

Grande Galerie

Le Journal du Louvre

Grande Galerie Le Journal du Louvre Hors-série n° 5 - juin 2021

La recherche au musée du Louvre 2020



LA RECHERCHE



AU MUSÉE DU LOUVRE



2020



HORS-SÉRIE



Grande Galerie

le Journal du Louvre LA RECHERCHE AU LOUVRE 2020 HORS-SÉRIE

Musée du Louvre

DMPC / *Grande Galerie, le Journal du Louvre* 75058 Paris cedex 01 T 01 40 20 84 81 grandgalerie@louvre.fr

Directeur de la publication Jean-Luc Martinez
Éditeurs Violaine Bouvet-Lanselle, musée du Louvre, et Claude Pommereau, Beaux Arts & Cie

Rédaction
Rédactrice en chef Valérie Coudin
Coordinatrice éditoriale et secrétaire de rédaction Céline Delavaux
Directrice artistique Cécile Castany
Iconographe Pierre Morio
Relecteur Christophe Parant

Conseil scientifique
Sous la présidence de Salvatore Settis
Membres du Louvre Sébastien Allard Anne-Laure Béatrix Claire Bessède Jannic Durand Dominique de Font-Réaulx Valérie Forey-Jauregui Françoise Gautrier Cécile Giroire Sophie Jugie Maxence Langlois-Berthelot Yannick Lintz Jean-Luc Martinez Néguine Mathieux Marielle Pic Vincent Pomarède Vincent Rondot Xavier Salmon Ariane Thomas Adel Ziane
Membres extérieurs Étienne Anheim, coordinateur scientifique et co-fondateur du LabEx PATRIMA, directeur d'études à l'EHESS Claire Barbillon, directrice de l'École du Louvre Éric de Chassey, directeur général de l'INHA Vincent Drouget, sous-directeur des collections au Service des musées de France Thomas Gaetgens, ancien directeur du Getty Research Institute de Los Angeles Dominique García, président de l'INRAP, archéologue Xavier Greffe, professeur émérite en sciences économiques, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne Barbara Jatta, directrice des musées du Vatican Marie Lavandier, directrice du Louvre-Lens † Jacqueline Lichtenstein, professeur d'esthétique et de philosophie de l'art, université Paris IV-Sorbonne Neil MacGregor, ancien directeur du British Museum Isabelle Pallot-Frossard, directrice du C2RMF Dominique Poulot, professeur, spécialisé dans l'histoire du patrimoine et des musées, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne François-Joseph Ruggiu, directeur de l'Institut des sciences humaines et sociales, CNRS Bénédicte Savoy, professeur, spécialisée dans l'histoire des collections, université TU Berlin et professeur au Collège de France Stéphane Verger, directeur du Musée national romain et directeur d'études à l'EPHE

Gestion
Administratrice déléguée Marie-Hélène Arbus, Beaux Arts & Cie
Grande Galerie, le Journal du Louvre est une publication codétenue par le musée du Louvre et Beaux Arts & Cie.

Pour le musée du Louvre
Président-directeur Jean-Luc Martinez
Administrateur général Maxence Langlois-Berthelot
Administrateurs généraux adjoints Valérie Forey-Jauregui, Anne-Laure Béatrix, Vincent Pomarède
Directrice de la Médiation et de la Programmation culturelle Dominique de Font-Réaulx

Pour Beaux Arts & Cie
Président Frédéric Jousset
Directrice générale Marie-Hélène Arbus
Éditrice déléguée du pôle presse Séverine Saillard

