

119 nr. 1

2006

Oud Holland

Uitgave van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie
Published by the Netherlands Institute for Art History (RKD)

PIERRE COLMAN

**Mise en scène satirique de préoccupations matrimoniales
à la cour de Guillaume VI de Bavière-Hollande
dans un dessin eyckien du Musée du Louvre**



W. Schupbach, *The Paradox of Rembrandt's Anatomy of Dr. Tulp*, London 1982, *Oud Holland* 98 (1984), pp. 40-42

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, dl. I (J.A. Backer – A. van Dyck), Landau/Pfalz 1983, *Oud Holland* 98 (1984), pp. 146-162

Svetlana Alpers, *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*, London 1983, *Oud Holland* 99 (1985), pp. 155-160

L. Campbell, *The Early Flemish paintings in the collection of Het Majesty the Queen*, Cambridge etc. 1985, *Oud Holland* 100 (1986), pp. 197-200

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, dl. II (G. van den Eeckhout – I. de Joudreville), Landau/Pfalz, 1983 e.v., *Oud Holland* 101 (1987), pp. 222-234

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, dl. III (B. Keil – J. Ovens), Landau/Pfalz, [1986], *Oud Holland* 102 (1988), pp. 322-333

M. Dvorák, *The History of Art as the History of Ideas* (translated by John Hardy), London 1984, *Theoretische geschiedenis* 15 (1988), pp. 398-401

Peter Hecht, *De Hollandse fijn schilders: Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam-Maarssen / 's Gravenhage 1989, *Oud Holland* 105 (1991), pp. 64-69

Peter van den Brink et al, *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw* [tentoonstellingscatalogus], Zwolle-Utrecht 1993, *Oud Holland* 108 (1994), pp. 141-148

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, dl. IV (C. Paudiss – Anonyme) en V (Nachträge, Ortsregister, Ikonographisches Register, Bibliographie), Landau/Pfalz [1989, 1990], *Oud Holland* 109 (1995), pp. 101-112

W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, dl. VI (Einleitung und Schlusswort. Corrigenda und Addenda, Nachträge 2, etc.), Landau/Pfalz [1994], *Oud Holland* 110 (1996), pp. 165-173

PERSONALIA

'In memoriam J.A. Emmens. August 17, 1924 - December 12, 1971', *Simiolus* 5 (1971), pp. 1-2

In het Nederlands verschenen onder de titel 'Ziener onder de kunsthistorici' in *Tinade* 16 (1972), pp. 481-484

'In memoriam J.G. van Gelder, leermeester en geleerde', *NRC Handelsblad* 13 december 1980, p. 6

'J.G. van Gelder', *The Burlington Magazine* 123 (1981), pp. 236, 239

'Herdenking van Jan Gerrit van Gelder (27 februari 1903 - 9 december 1980)', *Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Jaarboek* 1980 [1981], pp. 186-191

Herdruckt in: *In Memoriam J.G. van Gelder 1903-1980*, Utrecht 1982, pp. 7-11

Roger-Adolf d'Hulst, *Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Levensberichten en herdenkingen* 1996, pp. 15-18

'Karel Gerard Boon. 23 september 1909 - 11 mei 1996', *Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Levensberichten en herdenkingen* 1996, pp. 13-18

Mise en scène satirique de préoccupations matrimoniales à la cour de Guillaume VI de Bavière-Hollande dans un dessin eyckien du Musée du Louvre

Parmi les trésors du Cabinet des dessins du Musée du Louvre¹ figure un dessin eyckien du plus haut intérêt (fig. 1). Il met en scène dix-sept personnes placées dans la nature: un petit ruisseau, un gros château, des frondaisons. Neuf hommes se groupent du côté droit, huit femmes du côté gauche. Deux d'entre eux et l'une d'entre elles se livrent à la pêche à la ligne.

Un encadrement lui a été ajouté à la fin du XVII^e siècle. Sur le bord supérieur se déroule une inscription latine: *VETERVM BVRGVNDIAE DVCVM CONIVGVMQVE FILIORVM FILIARVMQUE HABITVS AC VESTITVS* (Manière d'être et vêture des anciens ducs de Bourgogne, de leurs épouses, de leurs fils et de leurs filles). S'il a bien vu le jour au temps des grands ducs d'Occident, ce n'est pas à leur cour, mais bien à celle des comtes de Hainaut-Hollande-Zélande de la maison de Bavière-Straubing, dont les possessions ont été prises par Philippe le Bon. Trois des personnages mis en scène portent en effet l'insigne de l'ordre de Saint-Antoine en Barbefosse;² cela ne laisse pas de place au doute.

C'est un original fâcheusement dénaturé par l'usure et par des interventions dans la ligne de celles du temps jadis, un peu à la hussarde.³ Ce n'est pas une copie extrêmement soignée de la fin du XVII^e siècle.⁴ Ne sont de ce temps que les restaurations et l'encadrement ajouté, probablement par Joris Hoefnagel.⁵

Il a été exécuté sur du papier, et pas sur du parchemin, car la vergeure se devine en lumière frisante. Il l'a été dans un format inhabituel⁶: 244 mm de haut, 388 de large. Il est en deux moitiés. La vergeure étant à l'horizontale, il ne faut pas penser à une grande feuille oblongue ultérieurement coupée en deux. Les deux feuilles ont été soigneusement rognées sur le bord jointif. Elles ont été collées en plein côte à côte sur un papier de renfort, qui a été marouflé lui-même sur une planchette de chêne sur quartier, de telle sorte que les filigranes échappent à l'enquête, bien fâcheusement. Des boursouffures se sont produites, entraînant l'usure des reliefs. L'intervention s'est déroulée vers 1600, une inscription portée au bord supérieur du papier de renfort le donne à croire. Des déchirures et des trous demandaient réparation. Le coin inférieur droit avait été coupé obliquement. Le haut avait subi des amputations plus considérables, dictées par des dégradations antérieures à la restauration: chacune des deux moitiés avait été découpée en arc de cercle; sans grand soin, car les deux arcs ne sont pas exactement jointifs à leur pied: celui de gauche descend un peu moins bas. Le haut de la canne du pêcheur debout a été coupé. Les parties enlevées ont été refaites sur le papier de renfort; le fil de l'une des trois cannes à pêche suit le tracé de l'arc, maladroitement.

Le créateur avait parachevé son travail graphique. Il avait commencé la mise en couleurs, à l'aquarelle, avec le plus grand soin. Il l'avait achevée pour le groupe des seigneurs, en mettant sur les vêtements beaucoup de rouges et un peu de vert. Il l'avait entreprise du côté des dames, en plaçant un peu de rouge et diverses touches de blanc.

Il ne l'a pas commencée pour ce qui est du paysage, sauf erreur. Le restaurateur s'est cru en droit de le faire. Il a constellé le château de touches blanches verticales, sans aller jusqu'à modifier les lignes selon son propre goût et selon le style en vogue de son temps, sans même moderniser la fenêtre géminée de style roman. Il n'a dessiné les frondaisons que sur le papier de renfort; il les a partout tachetées de vert, d'expéditive façon. Il a mis un peu de couleur sur le sol. La matière picturale qu'il a utilisée était beaucoup moins fluide que celle du créateur; c'était sans doute de la gouache faiblement diluée, à tel point qu'on croirait reconnaître du pastel.

Otto Kurz, qui a été le premier à étudier le dessin avec toute l'attention désirable, en 1956, l'a baptisé « Fishing Party ». ⁷ Il n'était pas loin de reconnaître qu'il aurait dû choisir un autre titre: « the fishing party is only used as a kind of pretext for a 'group portrait' ». ⁸ Il a proposé une identification pour quatre des dix-sept protagonistes. Deux des hommes: Guillaume de Bavière ⁹ et son gendre Jean de Touraine, éphémère dauphin de France. Et deux des femmes: (« perhaps it is not too far fetched ») Jacqueline de Bavière et sa mère, Marguerite de Bourgogne. « It does not seem profitable to speculate on the identity of the various courtiers present, William VI and his son-in-law, the Dauphin, are the only persons whom it is possible to identify with certainty », écrit-il. ¹⁰ Il regrettait cependant d'être resté dans la perplexité au sujet du « guest of honour at the party ».

