vifs remerciements vont à Christina Ceulemans, directeur *a.i.* de l'IRPA, Christina Currie, Olivier Depauw, Livia Depuydt et Françoise Rosier auprès desquels j'ai toujours trouvé une précieuse assistance. Saïd Amrani, Jenny Coucke, Jacques Debergh (†), Marjolijn Debulpaep, Jacques Declercq, Sophie De Potter, Hélène Dubois, Catherine Fondaire, Pascale Fraiture, Bob Ghys, Jean-Albert Glatigny, Nicole Goetghebeur, Hervé Pigeolet, Catherine Vandebussche, Guido Van de Voorde, Dominique Verloo et Beatrijs Wolters van der Wey m'ont également prêté sans réserve leur concours.

Ce livre n'aurait bien entendu pas vu le jour sans la confiance que Catheline Périer-D'Ieteren m'a accordée, laquelle m'a amenée, dans un premier temps, à une étroite collaboration dans le cadre de sa monographie sur Dirk Bouts. Je lui serai toujours reconnaissante de m'avoir formée et transmis, avec patience et rigueur, ses grandes compétences et en particulier son approche technologique, dans le domaine de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle. Qu'elle soit tout particulièrement remerciée pour avoir suivi l'évolution de mon travail et m'avoir éclairée de ses judicieux conseils et de sa vision critique.

Merci également à mes collègues de l'Université Libre de Bruxelles, Gilles Bartholeyns, Alain Dierkens, Jeanne Gallardo, Nicole Gesché, David Guillardian, David Kusman, Didier Martens et Géraldine Patigny pour le temps et l'attention qu'ils m'ont consacrés.

Ma reconnaissance est profonde envers les collectionneurs privés, les institutions, les conservateurs-restaurateurs et tous ceux qui m'ont aidés en me donnant accès aux œuvres et en participant activement aux discussions de travail. Que soient ainsi remerciés Michael Rief, Kerstin Stickelman et Ulrike Villwock (Aix-la-Chapelle); Paul Huvenne et Ineke Labarque (Anvers); Beatrix Graf et Stephan Kemperdick (Berlin); Gian Piero Cammarota (Bologne); Marianne Kalus et Ingeborg Krueger (Bonn); D.D. Kassian Lauterer Ocist (Bregenz); Till-Holger Borchert et Steven Kersse (Bruges); Véronique Bücken, le Chevalier de Codt, Michèle de Kerchove, Roland de Lathuy, Madame Leloup, Elise Moureau, Jean-Luc Pypaert, Alexandre Vanautgaerden, Christiane Van den Berghen-Pantens et Sabine van Sprang (Bruxelles); Peter J. Greenhalgh et David Scrase (Cambridge); Martha Wolff (Chicago); Dominique Bardin, Damien Berné, Matthieu Gilles et Sophie Jugie (Dijon); Wolfgang Cillessen (Francfort); Peter Klein (Hambourg); Courtney Brebbia (Honolulu); Stacey Sherman (Kansas City); Ron Sprong (Kingston); Ingrid Falque (Liège); Jennifer Anderson, Rachel Billinge, Lorne Campbell et Paul Raison (Londres); Jacqueline Couvert et Hélène Verougstraete (Louvain-la-Neuve); Suzanne Habaru et Gosia Nowara (Luxembourg); M. Benardini et Luigi Lazzari (Modène); Veronika Poll-Frommel et Martin Schawe (Munich); Maryan Ainsworth (New York); Julia Brandt, R. Krus et Dr. Küster (Oldenbourg); Geneviève Aitken, Cécile Bernard, Marie-Catherine Croix, Marianne Delafond et Elvire de Maintenant (Paris); Heather Lammers (San Antonio); Dana Hrib et Alexandru Sonoc (Sibiu); Eva Michel (Vienne); Karen Mansfield (Worcester) ainsi que les propriétaires qui ont souhaité garder l'anonymat.

J'exprime également ma plus vive gratitude au Richard Zondervan Trust dont le soutien financier a constitué un indéniable encouragement.

Enfin, merci à Marnix Neerman qui a joué un rôle essentiel dans le déroulement de mon travail, ainsi qu'à mes proches et mes amis pour leur précieux soutien et leur présence indispensable à mes côtés.