Qui sont les collaborateurs de ce numéro?
François Arné est conservateur général du patrimoine, filière des Arts décoratifs au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) ; Claire Bessède est directrice du musée national Eugène-Delacroix ; Agnès Bos a été conservatrice au département des Objets d'art du musée du Louvre de 2006 à 2016, actuellement maître de conférences à l'université de St Andrews, commissaire de l'exposition à venir sur l'ordre du Saint-Esprit ; François Bridey est attaché culturel aux Services culturels de l'ambassade de France aux États-Unis (New York) ; Laurence Brosse est cheffe du service d'étude et de documentation du département des Sculptures ; Sophie Caron est conservatrice au département des Peintures ; Astrid Castres est maître de conférences à l'École pratique des hautes études ; Vincent Delieuvin est conservateur en chef au département des Peintures ; Anne Dunn-Vaturi est chercheuse de provenance au Metropolitan Museum of Art de New York ; Élisabeth David est documentaliste scientifique au département des Antiquités égyptiennes ; Yves Di Domenico est doctorant en histoire de l'art ; Brigitte Donon est cheffe du service d'études et de documentation du département des Arts graphiques ; Gwenaëlle Fellinger est conservatrice en chef au département des Arts de l'Islam ; Marie Claire Guillard-Le Bourdellès est coordinatrice des moyens de la recherche et cheffe de service du pilotage administratif à la direction de la Recherche et des Collections ; Sophie Guillot de Suduiraut est conservatrice honoraire du patrimoine ; Mireille Klein est responsable de la filière Arts décoratifs et adjointe à la directrice du département de la Restauration au C2RMF ; Anne Labourdette est conservatrice au département des Objets d'art ; Béatrice Lauwick est conservatrice en chef, chargée de mission au département des Peintures ; Hélène Le Meaux est conservatrice en chef au département des Antiquités orientales ; Françoise Mardrus est responsable du Centre Dominique-Vivant Denon ; François-René Martin est professeur à l'École du Louvre ; Hélène Meyer est conservatrice générale au département des Arts graphiques ; Emmanuel Polack est historienne de l'art, chargée de mission à la direction de la Recherche et des Collections ; Vivien Richard est chef du service de l'Histoire du Louvre ; Bénédicte Savoy est professeure à l'Université technique de Berlin et professeure au Collège de France ; Martin Szewczyk est conservateur au département des Antiquités grecques, étrusques et romaines ; Stéphane Verger est directeur du Musée national romain et directeur d'études à l'École pratique des hautes études.

Nous tenons à remercier
Suzanne Abou-Kandil, Hélène Bendéjacq, Colette Confortès, Marina De Carolis, Isabelle Decise, Virginie Fabre, Christine

Fuzeau, Johanne Lindskog, Fabienne Martin, Laurence Mille, Thierry Ollivier, Lync Penet, Isabelle Raffray, Laure Starcky, Emmanuelle Terrel, Diane Vernel, Audrey Viger.

Publicité
MediaObs 44, rue Notre-Dame-des-Victoires 75002 Paris T 01 44 88 97 70 E-mail : pnom@mediaobs.com
Directrice générale Corinne Rougé (9370)
Directrice du pôle Premium Sandrine Kirchthaler (8922)
Chef de publicité Baptiste Mirande (8906)
Studio Brune Provost (8913)

Abonnements et ventes au numéro par correspondance
Tarif abonnement pour la France: 1 an / 4 numéros: 27€ <i>Grande Galerie, le Journal du Louvre</i> 4, rue de Mouchy 60438 Noailles cedex abo.grandgalerie@groupe-gli.com T 01 55 56 70 75 www.beauxartsmagazine.com Edigroup Belgique T (+32) 70 233 304 Fax (+32) 70 233 414 E-mail: abobelgique@edigroup.org ou Edigroup Suisse T (+41) 22 860 84 01 Fax (+41) 22 348 44 82 E-mail: abonne@edigroup.ch

Diffusion kiosques
Destination média T 01 56 82 12 06
Distribution Presstalis

Diffusion librairies
Client UD – Flammarion Diffusion http://diffusion.flammarion.com T 01 41 80 20 20
Autres librairies – Florence Hanappe T 01 41 08 38 06

Exemplaire hors commerce

Photogravure Litho Art New, Turin
Imprimé en France par Aubin Imprimeur

La Société des Amis du Louvre est partenaire historique de *Grande Galerie, le Journal du Louvre*.