Dès l'année suivante, R. Van Luttervelt consacre au dessin un article nourri, en prenant soin de préciser qu'il l'a écrit avant la parution de celui d'Otto Kurz, et en s'autorisant du coup à ne pas en tenir compte. ¹¹ Il se fait fort d'identifier les neuf hommes et les huit femmes mis en scène: Jacqueline de Bavière, son père, Guillaume, sa mère, Marguerite de Bourgogne, son oncle, Jean, son grand-père et sa grand-mère paternels, deux de ses grands-oncles paternels ainsi que leurs épouses respectives, la première femme de son père, Marie de France, et enfin ses quatre maris: dans l'ordre

1. Jan van Eyck, dessin rehaussé d'or et de gouache blanche, papier marouflé sur planchette de chêne, 230 x 375, entre le 4 avril et le 31 mai 1417, retouché à la fin du XVII^e siècle. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, inv. n° 20674. Photo: RMN Paris.



de succession, Jean de Touraine, Jean IV de Brabant, Humphrey de Gloucester et Frank van Borsselen.

Frits Lugt est séduit par cet exposé, mais pas entièrement. En ce qui concerne Jean de Touraine, il suit plutôt Kurz. En ce qui touche le personnage mis en vedette, il a comme un frémissement de doute; mais il tourne court, son inventaire étant d'une ampleur qui l'empêche d'aller au fond des choses. Il note avec esprit que trois des protagonistes pêchent « ou font semblant ». ¹² Une reproduction en pleine page et un texte indigent, c'est tout l'apport de Bob Delaissé. ¹³

Dans le mémorable article qu'il consacre aux débuts de Jan van Eyck, Charles Sterling commente brièvement le dessin avec à l'appui une reproduction rognée d'inadmissible façon; ¹⁴ il ne cache pas qu'il se sent « encore loin de comprendre ». Elisabeth Dhanens fournit une belle image en couleurs, se montre réservée et ne s'atarde pas. ¹⁵

Albert Châtelet prend le relais avec l'ambition de percer l'énigme. Il est porté à reconnaître l'entrevue de Biervliet; mais c'est en vain qu'il s'efforce de produire des arguments convaincants. Il déploie son sens critique au dépens de ses prédécesseurs, à son ordinaire, et à juste titre. ¹⁶ Il va garder ses convictions. ¹⁷

Ses doutes sont fougueusement rejetés par la regrettée Lucie Ninane. Elle abonde dans le sens de Van Luttervelt, traduisant ses propos sans rien y trouver à redire. Elle n'est pas émue par la cacophonie chronologique. Elle croit pouvoir invoquer les tombeaux de l'époque bourguignonne, oubliant que dans leur cas chacun des figurants est isolé de ses voisins. Elle invoque les albums photographiques des temps présents, comme s'ils pouvaient montrer côte à côte grands-parents et petits-enfants affichant des âges contradictoires. Elle est agacée par les auteurs pour qui on a là tout simplement une partie de pêche. Pour elle, le titre adéquat, c'est *Portrait de famille*. ¹⁸

Volker Herzner prend l'œuvre à témoin lorsqu'il met une date sur certaines des miniatures des « Heures de Turin-Milan », manuscrit fameux autant que mal nommé. ¹⁹ Anne van Buren incline à reconnaître dans les deux personnages principaux Jean de Bavière et son épouse Elisabeth de Görlitz; elle ne donne pas ses raisons. ²⁰ Lorsqu'en 2004 le dessin est exposé à Dijon, la notice du catalogue reste dans la ligne de Van Luttervelt, en contradiction avec le thème général. ²¹ Voilà où on en était.

L'un des protagonistes de sexe masculin a retenu tout spécialement l'attention de Kurz et de Van Luttervelt: celui qui est mis en évidence au premier plan, mais loin du centre de la composition, et qui exhibe l'ordre de la Jarretière. ²² Sans se demander si ce n'est pas un Anglais, ils reconnaissent en lui Guillaume de Bavière parce qu'il comptait parmi les très rares chevaliers extérieurs à la *sceptered isle*. S'il arbore l'ordre fameux au mépris de celui dont il est le Grand maître, c'est parce qu'il reconnaît en lui le plus prestigieux, à les en croire. Un avis qu'Albert Châtelet refuse de partager, ²³ tandis que Volker Herzner continue à le juger bon.

Van Luttervelt se base aussi sur les costumes. Il oublie trop qu'ils ne sauraient rester exclusifs, étant inlassablement copiés par celles et ceux dont l'ambition est de ressembler aux élites qui lancent les modes. Il est frappé, tout comme Kurz, par la ressemblance, incontestable, entre l'habillement du porteur de l'ordre de la Jarretière et celui du prince souverain dans la célèbre *Prière sur le rivage* des « Heures de Turin-Milan ». Et de voir là une confirmation décisive. ²⁴ Or, ce prince n'est pas Guillaume, mais bien Jean, son frère cadet; je me propose d'en faire ailleurs la démonstration. ²⁵

C'est en ordre principal sur de nombreux portraits que se base le savant néerlandais. Ceux qu'il invoque sont tous tardifs et médiocres, à commencer par ceux du « Recueil d'Arras », si fréquemment pris à témoin, faute de mieux, bien qu'ils soient trop souvent d'une exécution médiocre et d'une fiabilité sujette à caution, c'est notoire; les gravures de Philippe Galle et de Cornelis Visscher, mieux venues, sont moins encore dignes de foi. ²⁶ Van Luttervelt est porté, comme tant d'autres, à présenter comme indiscutables des ressemblances qui ne le sont absolument pas. Il doit bien

reconnaître qu'il en a cherché en vain entre le pêcheur agenouillé et celui qu'il identifie avec lui, Humphrey de Gloucester, un des frères de Henry V, tel que le montre le recueil d'Arras.²⁷ En ce qui touche plusieurs des protagonistes, aucun portrait n'est venu jusqu'à nous.

De la plume de Van Luttermvelt s'échappe une formule révélatrice, « De gevoldge gedachtengang verder uitwerkend » (en poursuivant dans la même ligne de pensée). La logique dont il est au plus haut point prisonnier le conduit à des conclusions dont la critique n'a pas de peine à faire litière.

À ses yeux, il faut reconnaître Frank van Borsselen dans le personnage qui se pavane au milieu du groupe masculin (fig. 1 et 2). Il faut dès lors situer le dessin vers 1440: après son veuvage en 1436 et avant 1445, année de son admission dans l'ordre de la Toison d'or, dont il ne porte pas le prestigieux collier. Il faut voir en lui le projet d'une tapisserie, vraisemblablement exécutée à Arras, qui n'a pas laissé la moindre trace.²⁸ Le rapprochement avec le *Grand jardin d'amour* gravé vers la même époque²⁹ n'est aucunement éclairant, même si le personnage féminin principal, Jacqueline de Bavière assurément, porte au cou le tau de saint Antoine: ce sont six couples qui y sont mis en scène, en effet.