# I

## Historiographie

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, la réhabilitation de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle a donné lieu à diverses études sur ses fondateurs entraînant, selon la sensibilité du moment, un intérêt variable pour chacun d'entre eux. Depuis le milieu du siècle dernier, l'approche stylistique traditionnelle s'est enrichie de nouvelles données objectives, fournies par les examens de laboratoire des peintures. À la lumière de ces investigations, le catalogue des œuvres de ces peintres a ainsi pu être révisé, générant de nombreuses découvertes, suivies de publications. La notion d'atelier et l'importance de l'activité autour de ces maîtres a été progressivement mise en exergue, en particulier lorsque les études ont replacé ce phénomène dans son contexte économique et socio-culturel. Ce fut le cas dernièrement, à l'occasion des expositions magistrales organisées autour du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden.<sup>1</sup>

Dans sa monographie révisée de l'œuvre de Dirk Bouts, publiée en 2005, Catheline Périer D'Ieteren insiste sur le rôle important joué par ses deux fils, Dirk le Jeune et Albrecht, dans l'héritage paternel et sur les nombreux collaborateurs travaillant pour le maître.<sup>2</sup> L'identification des assistants demeure malheureusement toujours problématique, à défaut de disposer d'œuvres authentifiées par des sources écrites. Elle est d'autant plus délicate que tous cherchaient à imiter le style et la technique de Dirk Bouts. Peu d'historiens d'art se sont intéressés à la succession du peintre. Certes, il avait grandement contribué au prestige de Louvain, mais à sa mort, dans cette ville comme ailleurs, l'impasse devant laquelle se trouvaient ses suiveurs était grande. L'œuvre de son fils aîné, Dirk le Jeune, reste très controversée, aucun tableau ne pouvant lui être attribué avec conviction. Il en est autrement du puîné, Albrecht, à qui la paternité du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* du musée de Bruxelles peut être donnée avec beaucoup de vraisemblance (ill. 12).

Pourquoi, alors qu'il aurait dû susciter un grand intérêt, le travail d'Albrecht Bouts a-t-il retenu si peu l'attention? Sans doute a-t-il subi un destin proche de celui de l'œuvre de son père qui, par l'austérité qui la caractérise, n'a déjà pas connu le même engouement que celle de ses illustres contemporains. Il est évident aussi que l'image du peintre a été peu valorisée par les quelques érudits qui se sont intéressés à sa production.

Le nom d'Albrecht Bouts est déjà absent des principaux recueils de littérature artistique des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Il n'est repris ni dans la *Couronne margaritique* (ca 1511) du poète Jean Lemaire de Belges, ni dans les *Vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architetti* de Giorgio Vasari (1550 et 1568). Karel van Mander ne le cite guère dans son *Schilderboeck* (1604). Seul Jan Molanus, professeur de théologie à l'Université de Louvain, mentionne le nom du peintre dans son *Historia Lovaniensium*, chronique de la ville rédigée vers 1575.<sup>3</sup> Il note à propos de la mort de Dirk Bouts: « Des deux Thierry Bouts le premier [à savoir le père], est décédé à l'âge de 75 ans, en l'an du Seigneur 1400, le 6 mai. Les effigies de lui-même et de ses fils Thierry et Albert se trouvent toujours chez les Mineurs, en face de la chaire ».<sup>4</sup> D'après la chronique d'Aubert Miraeus, *Rerum toto*

Ill. 1. Anonyme, *Notre-Dame-bors-les-murs*, vers 1615, Bruxelles, Bibliothèque royale, Département des manuscrits, inv. II 2123, fol. 209

*orbe gestarum chronica*, publiée à Anvers en 1608, Molanus aurait tiré ce renseignement biographique d'une inscription funéraire accompagnant un tableau représentant Dirk Bouts et ses deux fils. Cette œuvre se trouvait dans l'église des Frères Mineurs où reposait la famille Bouts.<sup>5</sup>

Dans un autre passage de son ouvrage, Molanus apporte un renseignement essentiel concernant l'œuvre d'Albrecht : « Albert Bouts : fils de Thierry de Louvain a peint avec dévotion de nombreuses œuvres pour le couvent des Augustins et d'autres endroits. Il a donné à la chapelle Notre-Dame le retable de l'Assomption de Notre-Dame qui se trouvait dans le petit chœur. J'ai appris qu'il n'a pas pu achever cet ouvrage en trois ans ».<sup>6</sup>