AMIS DU LOUVRE

ISSN: 1959-1764
Ce numéro hors série ne peut être vendu.
Dépôt légal : juin 2021

Droits de reproduction textes et illustrations réservés pour tous pays.
© *Grande Galerie, le Journal du Louvre*.

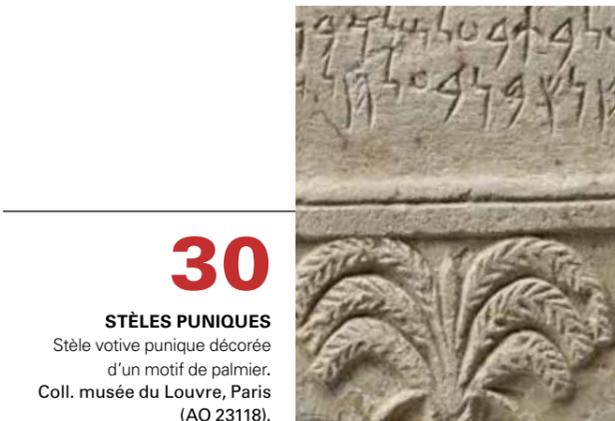
Date de sortie du prochain numéro: mai 2022

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
Couverture : © *Grande Galerie, le Journal du Louvre* 2021
• p. 3 : © Photo RMN-GP / Mathieu Rabeau ; © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau, Sylvie Chan-Liat ; © Photo Isabelle Guégan ; © Photo RMN-GP / Michèle Bellot • p. 4 : © Musée du Louvre / F. Brochoire • p. 5 : Photo D. R. • p. 6 : © Photo Marcus Wächter • p. 8 : © Kontrolab • p. 10 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Michel Urtado • p. 12-13 : © LAPI / Roger-Viollet • p. 14 : © LAPI / Roger-Viollet • p. 15 : © Archives nationales • p. 16 : © Drouot • p. 17 : © Archives Rose Valland • p. 18 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski • p. 19 : © Musée du Louvre / Philippe Fuzeau • p. 20 : © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Claire Tabbagh / Collections numériques ; © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Raphaël Chipault ; © Musée du Louvre / Claire Tabbagh / Collections numériques • p. 21 : Photo