Il n'y a pas de véritable ressemblance avec les divers portraits qu'on a du dernier mari de Jacqueline. Mais ce n'est pas le plus grave. L'intéressé aurait-il pu pousser la superbe jusqu'à se donner la vedette parmi les membres de sa belle-famille, tous de plus haute extraction que lui? Aurait-il donc réuni trois générations successives, dans le plus parfait mépris pour la chronologie, tout en estimant superflu de remonter plus haut, d'une génération supplémentaire, pour faire place à un personnage encore plus prestigieux, l'empereur Louis IV de Bavière? Aurait-il donc fait représenter seize défunts occupés à des plaisirs terrestres sans le moindre souci de leur salut éternel? Aurait-il donc rejeté ses propres ascendants dans les ténèbres de l'oubli? Aurait-il donc jugé superflu de faire mettre des armoiries? Aurait-il donc, *last but not least*, fait représenter son épouse loin de lui, lancée dans les joies de la pêche à la ligne en compagnie de son second époux, qu'elle haïssait légitimement de toute son âme,³⁰ et du troisième, qui l'avait trahie ignominieusement lui aussi? Cela ne tient pas debout.

Le premier des quatre maris, Jean de Touraine, dauphin de France au décès de son frère aîné le 18 décembre 1415, mort empoisonné le 4 avril 1417, Van Luttermvelt l'identifiait sans avoir d'argument sérieux. Kurz le reconnaissait dans un autre personnage sans fournir à ce sujet la moindre explication.

Ni le savant néerlandais, ni le savant autrichien n'ont cherché le pourquoi d'une mise en scène qui passerait les bornes du ridicule si elle n'était pas conçue avec art pour exercer la sagacité. Démarche essentielle, pourtant.

La partie de pêche à la ligne qui capte d'abord le regard (fig. 4) n'est en aucune façon inspirée de la réalité. La pêche ne se pratique guère dans un ruisseau large d'un pas et encombré d'herbes folles. Elle ne se pratique pas concurremment avec la chasse au faucon; or, trois des neuf hommes et deux des huit femmes ont un oiseau de proie sur le poing.³¹ Pour se livrer à la chasse en question, seigneurs et dames se mettent d'ordinaire en selle. Ni chasse ni pêche n'éveillent le moindre intérêt chez dix des dix-sept figurants. Ni l'une ni l'autre ne se pratiquent en costume de cour. Ni l'une ni l'autre ne demandent que les hommes soient mis d'un côté et les femmes de l'autre. Ni pour l'une ni pour l'autre on n'emmène un bichon comme celui qui jappe au pied du personnage mis en vedette.

Deux lévriers sont dessinés au bas de la composition (fig. 1). Celui qui est du côté des hommes est plus râblé que l'autre; même si son pénis n'est pas visible, ce dont je m'étonne, je vois en lui un mâle. Ils sont bien loin de poursuivre un quelconque gibier. Ils courent l'un vers l'autre. Ne seraient-ils pas impatients de s'accoupler? N'auraient-ils pas pour fonction de faire découvrir le véritable sujet: la formation prochaine d'un couple? Ce qui va suivre ne permet guère d'en douter.

2.

Détail: sept des neuf hommes; de gauche à droite, selon les identifications ici proposées, Guillaume, Walraven van Brederode, chef des *Hoeks*, Jean IV de Brabant, un membre de la famille Visconti, Henry v, Jean XIII, seigneur d'Arkel, chef des *Kabeljauwen*, et peut-être Adolphe de Clèves. Photo: RMN Paris.



Les trois pêcheurs à la ligne se livrent à un petit ballet particulièrement digne d'attention (fig. 4). La jeune femme, mise en évidence en avant du groupe des personnes de son sexe et dominant d'un peu haut la composition, croise sa canne, du fin bout, avec celle de l'un des pêcheurs, celui des deux qui se tient debout, placé en vis-à-vis, de l'autre côté de l'eau. Le fil la croise aussi. Cela forme une sorte de pince, qui enserre la canne haut levée de l'homme. Celle de la jeune femme, levée aussi, mais moins, n'a pas de contact avec celle de l'autre pêcheur. Ce dernier met un genou en terre; il est le seul à prendre cette attitude, qui n'a rien de naturel. Il a la tête basse. Il a tout du prétendant éconduit.

Le fil de sa canne sinue autour d'elle, emmêlé. Celui du pêcheur debout ondule près d'elle, sans la toucher. Celui de la pêcheuse est ramené contre sa propre canne, comme s'il n'était plus temps de le lancer. Aucun des trois fils ne pend, immobile, à la verticale.

Ces observations, qui n'avaient pour la plupart pas encore été faites, conduisent à revoir l'identification de presque tous les protagonistes.

Le personnage qui tient la vedette (fig. 2) n'est nullement Frank van Borselen. C'est Guillaume de Bavière. Il arbore comme il se doit l'ordre dont il est le Grand maître. Il porte de lourds et somptueux habits entaillés d'abondantes « découpures » « en lambeaux feuillus », dans le goût germanique,³² en bon Wittelsbach. Il est coiffé d'un chaperon noir très visible; c'est en signe de deuil de son gendre, on va le voir.

Celui dans lequel Kurz et Van Lutervelt s'accordaient à le reconnaître³³ n'est autre que le roi Henry v d'Angleterre. Il est au premier plan de la composition, mais à l'écart de son centre (fig. 2), comme pour rappeler qu'il est étranger à la cour de Guillaume. Et il se singularise par son couvre-chef et ses vêtements: chapeau rond à gros rebord, houppelande à mi-jambes découpée avec une toute relative parcimonie. Son manteau est discrètement bordé et doublé d'hermine; elle ne peut symboliser ici que la royauté, à l'exclusion de la pureté et de la justice. Pas de dissemblance avec les portraits certains, de qualité peu relevée. En 1416, à la fin du mois de mai, Henry accueille à Londres Sigismond de Luxembourg, roi des Romains et futur empereur, ainsi que Guillaume. Ce dernier était sans nul doute accompagné d'une suite propre à faire forte impression; n'aurait-elle pas comporté un artiste capable de peindre le roi?³⁴

Il tourne le dos à un homme d'âge moyen qui respire l'importance. Placé à la périphérie du groupe, du côté droit, cet homme, présenté de profil, s'avance d'un pas

décidé. Il a sur le poing un faucon et au cou le collier de l'ordre de Saint-Antoine, dont la clochette est reconnaissable à souhait. Il est coiffé d'un grand chapeau plat emperlé, seul de son espèce. Il porte des vêtements entaillés d'abondance, à l'allemande, tout comme Guillaume (fig. 2). Ce n'est assurément pas son père défunt, Albert de Bavière.³⁵ Serait-ce Sigismond? Certes, il s'intéressait de près au mariage en vue après avoir vu d'un très mauvais œil le premier, qui rapprochait de la France de riches territoires relevant du Saint Empire. Assurément fort inquiet de voir la Maison de Bourgogne s'y implanter, il devait faire pression pour que le choix ne se porte pas sur l'un de ses membres, mais bien vers l'un de ses propres vassaux. On ne cèdera pourtant pas à la tentation de le reconnaître. Les portraits qu'on a de lui le montrent barbu, au mépris de la mode, et donnent à son nez une courbe prononcée que l'on ne voit pas ici. Par ailleurs, il n'a pu entrer dans l'ordre de Saint-Antoine, dont son vassal Guillaume était le Grand maître. Il n'était pas en bons termes avec lui. Reçu par lui avec faste à Dordrecht en 1415, il ne s'était pas laissé séduire; il avait refusé son aval au projet qui obsédait le duc: transmettre son héritage à sa fille unique. Ne serait-ce pas un grand seigneur chargé par lui de veiller à ses intérêts? Un nom paraît s'imposer, celui d'Adolphe, comte de Clèves, qu'il fait duc en 1417 au concile de Constance, comptant bien le garder dans son camp, le retenir de passer dans celui des ducs de Bourgogne. Le doute s'impose cependant. Deux portraits du duc Adolphe I sont connus; l'un est du XVII^e siècle; l'autre n'est probablement pas plus ancien, mais reproduit peut-être un tableau du X^e. Le nez, quelque peu busqué, descend devant la lèvre. Pas de ressemblance avec le personnage à identifier, donc.³⁶

Van Luttermelt identifie fort à la légère son voisin (fig. 2) avec le frère d'Albert, Guillaume V, le fou.³⁷ Albert Châtelet³⁸ refuse de le suivre; il attire judicieusement l'attention sur le chapeau d'allure populaire qui détonne parmi les coiffes aristocratiques. C'est le signe de ralliement des *Kabeljauwen* (Cabillauds), l'un des deux clans qui déchirent alors le comté de Hollande.³⁹ On doit reconnaître son chef, l'indomptable Jean XIII, seigneur d'Arkel, stadhouder d'Albert de Bavière en 1392.⁴⁰ Il arbore un bijou de poitrine et une ceinture rehaussée d'or qui rendent sa richesse bien visible. Il n'est assurément pas au nombre des futurs époux possibles, mais il doit être attentif à un choix susceptible de peser lourd sur sa propre existence. Guillaume n'aurait assurément pas toléré sa présence réelle à deux pas derrière lui. Bien loin d'être le reflet de la réalité, la mise en scène est purement imaginaire, en voilà bien une forte preuve de plus.