Trois siècles plus tard, en 1863, Edward Van Even identifie cette œuvre au *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, actuellement conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, et attribué jusque-là au « Maître de l'Assomption de la Vierge ».<sup>7</sup> Son hypothèse est confirmée, en 1902, par Georges Hulin de Loo qui identifie les armoiries de la famille Bouts surmontées de la lettre « A » sur le blason figuré sur le volet droit du triptyque.<sup>8</sup> C'est ainsi qu'Albrecht Bouts fait véritablement son apparition dans la sphère de l'histoire de l'art. Plus tard, en 1951, Marguerite Wéra apporte une nouvelle donnée objective indiquant que le retable se trouvait, jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la chapelle Notre-Dame-hors-les-murs (*Onze-Lieve-Vrouw-van-Ginderbuiten*) de Louvain (ill. 1).<sup>9</sup> Si les découvertes de ces trois spécialistes permettent d'attribuer avec de sérieuses présomptions le triptyque de Bruxelles à Albrecht Bouts, l'œuvre ne peut néanmoins, à défaut de la découverte d'un document officiel, être authentifiée de manière irréfutable.<sup>10</sup>

De la fin du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, un nombre restreint de travaux consacrés à la vie et à l'œuvre d'Albrecht Bouts ont fait l'objet de publications. À la lumière des conjectures solidement fondées concernant le caractère autographe du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, certains historiens d'art ont rassemblé, autour de ce retable, une série de tableaux présentant des analogies stylistiques suffisantes pour établir progressivement un corpus des œuvres du maître.

Dans le catalogue de l'exposition de Bruges, en 1902, Hulin de Loo donne cinq tableaux au peintre : le *Repas du Christ chez Simon le Pharisien* et la *Dernière Cène* de Bruxelles, les *Annonciation* de Munich et de Berlin et *Moïse au buisson ardent et Gédéon et la toison* de San Antonio. Il relève en outre, dans l'*Annonciation* de Munich, la présence des mêmes armes de la famille Bouts que dans le triptyque bruxellois.

L'année suivante, Eduard Firmenich-Richartz attribue une vingtaine de tableaux à Albrecht Bouts et met en évidence la production importante de Christ de douleur, spécifique au maître, en citant notamment l'*Ecce Homo* d'Aix-la-Chapelle.<sup>11</sup> L'érudit, en précurseur, mentionne avec clairvoyance l'influence combinée de Dirk Bouts et d'Hugo van der Goes dans l'œuvre du peintre.

Max J. Friedländer,<sup>12</sup> dans le troisième volume de son *Altniederländische Malerei*, consacré à Dirk Bouts et Joos van Gent, définit en quelques pages la personnalité artistique d'Albrecht Bouts et lui attribue un peu plus de septante tableaux, toujours sur la base de comparaisons stylistiques avec l'*Assomption de la Vierge*. Sans tarir d'éloges sur la production du maître, il souligne également la double influence boutsienne et goesienne sur son œuvre. Il note l'existence d'un atelier productif, rentable et habile, à l'origine de nombreuses copies et répliques, particulièrement de



panneaux destinés à la dévotion privée. Ce constat complique la distinction entre la main d'Albrecht et celle de ses collaborateurs. Enfin, il considère que celui-ci continuait à utiliser des modèles laissés par Dirk Bouts, lui permettant, dans certains tableaux, de retrouver l'éclat de créations perdues de son père.<sup>13</sup> Malgré le bien-fondé de ces propos concernant l'activité de l'atelier, Friedländer attribue presque la totalité des peintures au maître et ne se montre hésitant que sur une infime partie de sa production.

Quelques années plus tard, dans sa monographie sur Dirk Bouts, Wolfgang Schöne complète le catalogue des œuvres d'Albrecht, particulièrement en ce qui concerne les Christ de douleur.<sup>14</sup> Il donne environ quatre-vingt dix tableaux au maître, sans s'étendre sur son individualité artistique. Par contre, il considère une vingtaine de panneaux, principalement des Têtes de Christ, comme issus de l'entourage du peintre ou d'une autre main.