D. R. • p. 22 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal • p. 23 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Franck Raux ; © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Angèle Dequier • p. 24 : © Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Angèle Dequier • p. 25 : © Photo Muriel Ansenss / Ville de Nice, 2021 ; © Photo L. Wegwitz restauration • p. 26-27 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Philippe Fuzeau • p. 28 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Thierry Le Mage • p. 29 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / image RMN-GP ; © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Angèle Dequier ; © Henri Martinie / Roger-Viollet ; Photo D. R. • p. 30-31 : © Musée du Louvre / Documentation du département des Antiquités orientales • p. 32 : © D. R. • p. 33 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau • p. 34 : © Musée du Louvre / Documentation du département des Antiquités orientales • p. 35 : © Photo Hélène Le Meaux ; © Musée du Louvre / Documentation du département des Antiquités orientales • p. 36 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau • p. 37 : © Musée du Louvre / Documentation du département des Antiquités orientales • p. 38 : © Musée du Louvre / Documentation du département des Antiquités orientales ; © RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau • p. 39 : © Photo Hélène Le Meaux ; © RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau • p. 40-41 : © Roma – Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali / Musco di Roma • p. 42 : © Musée du Louvre, département des AGER • p. 43 : © Musée du Louvre, département des AGER ; © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Hervé Lewandowski • p. 44 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Hervé Lewandowski • p. 45 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Hervé Lewandowski ; © National Galleries of Scotland, Édimbourg • p. 46 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Hervé Lewandowski ; © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Maurice et Pierre Chuzeville • p. 47 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Daniel Lebée / Carine Déambrosis • p. 48-49 : © 2017 Musée du Louvre, Mission archéologique du Sérapéum / Élisabeth David • p. 50 : © Musée du Louvre / Archives du département des Antiquités égyptiennes • p. 51 : © Photo Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-GP / image Beaux-arts de Paris ; © Musée du Louvre / Archives du département des Antiquités égyptiennes • p. 52-53 : © 2017 Musée du Louvre / Christian Décamps • p. 54 : © 2004 Musée du Louvre, dist. RMN-GP / Christian Décamps © Archives Nationales • p. 55 : © Archives nationales ; © Musée du Louvre / Sylvie Guichard ; © Musée du Louvre / Marie Millet • p. 56 : © Musée du Louvre / Archives du département des Antiquités égyptiennes • p. 57 : © Musée du Louvre / Archives du département des Antiquités égyptiennes • p. 58-59 : © Musée du Louvre / Histoire du Louvre • p. 60 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Gérard Blot • p. 61 : © Musée du Louvre / Histoire du Louvre • p. 62 : © Musée du Louvre / Histoire du Louvre • p. 64 : © Musée du Louvre / Histoire du Louvre ; © 2019 Musée du Louvre / Anne Chauvet ; © D. R. • p. 65 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Michel Urtado ; © Archives nationales ; © 2016 Musée du Louvre / Anne Chauvet, Bertrand Leroy • p. 66 : © 2020 Musée du Louvre / Anne Chauvet • p. 67 : © 2020 Musée du Louvre / Anne Chauvet ; © Musée du Louvre / Histoire du Louvre • p. 68-69 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Thierry Ollivier • p. 70 : © D. R. • p. 71 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda • p. 72 : © Sophie Guillot de Suduiraut • p. 73 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Thierry Ollivier ; © Ghyslain Vanneste / INP ; © Landesmuseum Württemberg, Stuttgart • p. 74 : © Photo Musée d'Unterlinden, dist. RMN-GP / image Société Schongauer ; © Historisches Museum, Bâle • p. 75 : © Sophie Guillot de Suduiraut ; © Photo Musée d'Unterlinden, dist. RMN-GP / image Société Schongauer • p. 76 : © Historisches Museum, Bâle • p. 77 : © Sophie Guillot de Suduiraut ; © Matthias Weniger • p. 78-79 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau, Sylvie Chan-Liat • p. 80 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Gérard Blot • p. 81 : © BnF • p. 82 : © Yvan Bourhis / département de Seine-et-Marne • p. 83 : © Yvan Bourhis / département de Seine-et-Marne • p. 84 : © Elliot Adam • p. 85 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau, Sylvie Chan-Liat • p. 86 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau, Sylvie Chan-Liat • p. 87 : © Collection particulière ; © Médiathèque d'Arles • p. 88-89 : © Photo Isabelle Guégan • p. 90 : © 1994 Musée du Louvre / Pierre Ballif • p. 91 : © Photo RMN-GP (Domaine de Chantilly) / René-Gabriel Ojeda • p. 92 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Pierre Philibert ; © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet • p. 93 : © Photothèque Musée des Augustins, Toulouse / Photo Daniel Martin • p. 94 : © Photo Isabelle Guégan • p. 95 : © Photo RMN-GP (Musée du Louvre) / Daniel Arnaudet • p. 96 : © Photo Musée du Louvre, Dist. RMN-GP / Martine Beck-Coppola • p. 97 : © Photo Isabelle Guégan • p. 98-99 : © Musée du Louvre / Florence Brochoire • p. 100 : © Musée du Louvre / Florence Brochoire • p. 101 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Michèle Bellot • p. 102 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Mathieu Rabeau • p. 103 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski • p. 104 : © RMN-GP (Musée du Louvre) - Franck Raux / René-Gabriel Ojeda • p. 105 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Stéphane Maréchal • p. 106 : © RMN-GP (Musée du Louvre) / Tony Querrec