Son propre voisin de droite se présente de face. Le regard un peu perdu, il montre un joli visage rond qui respire la jeunesse. C'est un Italien, son type physique le suggère et son chaperon le confirme,⁴¹ tout comme son épaulette pointue pareille à celle de l'époux dans le « Mariage des Arnolfini ». C'est peut-être un membre de la famille des ducs de Milan, les Visconti, alliés aux Wittelsbach par le mariage de Taddea en 1364 et de Maddalena en 1381. Ce ne saurait être le frère d'Albert, Louis, dit le Romain, inexplicablement ramené au printemps de la vie.⁴²

À côté de lui, au centre du groupe, se tient un personnage de petite taille. Il est le seul à tourner la tête vers la droite et à diriger son regard vers nous (fig. 2 et 5). Cela fait de lui un personnage-clé. Je crois bon d'essayer d'identifier les seize autres figurants avant de faire une proposition pour celui-ci.⁴³

À sa droite, au sommet du groupe, se tient un grand escogriffe au profil fortement typé: le nez est proéminent, le menton effacé (fig. 2).⁴⁴ Il a au cou le collier de l'ordre de Saint-Antoine, bien reconnaissable. Placé juste derrière Guillaume, il a la tête au-dessus de la sienne, comme s'il couvrait ses arrières. Ce n'est pas son frère cadet, Jean de Bavière, comme le voulait Van Luttermelt, dont l'argumentation expéditive ne saurait convaincre.⁴⁵ Selon Kurz⁴⁶, c'est Jean de Touraine. Il se tient bien loin de Jacqueline, sur laquelle il semble fixer le regard; aucune explication. Une certaine ressemblance avec le médiocre portrait du recueil d'Arras n'est pas niable; mais l'oreille

3.
 Détail: Marguerite de Bourgogne et
 six dames d'honneur. Photo: RMN
 Paris.



est très différente et la lèvre n'est pas affligée d'une sorte de bec-de-lièvre. Ce n'est pas non plus Jean IV, duc de Brabant: en 1417, date que je vais proposer, il est âgé de quatorze ans seulement, alors que l'homme doit en avoir au moins le double. Le duc ne pourra porter le collier que plus tard.⁴⁷ Le porteur est en bonne logique un allié de Guillaume. On doit donc s'orienter vers la figure de proue du clan des *Hoeks* (Hameçons), ennemis mortels des *Kabeljauwen*: Walraven van Brederode, premier des nobles du pays et plus riche qu'aucun autre, stadhouder de Guillaume en 1415, tué à Gorinchem le 1 décembre 1417.⁴⁸ Si le chef du clan adverse a sa place dans le dessin, il l'a lui aussi, et même davantage.

Jean IV, Van Lutternvelt voulait le reconnaître dans le pêcheur de belle prestance qui se tient debout.⁴⁸ Ce personnage viril n'a aucune ressemblance avec lui.⁵⁰ Il en a, en revanche, avec Guillaume. C'est peut-être l'un de ses cousins, Wilhelm III, duc de Bavière, qui restera célibataire jusqu'au 11 mai 1433.⁵¹ Les commissures abaissées donnent au visage une expression quelque peu morose (fig. 4), la bonne si l'intéressé jouit de la préférence de la belle, mais non pas de celle de son père. La proposition conserve un caractère conjectural, aucun texte à ma connaissance ne faisant allusion à pareille romance. D'aucuns ont vu dans le fils de Jean d'Arkel, Guillaume, tué en 1417 les armes à la main un mari envisageable; mais à tort.⁵²

Le pêcheur agenouillé est mis en vedette, placé qu'il est au beau milieu de la composition; mais dans une position inférieure, quelque peu humiliante. Van Lutternvelt voulait reconnaître en lui Humphrey de Gloucester.⁵³ Il était dans l'erreur, on l'a vu. Il n'avait pas perçu la moquerie. L'accoutrement du personnage est une sorte de parodie de celui de Guillaume; sa manchette droite est si encombrante qu'il doit l'écarter de la main gauche.⁵⁴ Mais surtout il a emmêlé sa ligne et il est bredouille (fig. 4). C'est Jean de Bavière, élu (et non pas prince-évêque) de Liège. Il a demandé sa nièce en mariage, comptant sur une dispense papale qui ne lui aurait probablement pas été refusée; il n'a pas été agréé.⁵⁵ Supposer qu'en lui faisant plier le genou on entendait rappeler qu'il était à la tête d'un évêché serait sans doute s'aventurer à l'excès.

Les huit personnes du beau sexe (fig. 3) occupent une position légèrement dominante et forment un groupe compact, en deux files de quatre. Il faut reconnaître Jacqueline de Bavière et sa mère Marguerite de Bourgogne dans celles qui sont mises en vedette, voilà bien le seul point d'accord entre tous les chercheurs, ou peu s'en faut.

4.
Détail: Jacqueline de Bavière, Jean
de Bavière et Wilhelm III de
Bavière, ainsi que le bichon de
Guillaume. Photo: RMN Paris.



Jacqueline, c'est la jeune fille qui pêche, dans une position quelque peu maladroite, à demi étendue, la main gauche appuyée au sol, en avant du groupe. On ne cherchera pas de ressemblance avec les portraits que l'on a d'elle vers la fin de son existence.⁵⁶

Marguerite, c'est la dame qui se tient debout derrière elle. Très en vue au premier plan, elle exhibe avec complaisance ses riches atours. Elle a étalé sa traîne. Elle pousse en avant un ventre rond, non pas parce qu'elle porte un enfant, mais bien parce qu'elle suit une mode attestée entre autres par le « Mariage des Arnolfini », encore lui. Elle porte à la main droite un anneau qui pourrait être une alliance. Elle a les cheveux pris dans une résille d'or et couronnés d'une ample toque ornée d'un bijou. Elle arbore de longues manchettes pendantes dentelées dans le bas, tout comme sa fille, son mari et les deux pêcheurs, à l'exclusion des douze autres protagonistes.⁵⁷ Ne dirait-on pas un signe d'appartenance familiale?

On ne saurait objecter que le collier de l'ordre de Saint-Antoine devrait être porté par Marguerite et Jacqueline. Cette dernière l'a au cou dans le *Grand jardin d'amour*. Elles sont mentionnées l'une et l'autre sous le millésime de 1415-1416 dans un armorial de l'ordre.⁵⁸ Mais la mère n'y est que « au lieu et place de son mari ». Quant à la fille, c'est le 8 janvier 1418 qu'elle a payé le droit d'entrée.⁵⁹ Le dessin est antérieur, je vais l'établir.