Depuis les travaux de ces deux historiens d'art, aucune de leurs attributions n'a jamais été véritablement remise en question. Dès lors, les œuvres qu'ils ont retenues constitueront le point de départ de notre réflexion critique.

À partir des années 1970, plusieurs travaux ponctuels ont été rédigés sur le maître ou sur ses œuvres. Il s'agit essentiellement d'analyses stylistiques ou iconographiques,<sup>15</sup> de la publication relative à un retable de la confrérie d'Anvers, par Jan van den Nieuwenhuizen,<sup>16</sup> ainsi que d'une notice biographique par Frans Baudouin.<sup>17</sup>

Un premier article fait exception par son approche technologique d'un tableau d'Albrecht Bouts, en l'occurrence son œuvre autographe. En effet, à l'occasion du traitement du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* à l'Institut royal du Patrimoine artistique, en 1953, plusieurs examens de laboratoire ont été réalisés. L'œuvre a été radiographiée et deux échantillons ont été prélevés afin de déterminer la nature et l'étendue d'un surpeint dans la partie supérieure du panneau central. Les résultats ont été publiés, en 1958, par René Sneyers et Jean Thissen.<sup>18</sup>

Ensuite et jusqu'à nos jours, la majorité des publications sur Albrecht Bouts sont restées essentiellement descriptives, sans qu'aucun auteur ne prenne véritablement position sur l'attribution des œuvres.

L'exposition de Louvain, en 1975, entraîne l'examen, par l'équipe du Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques de l'Université catholique de Louvain, sous la direction de Roger Van Schoute, de plusieurs tableaux d'Albrecht. Les conclusions sont publiées sous forme d'une description de l'état matériel des œuvres<sup>19</sup> et d'une étude sur le dessin sous-jacent du peintre.<sup>20</sup> Dans cette dernière, les auteurs exposent les résultats de l'examen en infrarouge de huit tableaux attribués au maître. Cependant, le triptyque de Bruxelles, qui aurait dû constituer le point de départ pour une approche comparative, n'est pas examiné. L'analyse en radiographie de trois *Ecce Homo* apporte des informations intéressantes sur leur technique d'exécution. De même, les radiographies de plusieurs Chef de saint Jean-Baptiste fournissent des données essentielles pour leur datation et permettent ainsi aux historiens d'art louvanistes de procéder à des groupements stylistiques cohérents. L'article sur la *Crucifixion* du Musée Marmottan, en relation avec les panneaux de l'abbaye de Mehrerau à Bregenz, offre, grâce aux examens de laboratoire, des éclaircissements sur l'iconographie des œuvres et quelques considérations stylistiques, sans pour autant que les auteurs ne s'interrogent sur le bien fondé des attributions.

En 1977, dans un mémoire de fin d'études, Christine Dechamps fait un travail essentiel concernant la biographie du peintre. À côté de l'important dépouillement archivistique, elle ne s'intéresse cependant qu'à l'étude descriptive, iconographique et stylistique de cinq tableaux d'Albrecht Bouts, dont le triptyque de Bruxelles.

En 1990, Gratia Van Dromme consacre son travail de licence au *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*.<sup>21</sup> À l'étude iconographique et stylistique, elle ajoute une fortune critique et un examen matériel du retable autographe. Son apport principal réside dans l'analyse, un peu plus poussée, de l'influence combinée de Dirk Bouts et d'Hugo van der Goes sur le maître. Elle attribue quelques tableaux à Albrecht Bouts, principalement ceux conservés au musée de Bruxelles, en procédant par comparaison stylistique avec le triptyque autographe.

Dans le catalogue de la seconde exposition sur Dirk Bouts à Louvain, en 1998, Roger Van Schoute et Hélène Verougstraete complètent l'étude des Chef de saint Jean-Baptiste sur un plat, commencée en 1975.<sup>22</sup> Ils réitèrent leurs conclusions sur la datation et le groupement des œuvres, en y ajoutant l'étude matérielle de deux panneaux inédits. Dans le même ouvrage, les notices consacrées aux tableaux d'Albrecht présentés à l'exposition sont, à nouveau, principalement d'ordre iconographique et stylistique, sans qu'aucune attribution ne soit remise en question.