Grande Galerie

Le Journal du Louvre



30
STÈLES PUNIQUES
Stèle votive punique décorée d'un motif de palmier. Coll. musée du Louvre, Paris (AO 23118).



78
ATELIER CHANGENET
Atelier de Simondi et Lieferinx ou de **Lieverinx**
Saint Yves revers de l'*Assomption* (détail) Marseille, vers 1507-1508 noyer, 82,8 x 61,1 cm. Coll. musée du Louvre, Paris (RFML.PE.2018.60.1).



88
TEXTILES DE L'ORDRE DU SAINT-ESPRIT
Détail de la broderie d'un manteau d'officier de l'ordre du Saint-Esprit 1^{er} quart du XVIII^e siècle velours de soie noir, brodé d'or et d'argent. Coll. musée du Louvre, Paris (MS 54).



98
MUSÉE EUGÈNE-DELACROIX
Pierre Lanith Petit (1863-1909)
Eugène Delacroix vers 1862 photographie, épreuve sur papier albuminé, 27,5 x 21 cm. Coll. musée national Eugène-Delacroix, Paris (MD 2002-114).

SOMMAIRE

LA RECHERCHE AU MUSÉE DU LOUVRE 2020 HORS-SÉRIE

- Avant-propos de Jean-Luc Martinez, président-directeur du musée du Louvre
- Avant-propos de Salvatore Settis, président du Conseil scientifique du musée du Louvre
- « Oser la polyphonie » – Rencontre avec Bénédicte Savoy, professeure à l'Université technique de Berlin et professeure au Collège de France
- Comme les pages d'un livre minéral et organique STÉPHANE VERGER
- Récit(s) de vie au musée YVES DI DOMENICO, CECILIA HURLEY-GRIENER, FRANÇOISE MARDRUS

ACQUISITIONS DU LOUVRE DE 1933 À 1945

- « Musées nationaux, nouvelles acquisitions, 2 septembre 1939-2 septembre 1945 », une exposition au Louvre EMMANUELLE POLACK
- Les œuvres « AOR » confiées au département des Antiquités orientales et au département des Arts de l'Islam FRANÇOIS BRIDEY, ANNE DUNN-VATURI, GWENAËLLE FELLINGER
- Recherches sur la provenance des œuvres entrées entre 1933 et 1945 au département des Peintures BÉATRICE LAUWICK
- Recherche de provenances au département des Arts graphiques HÉLÈNE MEYER, BRIGITTE DONON

CONTEXTES DE DÉCOUVERTE Les sites archéologiques

- De nouvelles recherches sur la collection de stèles puniques de Carthage du musée du Louvre HÉLÈNE LE MEAUX
- Les sculptures de Gabies au Louvre, entre collectionnisme et archéologie MARTIN SZEWCZYK
- Le Sérapéum de Memphis : retour à la documentation de Mariette ÉLISABETH DAVID
- Archéologie du Louvre et de son quartier : sources et ressources NÉGUINE MATHIEUX, VIVIEN RICHARD

CONTEXTES DE CRÉATION Les foyers artistiques

- La recherche au sein du « Répertoire des sculptures allemandes des musées de France (bois et bois polychromé, vers 1460-1530) SOPHIE GUILLOT DE SUDUIRAUT
- Jean Changenet, peintre, rue de la Mirallerie à Avignon SOPHIE CARON
- Recherche sur les textiles de l'ordre du Saint-Esprit ANNE LABOURDETTE
- Le dernier atelier de Delacroix, lieu de création devenu musée CLAIRE BESSÈDE