Les six autres sont tout bonnement des dames d'honneur. Van Luttermelt reconnaît à tout va des membres de la famille de Guillaume, dont Marie de France, qu'il présente comme sa première épouse; elle lui a été fiancée à quatre ans en 1375, et elle est morte deux ans plus tard.⁶⁰

Marguerite avance ostensiblement le poing gauche, qui porte un faucon. L'une des dames d'honneur en porte un aussi, beaucoup plus discrètement. Elle lui présente un objet menu, sans doute un gésier, récompense habituelle après la mise à mort de la proie. Le duc fait de même, et l'objet qu'il tient est bien rouge. N'échangeraient-ils pas un signe de connivence? Ne serait-elle pas la maîtresse de Guillaume, à qui l'on connaît grand planté de bâtards?⁶¹ L'homme au chapeau emperlé approche les doigts, peu visibles, du bec, invisible, de son faucon; il vient sans doute de lui ôter son chaperon.

Les cinq oiseaux de proie, trois du côté des hommes, deux du côté des dames, seraient-ils distribués au hasard? Ils sont bien plutôt l'attribut de ceux des protagonistes qui se livrent à la chasse au mari au bénéfice de la jeune veuve: son père et sa mère, la maîtresse présumée du père, le représentant de l'empereur, l'homme qui tourne vers nous son regard. Marguerite et l'homme au chapeau emperlé ont la main protégée par un gant épais, dont la « nécessité est une évidence »⁶² en raison de risque de blessure; les trois autres porteurs d'oiseaux de chasse ont, eux, la main nue; cela aurait-il un sens? Le « stick » que lève le présumé Henry V n'est pas un bâton de commandement, mais une brochette de fauconnier, propre à mettre en lumière l'ambition qu'il a: grâce à d'adroites caresses, soumettre les rapaces à sa volonté.⁶³

La rencontre à la fontaine ou au bord du ruisseau est dans la littérature médiévale un lieu commun.⁶⁴ Il est ici parodié de caustique façon. La moquerie vise principalement Jean de Bavière, et moins discrètement Marguerite, dont les foudres étaient moins à redouter, sans doute. La moquerie est voilée par la drôlerie: chasseurs et pêcheurs sont mélangés de burlesque façon; la présence du chien de compagnie de Guillaume et de l'indésirable Cabillaud tient clairement de la facétie; le ballet du trio de pêcheurs n'est pas peu comique. Le dessin s'inscrit dans la veine satirique.⁶⁵

Quand faut-il en situer la commande? Selon toute probabilité, au lendemain de la demande en mariage de l'oncle, repoussée sans horreur (le roi d'Espagne Charles IV a bien épousé la fille de sa propre sœur), mais commentée d'abondance, assurément. Certainement après le 4 avril 1417, le jour où Jacqueline voit mourir son mari. Certainement avant le 31 mai suivant, le jour où elle voit mourir son père. Entre les deux dates, moins de deux mois. Une précision pareille est vraiment rarissime. Kurz situait le dessin avant le décès de Jean de Touraine; il ne se trompait que de fort peu.⁶⁶ Van Luttermelt, Lugt et Ninane le situaient après celui de Jacqueline; c'est à tort qu'ils s'écartaient de son avis. Guillaume a sur la tête un chaperon noir (fig. 2); il porte encore le deuil de son gendre. Il montre un visage quelque peu douloureux; c'est en raison des soucis qu'a engendrés cette catastrophique disparition, mais aussi du mal qui va bientôt le mettre lui-même au tombeau, une tumeur à la cuisse.⁶⁷

Le dessin n'avait pas été commencé le lendemain même du décès du dauphin de France et n'a pu être pour son auteur un travail prioritaire. Il n'était pas encore achevé lorsque celui de Guillaume a plongé sa cour dans une humeur qui ne permettait plus de faire circuler, même sous le manteau, une œuvrette conçue pour amuser la galerie. Il est demeuré dans l'état, coloré en partie seulement. Il est resté caché aux brocardés et aux affligés. Nul besoin de preuves patentes pour en être convaincu.



La commande a été passée par l'adolescent qui tourne vers nous le regard pour nous mettre à ses côtés dans le camp des rieurs.⁶⁸ Il n'est autre que Jean de Bourgogne, duc de Brabant. Albert Châtelet reconnaissait « son air malingre et ses joues creuses ». ⁶⁹ En ce qui me concerne, je cherche en vain la ressemblance; le nez, en particulier, est bien différent. Mais si mes propositions quant au thème et à la date du dessin sont les bonnes, celui qui sera le second mari de Jacqueline dès le printemps suivant (8 mars et 18 avril) doit impérativement y figurer, comme Kurz et Van Luttervelt le croyaient, tout en se trompant d'adresse. En 1417, Jean IV est un adolescent qui ne se sent aucunement attiré par le mariage; aussi se tient-il à l'écart des deux hommes qui aimeraient tant ferrer la riche héritière. Il a déjà le caractère lunatique qui va perturber son règne. Il supporte mal la pesante étiquette des cours princières, si chère à son cousin Philippe le Bon. Il ne manque aucune occasion de s'amuser. Ces conjectures sont toutes de la plus haute vraisemblance. Chercherait-il à dérider Jacqueline, à la distraire de son deuil et de sa déception, à dissiper les sombres pressentiments qu'elle doit avoir? C'est fort douteux. À dérider le père et la mère de sa cousine? Ce l'est plus encore: pour eux l'affaire ne prêtait absolument pas à rire, ni même à sourire. À faire s'esclaffer ses propres familiers, bien plutôt.

Au printemps de 1417, Jacqueline avait seize ans ou presque, Guillaume cinquante-deux, Wilhelm III quarante-deux, Henry V trente. Tous quatre affichent l'âge adéquat. Jean sans Pitié en avait quarante-trois; il ne les paraît pas; je ne me l'explique pas. Marguerite en avait autant; elle ne les paraît pas non plus; n'ayant porté qu'un seul enfant, elle a pu rester jeune d'allure. Jean IV en avait quatorze; la taille est celle

qu'il faut, mais le visage a quelque chose d'usé; effet sans doute de la vie peu édifiante du jeune duc, qui ne fera pas de vieux os.

L'auteur, c'est Jan van Eyck. Nul ne saurait mériter autant que lui le compliment de Kurz, fin connaisseur: « the incredible minute and sure lines of the original brush drawing. »⁷⁰ Si petits qu'ils soient, les portraits sont d'une acuité saisissante; un sommet de l'art du miniaturiste; pour chacun d'eux on a certes là le meilleur de ceux qui sont parvenus jusqu'à nous, quand il en existe. Les bijoux et les textiles sont rendus de la plus admirable façon: vus à la loupe, telle résille, telle ceinture, tel damas, tel brocart, tel plissé (fig. 5) laissent bouche bée; de même les oiseaux minuscules qui traversent le ciel en bandes. L'or est utilisé, parcimonieusement, avec une prodigieuse sûreté de main. Pourquoi verrait-on là l'œuvre d'un génie méconnu? L'oubli s'est étendu sur des artistes sans nombre, c'est un fait à garder en permanence présent à l'esprit; mais non pas sur ceux que des talents exceptionnels ont fait sortir du lot, c'en est un autre.

L'œuvre est à rapprocher, les chercheurs le reconnaissent unanimement, de plusieurs des plus belles miniatures des « Heures de Turin-Milan », attribuées à Jan par la majorité d'entre eux. Ainsi la *Prière sur le rivage*; on ne doit pas seulement s'arrêter à l'accoutrement signalé plus haut, mais aussi au lévrier bondissant. Ainsi la *Naissance de saint Jean Baptiste*; tout comme ici celui du présumé Jean IV, le regard du chat se fixe sur nous, hardiesse dont James Marrow a pertinemment souligné l'importance.⁷¹ Par ailleurs, les frondaisons ne sont pas sans ressemblance avec celles de la stupéfiante « Sainte Barbe » d'Anvers, sans être aussi « modernes » cependant.