Un an plus tard, dans le cadre de la préparation du catalogue des peintures des Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle, conservées au musée de Bruxelles, Anne Dubois publie un article sur le dessin sous-jacent du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* et sur celui du panneau isolé, représentant une composition similaire.<sup>23</sup> L'auteur examine les résultats des examens en réflectographie dans l'infrarouge des deux œuvres. Sa lecture et son interprétation des documents de laboratoire sont fondées, mais sa comparaison du dessin sous-jacent des deux peintures est assez superficielle et se limite à en souligner les analogies.

Dans le troisième volume du catalogue du musée, publié en 2001,<sup>24</sup> sept tableaux attribués à Albrecht Bouts sont étudiés, ainsi qu'un panneau donné à son atelier. Les résultats de ces recherches sont minutieux et apportent souvent des informations inédites, plusieurs de ces œuvres ayant fait l'objet de nouveaux examens de laboratoire, dont la dendrochronologie et la réflectographie dans l'infrarouge. Chaque notice présente une description matérielle, technique et iconographique très poussée, de même qu'un historique des attributions et une bibliographie exhaustive. Par contre, il est regrettable que les conclusions se bornent soit à confirmer l'attribution à Albrecht, soit à souligner les analogies stylistiques et de technique d'exécution avec le triptyque autographe. Alors que certains de ces tableaux présentent manifestement des divergences de style ou de technique picturale avec le retable du maître, aucune hypothèse de travail, qui pourrait remettre l'attribution en question, n'est avancée. Une nouvelle fois, la vision critique est occultée par l'approche descriptive des œuvres.

Les rares publications parues ces dernières années concernent principalement les tableaux de dévotion et, en particulier, les Christ couronné d'épines. Ainsi, en 2002, Catheline Périer-D'Ieteren s'intéresse à une peinture de l'entourage du maître.<sup>25</sup> Dans son article, elle propose une classification pertinente de ces Christ autour de cinq compositions de qualité qu'elle donne à Albrecht Bouts.<sup>26</sup> Dans sa monographie sur Dirk Bouts,<sup>27</sup> parue en 2005, elle consacre un chapitre à la problématique de l'atelier du maître, notant, d'emblée, que la personnalité artistique des deux fils

est difficilement cernable en raison des caractéristiques stylistiques communes qu'ils partagent avec leur père et de l'absence d'œuvre de référence au caractère autographe certain.<sup>28</sup> Dans ce contexte, Périer-D'Ieteren s'intéresse à la production d'œuvres destinées à la dévotion privée. Elle fait remarquer qu'Albrecht Bouts était à la tête d'un vaste atelier, très bien organisé et productif. Ayant vécu très âgé, il était certainement assisté de collaborateurs et d'aides pour la réalisation de ces panneaux de petit format très prisés. Elle reprend les différents types d'œuvres produites par le peintre et son atelier et montre qu'il existait des moyens de transfert mécaniques pour la réalisation de ces tableaux.<sup>29</sup>

L'impasse dans laquelle se trouvent les spécialistes, inaptes à émettre un jugement solidement fondé quant à l'attribution ou à la désattribution d'œuvres au peintre, s'explique par la nécessité de reprendre de manière critique le catalogue des peintures données à Albrecht Bouts. Comme l'a souligné Périer-D'Ieteren, dans l'état actuel de la recherche, le corpus des œuvres données au maître surprend par son manque de cohérence stylistique. Cette confusion provient notamment de la présence d'assistants dans l'atelier et de la difficulté de classer les tableaux sans disposer d'un groupe suffisant d'œuvres authentifiées.<sup>30</sup>

C'est donc cette lacune que nous allons tenter de combler en retraçant de manière chronologique et synoptique l'œuvre d'Albrecht Bouts et en la distinguant des peintures produites par son atelier. En marge de l'apport des publications ponctuelles, deux postulats sont à la base de notre démonstration. Le premier concerne les interprétations nouvelles fournies par la lecture critique des données biographiques. Celles-ci montrent, comme nous le verrons, qu'Albrecht, gérant d'un atelier productif et assisté de collaborateurs, a dû fortement ralentir sa carrière artistique, à partir de 1507, pour se consacrer davantage à des activités extérieures, étrangères à son métier de peintre. Le second porte sur les résultats de l'analyse iconographique, stylistique et de technique d'exécution du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*. En tant qu'œuvre autographe du maître, elle constitue le seul témoignage permettant de définir sa personnalité artistique. L'exécution du retable, entre 1495 et 1500, alors que le peintre avait entre quarante-cinq et cinquante ans, implique qu'il avait atteint une certaine maturité et assimilé diverses influences pour aboutir à un style personnel.