UNE RECHERCHE APPLIQUÉE

par Jean-Luc Martinez

PRÉSIDENT-DIRECTEUR DU MUSÉE DU LOUVRE
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Le 16 décembre 2020, le musée du Louvre a souhaité maintenir notre rendez-vous annuel au cours duquel nous présentons nos programmes de

recherche mais aussi rendons témoignage de ce que nous devons à nos partenaires. Malgré nos masques et un auditorium vide, nos chercheurs ont partagé et fait connaître leurs recherches, débattu entre eux, avec les membres du Conseil scientifique devant un public en ligne. Je tenais donc à remercier les personnalités qualifiées de notre Conseil scientifique – Salvatore Settis, Bénédicte Savoy et Stéphane Verger – qui ont accepté de jouer le jeu à distance, ainsi que les différents intervenants dont vous découvrirez les travaux dans les pages qui suivent.

La journée était placée sous le signe des archives et de la documentation et de leur apport dans l'étude des provenances. Sur près de 250 projets de recherche menés au musée du Louvre, plus de la moitié porte sur les questions de provenance. Il est en effet important de rappeler que la recherche dans les musées est une recherche appliquée aux collections : c'est ce croisement entre l'étude matérielle des œuvres et tous les documents et archives à notre disposition qui caractérise la recherche au musée. Nous avons la chance au Louvre d'avoir plus de 70 conservateurs et 250 personnes dans les conservations qui étudient les collections. Les textes que vous découvrirez dans ce hors-série de *Grande Galerie* consacré à la recherche présentent des travaux de chercheurs du Louvre qui poursuivent ceux de documentalistes et de conservateurs qui les ont précédés.

Le Louvre mène des recherches complexes sur les œuvres acquises entre 1933 et 1945 par les musées nationaux et le Louvre lui-même. Une étape avait été franchie dans les années 1990 avec la première exposition consacrée à l'ensemble des

MNR (Musées nationaux récupération), ces quelque 2 100 œuvres d'art récupérées en Allemagne après la guerre et conservées provisoirement par les instances publiques comme le Louvre. On voit qu'aujourd'hui, grâce à une approche plus collaborative, avec la participation de spécialistes – comme Emmanuelle Polack qui a rejoint le musée du Louvre en 2020 –, de généalogistes qui étudient les archives en France, en Allemagne et dans les pays de l'ancien bloc de l'Est qui sont peu à peu édités, il est possible d'avancer, collectivement, dans cette quête. Au moment où les derniers survivants de la Shoah sont en train de disparaître, une mission de recherche et de restitution des biens culturels issus de spoliations entre 1933 et 1945 a été créée au sein du ministère de la Culture, dirigée par David Zivie, qui vise à faire ce pas supplémentaire.

À travers les biographies d'objets de collections est abordée la complexité de la question des contextes : contexte de découverte et de redécouverte, contexte de création, de modification et contexte d'exposition puisqu'on voit bien aussi combien le fait même d'exposer a pu modifier parfois matériellement les œuvres. Grâce à un certain nombre d'outils, nous disposons de plusieurs manières de rendre compte de la polysémie de ces contextes et de ces objets.

Le musée du Louvre en 2021 ouvre ses collections au monde : depuis fin mars, avec la mise en ligne de l'ensemble des collections du musée, le visiteur, l'amateur, mais aussi le chercheur peuvent accéder aux données scientifiques sur les œuvres. Cette base de données permettra d'échanger avec les spécialistes, de poser des questions. C'est aussi un moyen de publier autrement, différemment, les collections et de partager avec les autres nos connaissances.