Jan van Eyck a séjourné à la cour de Guillaume, on n'en saurait douter. Nul ne pourrait créer des visages à tel point individualisés sans dessiner d'après nature. Bien entendu, le séjour n'a pas été motivé par la commande du dessin, mais bien par une intention du duc lui-même. Mais laquelle? « About the arts at the court of Count William we know next to nothing ».⁷² Il ne s'agissait pas, selon moi, de l'illustration des « Heures de Turin-Milan », et plus particulièrement de la *Prière sur le rivage*, dont le donneur d'ordre n'est autre que Guillaume, selon beaucoup de bons auteurs, dont je ne partage pas l'avis, je le répète.

Peut-être le séjour supposé a-t-il été bref, prématurément amené à son terme par le décès de Guillaume. Il s'est bien plus probablement prolongé. Le peintre mentionné, avec un fâcheux laconisme, entre 1422 et 1425 dans les comptes de Jean, c'est bien Jan van Eyck; les vues que je présente ici renforcent encore une présomption déjà très forte. Il était déjà à son service en 1418 au plus tard, pour peindre la *Prière sur le rivage*, précisément. Il était venu à La Haye par la volonté de l'aîné des deux frères; il y est resté ou il y est revenu, pour quelque sept années, par celle du cadet.

Il n'est pour rien dans la double découpe arrondie du haut. Elle n'autorise nullement à supposer que le dessin pourrait bien être le projet ou la reproduction de « fresques », de peintures murales dont il aurait orné le palais de La Haye.

C'est bien le dessin du Louvre qui est mentionné dans l'inventaire au décès de l'empereur Matthias, dressé en 1619, et dans le « Catalogue des tableaux de la Galerie Impériale et Royale » de Vienne établi en 1784 par Chr. De Mechel.⁷³ Nulle copie en miroir n'en a jamais été faite; Sterling et Châtelet l'ont cru; Ninane a prouvé qu'ils étaient sur ce point dans l'erreur.⁷⁴

En conclusion, le dessin met en scène Jacqueline de Bavière, on avait vu clair; mais non pas ses quatre maris, on s'était fourvoyé. Il a été exécuté peu après la disparition dramatique du premier, qui lui a ôté l'espoir d'être reine de France; au moment où le choix du second occupait les esprits. Charles Sterling l'avait bien senti, un fort parfum politique y est répandu;⁷⁵ un parfum de politique matrimoniale. Les trois pêcheurs ont marié en tête; l'un des deux hommes a d'ores et déjà été évincé; l'autre va l'être, au grand dam de la jeune veuve. Le proche vainqueur de la compétition se

tient quant à lui dans une expectative sarcastique. Au moment où l'œuvre s'élaborait, tout cela baignait dans l'évidence pour les personnes impliquées. Pareil art de réserver aux initiés la découverte du sens caché sous des apparences anodines, enraciné dans la théologie médiévale, n'est pas sans rappeler le « disguised symbolism » cher à Panofsky. Une fois les témoins disparus, le sens s'est perdu, d'inéluctable façon. La légende et la notice de l'inventaire mortuaire de 1619 en font foi, le dessin avait perdu en ce temps sa signification initiale et n'était plus qu'un témoin de l'évolution des modes vestimentaires. L'énigme s'est épaissie au fil du temps. Elle n'est pas encore entièrement percée à jour, j'en suis le premier convaincu.

NOTES

¹ Son conservateur Carel van Tuyl de Serooskerken m'a réservé le meilleur accueil; il a scruté avec sagacité le dessin et mon texte; il m'a dessillé sur bien plus d'un point; je lui redis ici avec chaleur ma gratitude. L'essai avait réussi au préalable l'examen de passage devant Mme Hélène Mund, secrétaire scientifique du Centre d'études de la peinture du XVe siècle dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, en qui j'ai un auxiliaire singulièrement précieux.

² L'ordre reste fâcheusement mal connu. K. Petit, *La chevalerie et le prieuré de S. Antoine en Barbefosse*, Bruxelles, 1943 (mince brochure centrée sur les aspects folkloriques); P. Noordeloos, 'Enige gegevens over broederschappen van S. Antonius', *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 85 (1949), pp. 486-491 (essai sérieux trop peu connu); Cl. Chaussier et G. van Innis, *L'Ordre des chevaliers de Saint-Antoine en Hainaut (XIVe-XVe s.)*, Bruxelles 1994 (publication marquée au coin de l'amateurisme; merci à Mme Van den Bergen-Pantens, collaborateur scientifique au Centre de codicologie de la Bibliothèque royale Albert I, qui me l'a obligeamment fait connaître); A. Marchandisse, 'L'ordre de Saint-Antoine en Hainaut et « l'homme à l'œillet » de la Gemäldegalerie de Berlin. Quelques prolégomènes provisoires', *Artium Historia. Liber amicorum Raphaël de Smedt*, 2, éd. J. Vander Auwera, Louvain 2001, pp. 117-131 (souligne que la tâche s'annonce fort ardue); Cl. Chaussier, 'L'Ordre militaire des chevaliers de Saint-Antoine en Hainaut (XIVe-XVe s.)', *Congrès de Mons. 53^e congrès de la Fédération des Cercles archéologiques et historiques de Belgique*, 3 Mons (2002), pp. 463-476; voir aussi 1 (2001), pp. 107-108.

³ O. Kurz, 'A Fishing Party at the Court of William VI Count of Holland, Zeeland and Hainault. Notes on the Drawing in the Louvre', *Oud Holland*, 71 (1956), pp. 117-131, pp. 124-126. Otto Pächt, qui considère le dessin comme très dégradé, ne l'exclut pas (*Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Londres 1999, p. 116).

⁴ Fr. Lugt, *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des Écoles du Nord*, Paris 1968, p. 6. Voir aussi A. Châtelet, *Les Primitifs hollandais*, Fribourg 1980, p. 197.

⁵ Kurz 1956 (note 3), p. 131, note additionnelle de J. G. Van Gelder.

⁶ M. Wittek, 'Les papiers des dessins anciens et leurs filigranes', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 72 (2003), pp. 159-164.

⁷ Kurz 1956 (note 3), pp. 117-131.

⁸ Le dessin préfigure les portraits de groupe de Frans Hals et de Rembrandt, selon Otto Pächt, qui ne se soucie pas de l'identité des protagonistes et va jusqu'à écrire « the anglers... are clearly menials » (Pächt 1999 (note 3), pp. 117-118).

⁹ Guillaume, que je ne nommerai pas autrement, est en Hollande le sixième du nom, alors qu'il est le quatrième en Hainaut. Plus d'un auteur s'y embrouille.

¹⁰ Kurz 1956 (note 3), p. 122; « certainty » manque fort de modestie.

¹¹ R. van Luttervelt, 'Bijdragen tot de Iconographie van de Graven van Holland, naar aanleiding van de beelden uit de Amsterdamse vierschaar II: Een Beiers-Hollands familiegroep', *Oud Holland*, 72 (1957), pp. 139-150.

¹² Lugt 1968 (note 4), n° 10, pp. 5-6.

¹³ R. Delaissé, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*, Berkeley 1968, p. 21 et fig. 19.

¹⁴ Ch. Sterling, 'Jan Van Eyck avant 1432', *Revue de l'art*, 33 (1976), p. 19 et p. 79, n. 41, fig. 22.

¹⁵ E. Dhanens, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers 1980, pp. 160 et 162, fig. 113.

¹⁶ Châtelet 1980 (note 4), pp. 28-30 et pp. 194-195, n° 14.