L'examen du triptyque permettra, par comparaison, de faire le cheminement inverse et de remonter ainsi aux prémices de son art. Dans le catalogue des œuvres qui lui sont jusqu'à présent attribuées, certains tableaux présentent des spécificités stylistiques et techniques suffisamment évidentes pour retracer, de façon linéaire, l'évolution du parcours artistique du maître.

L'objectif est donc de mieux cerner la personnalité artistique d'Albrecht Bouts et d'établir un corpus cohérent de ses œuvres, mais aussi de réévaluer la production de son atelier, afin de rétablir chacun de ces éléments à leur juste place dans la sphère, parfois élitiste, des spécialistes de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle.

## NOTES

1. Francfort-Berlin, 2008-2009, cat. d'exp. ; Louvain, 2009, cat. d'exp.
2. C. Périer-D'Ieteren, 2005.
3. J. Molanus, 1861.
4. « *Theodoricus Bouts uterque. 1. Mortuus anno aetatis 75, domini 1400, die 6 maii. Ejus et filiorum ejus Theodorici et Alberti Effigies extant apud Minores, e regione suggestus* ». La date de 1400 est un *lapsus calami*, voir à ce propos C. Périer-D'Ieteren, 2005, p. 18.
5. *Ibid.*, 2005, p. 18.
6. « *Albertus Bouts : Filius Theodorici multa devote Lovanii depinxit ad Augustinienses et alibi. Capellae beatae Mariae donavit in parvo choro altave Assumptionis beatae Mariae. Quod opus audio eum non potuisse triennio absolvere* ».
7. E. Van Even, 1863-a.
8. G. Hulin de Loo, 1902, pp. 18-20.
9. M. Wéra, 1951, p. 142.
10. Voir à ce propos J. Folie, 1963, pp. 249-251.
11. E. Firmenich-Richartz, 1903, pp. 21-27.
12. M.J. Friedländer, 1968, pp. 38-42, pp. 64-69 et pp. 75-78.
13. *Ibid.*, p. 39.
14. W. Schöne, 1938, p. 50 et pp. 190-207.
15. Il s'agit principalement de W.M. Staring, 1947, pp. 182-188 ; W. Hugelshofer, 1968, pp. 440-445 ; H.M.J. Nieuwdorp, 1971, pp. 18a-18b.
16. J. Van den Nieuwenhuizen, 1957, pp. 285-287
17. F. Baudouin, 1964, pp. 246-247.
18. R. Sneyers et J. Thissen, 1958, pp. 146-149.
19. D. Hollanders-Favart et al., Louvain, 1975, cat. d'exp., pp. 394-444 ; D. Hollanders-Favart et al., 1975-a, pp. 57-65 ; D. Hollanders-Favart et al., 1975-b, pp. 66-81 ; D. Hollanders-Favart et al., 1975-d, pp. 82-135.
20. D. Hollanders-Favart et al., 1975-c, pp. 41-55.
21. G. Van Dromme, Louvain, 1990.
22. R. Van Schoute, H. Verougstraete et D. de Crombrugghe, 1998, pp. 277-279.
23. A. Dubois, 2001, pp. 83-91.
24. C. Stroo et al., 2001, pp. 131-237.
25. C. Périer-D'Ieteren, 2002, pp. 27-50.
26. Une première tentative de classement avait déjà été proposée par Micheline Comblen-Sonkes qui retenait huit versions différentes. Voir M. Comblen-Sonkes, 1986, pp. 61-65.
27. C. Périer-D'Ieteren, 2005, pp. 178-207.
28. *Ibid.*, p. 179.
29. *Ibid.*, pp. 181-184.
30. C. Périer-D'Ieteren, 2002, pp. 39-40.