¹⁷ A. Châtelet, 'Jardin d'amour ou commémoration?', *Bulletin des musées de Dijon*, 5 (1999), p. 74, n. 28, 42 et 64, fig. 8. Voir aussi S. Jugie, 'Une fête champêtre à la cour de Bourgogne', *Bulletin des musées de Dijon*, 5 (1999), pp. 64, 66, 68, 69 et n. 28.

¹⁸ L. Ninane, 'Un portrait de famille des ducs de Bavière, comtes de Hollande, Zélande et Hainaut', *Bulletin des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1985-1988, pp. 63-74.

¹⁹ V. Herzner, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms 1995, pp. 208-209 et 220-221, fig. 61; voir aussi compte rendu dans *Journal für Kunstgeschichte*, 3 (1999), pp. 37-38.

²⁰ A. Van Buren, J. H. Marrow et S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne 1996, p. 507. Voir aussi *Dictionary of art*, 10, p. 705. Elle a donc renoncé à soutenir que le pendant sur le chaperon « may be read as a W », le W de Willem, alias Guillaume (A. Van Buren, 'Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan approached through the Fashions in Dress', *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manu-*

script *Illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk 1991, p. 232).

²¹ Cat. exp. *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur*, Dijon 2004, n° 27.

²² La jarrettière n'est pas bleue, comme il faudrait, mais brune (Châtelet 1980 (note 4), p. 197), ou plutôt incolore. C'est sans doute par suite de l'altération de pigments fragiles. On ne voit de bleu en aucun point.

²³ Châtelet 1980 (note 4), pp. 28 et 197. Il est moins bien inspiré lorsqu'il suggère de reconnaître Philippe le Bon, lequel a opiniâtement refusé d'être admis dans l'ordre: P. Bonenfant, *Philippe le Bon*, Paris et Bruxelles 1996, p. 46.

²⁴ Kurz 1956 (note 3), pp. 123 et 128; Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 142.

²⁵ P. Colman, *La part de Jean de Bavière dans la création des « Heures de Turin-Milan »*, à paraître.

²⁶ Hollstein, *Dutch and Flemish...*, 7, p. 82, n° 648-684 et 40, p. 116, n° 103 et n° 104.

²⁷ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 144. « Maar er kan hier toch nauwelijks misverstand bestaan » écrit l'auteur.

²⁸ Van Luttermvelt 1957 (note 11), pp. 143 et 146-149. L'idée d'une tapisserie a agité aussi l'esprit d'Otto Kurz, mais aussi, longtemps auparavant, celui d'Aby Warburg: Kurz 1956 (note 3), p. 117, n. 1 et p. 127.

²⁹ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 147 et fig. 32; « de afstand van meer dan een eeuw » me laisse perplexe. Cfr Hollstein, *Dutch and Flemish...*, 12, p. 180.

³⁰ Elle l'a épousé pour obéir à la volonté exprimée par Guillaume sur son lit de mort. Jean IV de Brabant a continué à mener la belle vie en compagnie de ses favoris. Marié depuis deux ans et déjà plongé dans un violent conflit conjugal, il a chassé toutes les dames d'honneur de Jacqueline. Elle l'a pris en horreur. Elle l'a fui, puis elle a demandé l'annulation du mariage, déclenchant les pires tergiversations (Ch. Piot, *Biographie nationale de Belgique*, 10 (1888-1889), col. 277).

³¹ H. Peters, 'Falke', *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 6, 1973, col. 1251-1366; B. Van den Abeele, *La fauconnerie au Moyen-Age*, Paris 1994; B. Van den Abeele, 'Falconeria', *Enciclopedia dell'arte medievale*,

6, Rome 1995, pp. 73-75; B. Van den Abeele, 'Le faucon sur la main: un parcours iconographique médiéval', *La chasse au Moyen Age. Société, traités, symboles*, Turnhout 2000, pp. 87-109.

³² M. Beaulieu et J. Bayle, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, Paris 1958; Fr. Boucher, *Histoire du costume*, Paris 1965, pp. 205 et 432; J.-B. de Vaivre, 'Chasse à l'oiseau et cour d'amour. Note sur deux tableaux de Versailles et de Dijon', *Journal des savants*, 1985, p. 330; M. Scott, *Late gothic Europe, 1400-1500 (The History of Dress Series)*, Londres 1980, pp. 83, 89-90 et 251; M. Scott, *The Fourteenth and Fifteenth Centuries (A Visual History of Costume)*, Londres 1986; A. van Buren, 'Jan van Eyck in the Hours of Turin and Milan approached through the Fashions in Dress', *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands*, Doornspijk 1991, pp. 221-243; selon l'auteur, la « passion for dagging » disparaît dès 1427.

³³ Kurz 1956 (note 3), pp. 120-122; Van Luttermvelt 1957 (note 11), pp. 141-142.

³⁴ Chr. Allmand, Henry V, 2^e éd., Londres 1997, p. 106. Le prince souverain de la *Prière sur le rivage* des Heures de Turin-Milan porte le même accoutrement. Ce n'est pas pour autant la même personne, comme on a trop tendance à le croire: Kurz 1956 (note 3), p. 122; Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 142; Herzner 1995 (note 19), pp. 37-38 et p. 220.

³⁵ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 141.

³⁶ A. J. Van der Aa, *Biographisch woordenboek der Nederlanden*, Amsterdam 1969, 7, p. W/74; H.-P. Hilger, *Kreis Kleve 4 (Die Denkmäler des Rheinlandes)*, Dusseldorf 1964, fig. 324 et 326.

³⁷ Van Luttermvelt 1957 (note 11), pp. 144-145.

³⁸ Châtelet 1980 (note 4), p. 197. Deux des oncles sont confondus.

³⁹ Sur ces longues et sanglantes querelles, voir H.P.H. Jansen, *Hoekse en Kabeljauwse twisten*, Bussum 1966; J. Baerten, 'Partis hollandais au XIV^e siècle. Les idées reçues sur les « Hameçons » et les « Cabillauds » harponnées?' *Le Moyen Age*, 92 (1986), pp. 277-284. Au sujet des couvre-chefs, voir F. Löher, *Jakobäa von Bayern und ihre*

Zeit, t. 1, Nördlingen 1862, p. 88. Sur les chapeaux de paille du XV^e siècle, voir A. Marchandise, 'Le prince-évêque de Liège Jean de Heinsberg (1419-1455): un modèle pour le Saint Georges de Pisanello?', *Annales de Bourgogne*, 70 (1998), pp. 131-141.

⁴⁰ Van der Aa 1969 (note 36), 7, pp. A/109-111; il est en prison de 1415 à 1426 ou 1427; ce n'est pas une objection, vu le caractère de la mise en scène.

⁴¹ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 145.

⁴² Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 145; l'auteur n'a pas à son propos son assurance habituelle.

⁴³ Selon Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 142, c'est Jean de Touraine; aucun argument valable n'est produit.

⁴⁴ Selon Otto Kurz, les retouches ont aggravé le côté caricatural: Kurz 1956 (note 3), pp. 124-126.

⁴⁵ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 141.

⁴⁶ Kurz 1956 (note 3), p. 120.

⁴⁷ Son admission doit être liée à son mariage, postérieur de quelques mois au dessin. La source qui la situe en 1418 (F. Hachez, 'Complément aux Notices publiées sur les chevaliers de Saint-Antoine en Barbefosse, en Havré', *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 5^e série, 5 (1903), p. 111) semble plus fiable que celle qui la situe en 1423 (L. Devillers, 'La chevalerie et le prieuré de Saint-Antoine en Barbefosse', *Annales de l'Académie royale de Belgique*, 5 (1903), pp. 563-564): il compte parmi les confrères lors de la « modération » des statuts, le 11 juin 1420 (Noordeloos 1949 (note 2), p. 496). Voir encore Marchandise 2001 (note 2), p. 125.

⁴⁸ Van der Aa 1969 (note 36), 1, pp. B/378-379. On ne saurait exclure Hubrecht V van Kuilenburg (ou van Culemborg), lui aussi stadhouder en 1415; Van der Aa 1969 (note 36), 1, p. B/379, 4, p. K/130 et 7, p. W/74.

⁴⁹ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 143.

⁵⁰ Cat. exp. *Altmiederländische Zeichnungen von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, éd. F. Koreny, Anvers 2002, pp. 96-100, n° 22; quoique le dessin sente la courti-sannerie, l'allure alanguie du jeune

duc est bien perceptible. L'édition française de ce beau catalogue laisse fort à désirer.

⁵¹ *Allgemeine Deutsche Biographie*, p. 703. Mais chaste non: on lui connaît plusieurs bâtards.

⁵² F. De Potter, *Geschiedenis van Jacoba van Beieren*, Bruxelles 1881, p. 34; A. Wauters, *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 2^e série, 47 (1879), p. 630; D. Denuit, *Jacqueline de Bavière, princesse infortunée*, Bruxelles, 1947, p. 221.

⁵³ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 144.

⁵⁴ Il aime « les huques de velours brochées d'or, les bijoux... » (Jean Lejeune, dans cat. exp. *Liège et Bourgogne*, Liège 1968, p. 16). Le portrait en charge dessiné sur la lettre d'un créancier exaspéré (A. Van Buren, J. H. Marrow et S. Pettenati, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne 1996, p. 490, p. 500, n. 11 et fig. 44) lui met sur les épaules un manteau entaillé de découpures; il ne cherche nullement une véritable ressemblance.

⁵⁵ Ch. Piot, *Biographie nationale de Belgique*, 10 (1888-1889), col. 59-64.

⁵⁶ J.K. Steppe, 'Lambert van Eyck en het portret van Jacoba van Beieren', *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten (Academiae Analecta)*, 44/2 (1983), pp. 55-86.

⁵⁷ Scott 1986 (note 32), fig. 66; voir aussi fig. 38 pour l'hermine.

⁵⁸ Hachez 1903 (note 47), pp. 104-106.

⁵⁹ Noordeloos 1949 (note 2), p. 488; Marchandisse 2001 (note 2), p. 123.

⁶⁰ Van Luttermvelt 1957 (note 11), p. 140 et 145-146; Fr. Autrand, *Charles V*, Paris 1994, pp. 536, 636, 783 et 808.

⁶¹ Fr. Schneider, *Herzog Johann von Bayern*, Berlin 1913, pp. 76-77, n. 6.

⁶² Van den Abeele 1994 (note 31), p. 114.

⁶³ Van den Abeele 1994 (note 31), p. 116.

⁶⁴ Cat. exp. *Paris 1400*, Paris 2004, pp. 225-226.

⁶⁵ L. Maeterlinck, *Le genre satirique dans la peinture flamande*, 2^e éd., Bruxelles 1907, pp. 170-173.

⁶⁶ Kurz 1956 (note 3), pp. 122 et 128; voir aussi pp. 118 et 119.

⁶⁷ Van der Aa 1969 (note 36), 7, p. W/74.

⁶⁸ On pourrait croire, et je l'ai cru, qu'il porte à la ceinture, seul de tous, un petit sac, non pas une sacoche de fauconnier, mais bien une bourse, dessinée pour faire reconnaître en lui le donneur d'ordre, d'autant plus qu'elle semble montrée du doigt.

Trompeuse apparence: ce n'est que la manche, Carel van Tuyll me l'a fait voir.

⁶⁹ Châtelet 1980 (note 4), p. 28. Le portrait de Jean IV mentionné ci-dessus le montre sensiblement plus âgé, tout comme celui du recueil de Succa. Tous deux montrent le visage de trois quarts vers la gauche. Ils dérivent probablement d'un modèle commun.

⁷⁰ Kurz 1956 (note 3), p. 126; voir aussi pp. 128-129.

⁷¹ Van Buren, Marrow et Pettenati 1996 (note 20), p. 17; J.H. Marrow, 'History, Historiography and Pictorial Invention in the « Turin-Milan Hours »', *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout 1998, p. 9; Otto Pächt, dont l'analyse à cet égard est peu digne de lui, conclut que l'invention est de Jan van Eyck (Pächt 1999 (note 3), pp. 117-118).

⁷² Kurz 1956 (note 3), p. 131.

⁷³ Kurz 1956 (note 3), p. 117.

⁷⁴ Ninane 1985-1988 (note 18), p. 64.

⁷⁵ Sterling 1976 (note 14), n. 41.

SUMMARY

Among the treasures in the drawing cabinet in the Musée de Louvre is an Eyckian drawing of great interest. It shows a scene with Jacqueline of Bavaria; there is a clear view of her, but not of her four husbands, which is confusing. It was made after the dramatic disappearance of the former minister at the moment when the choice of the second was occupying people's minds. The next winner of the competition,

Jean IV of Brabant, is seen in the midst of a group of men; he is looking towards us. The drawing could date from 1417. The handwriting is that of Jan van Eyck, in those days at the service of Jacqueline's father. The drawing is damaged and shows an old repair. It is listed in an inventory of 1619 as merely a witness to the evolution of fashion.

Taking Borders Seriously: the significance of cloth-of-gold textile borders in Burgundian and post-Burgundian manuscript illumination in the Low Countries

One of the issues that continue to challenge scholars of late medieval manuscript illumination of the Low Countries is the significance, if any, of the illusionistic border.¹ Some attempts had been made to read significance into the strewn flower border.² On the one hand, illusionistic borders of flowers or of flowers and fruit (sometimes referred to generically, although erroneously, as the 'Ghent-Bruges border'³) may well have recalled to late medieval readers the popular trope wherein fruit and flowers were likened to the suffering of Christ and the Virgin (fig. 1). For example, grapes, which occur only occasionally as a border motif, clearly had Eucharistic references. But as Reindert Falkenburg has demonstrated, many other plants had consistent meanings within Middle Dutch devotional literature: the columbine representing constancy, the lily virginity, the rose love and suffering and the pansy humility.⁴ While these flowers do sometimes appear in Netherlandish borders, the very ubiquity of this border type indicates that it came to be used more for its decorative properties rather than its symbolic associations.

However, the border is not simply a neutral ground either, as was inferred by Otto Pächt.⁵ While all borders function to establish order and hierarchy within the manuscript, at the outset, the illusionistic border was used to augment this hierarchy, supplanting the traditional *rinceaux* borders typical of Burgundian illumination of the mid-century. In one of the earliest manuscripts to display this new border type, the *Hours of Engelbert of Nassau* (ca. mid-1470s), the illusionistic borders were painted over pre-existing *rinceaux* borders.⁶ These changes occur exclusively around incipit pages and their miniatures while the subsequent text pages, in general, maintain the older decorative border style. The illusionistic border therefore acts as a means of organizing most divisions within Engelbert's hours. The majority of these borders contain floral and acanthus motifs that seem to have been chosen for their decorative properties. However, a few of the border motifs were chosen for specific reasons. For example, surrounding a miniature of St. Sebastian (f. 33) is a border of black and blue squares with the letter "E" in reference perhaps to Engelbert himself. Engelbert's ownership may also inform the use of peacock feathers at the opening of the hours of the Virgin (ff. 97v-98).⁷ This does suggest that there is a hierarchy not only to the border format, but also to the choice of motif as well.

As yet, there has been no comprehensive, systematic study of illusionistic borders, and with a few recent exceptions, there has been little analysis of the iconography or iconology of the various border types.⁸ Textile borders, especially those with cloth of gold, are particularly worthy of closer inspection. Borders mimicking silk textiles are relatively rare within Flemish manuscripts, and are found primarily in the most luxurious devotional books that were produced shortly after the death of Mary of Burgundy up until the end of the second decade of the sixteenth century (fig. 3). As