D'ici la fin de l'année, nous devons formaliser un nouveau plan de la recherche pour les années 2021 à 2025. Nous nous plions à cet exercice d'un plan quinquennal, mais c'est bien le travail sur un temps long qui caractérise la recherche dans les musées. ■



« LE LOUVRE FINIT TOUJOURS PAR AVOIR VALEUR D'EXEMPLE »

par Salvatore Settis

PRÉSIDENT DU CONSEIL SCIENTIFIQUE DU MUSÉE DU LOUVRE

Si la situation pandémique nous a empêchés d'être physiquement présents dans l'auditorium du Louvre pour la Journée de la recherche du 16 décembre 2020,

les nouvelles technologies ont rendu possible ce rendez-vous. Notre public habituel ainsi que de nouveaux auditeurs ont ainsi pu suivre en direct les deux tables rondes programmées, « Les acquisitions du Louvre de 1933 à 1945 » et « Contextes de découverte / contextes de création ».

L'organisation annuelle d'une Journée de la recherche n'a que trois ans, mais elle découle d'une préoccupation qui s'est concrétisée sous la direction d'Henri Loyrette et à laquelle Jean-Luc Martinez a donné une forme et une impulsion nouvelles. Chacune de ces journées entend offrir un échantillon de la recherche au musée, un éventail limité mais représentatif, en le proposant non seulement comme objet d'information mais aussi de débat, dans la conviction que la pluralité des opinions peut agir comme un levain qui déclenche et encourage idées et orientations de recherche.

Le Louvre, par ses dimensions, la richesse et la qualité de ses collections, sa fréquentation et surtout son histoire unique, a une responsabilité particulière. C'est le musée-monde par excellence : tout ce qui s'y passe suscite immédiatement un écho international. Il faut bien avoir à l'esprit que, sans forcément le vouloir, le Louvre finit toujours par avoir valeur d'exemple. Je cite volontiers à ce propos le film *Francofonia* réalisé par Alexandre Sokourov en 2015, où le Louvre joue un rôle privilégié dans la réflexion sur la signification de la mémoire culturelle, mêlant les événements historiques de la Seconde Guerre mondiale à un futur dystopique imaginaire. C'est

pourquoi au Louvre les politiques de la recherche doivent être pensées dans l'objectif de servir sa vocation historique de musée-monde (ou de musée-modèle).

La première table ronde, animée par Bénédicte Savoy et Yannick Lintz, portait sur les acquisitions du Louvre de 1933 à 1945 qui – on sera étonné de le constater – ont été nombreuses et importantes malgré les conditions difficiles pendant la période d'occupation allemande (Sokourov l'évoque dans son film à travers les dialogues entre le directeur du Louvre Jacques Jaujard et un officier supérieur de la Wehrmacht, Franziscus Wolff Metternich). Il est particulièrement important que la transparence soit totale, notamment en ce qui concerne l'achat de biens confisqués aux Juifs en raison des lois sur la discrimination raciale.

La seconde table ronde, animée par Stéphane Verger et Sophie Jugie, était consacrée aux contextes de découverte et de création. En passant de l'un à l'autre, chaque œuvre crée ou déclenche une relation nécessairement « intertextuelle ». C'est le cas par exemple des sarcophages romains transportés dans les églises médiévales, puis dans des collections privées et, finalement, un musée. Chaque passage d'utilisation, c'est-à-dire chaque emploi, implique un changement de sens ; nous ne pouvons pas non plus oublier que le lieu ultime et suprême de la réutilisation des objets d'art et d'archéologie est le musée. L'étude de la stratigraphie des usages et des emplois de chaque objet de musée est un travail de mise en abyme, parfois multiple.

Ce travail incessant, qui prend au Louvre des proportions gigantesques, enrichit chaque objet et l'ensemble des collections de dimensions toujours nouvelles. ■

Atelier du sculpteur Hans Gieng
Le Martyre de sainte Catherine
1524, polychromie de l'atelier
du peintre Wilhelm Ziegler, H. 103 cm.
Bas-relief appliqué à l'origine
sur un volet du retable de la confrérie
de Sainte-Catherine dans l'église paroissiale
d'Épendes (canton de Fribourg, Suisse).
Coll. musée du Louvre, Paris (inv. RF 4721).

LE RÉPERTOIRE DES
SCULPTURES ALLEMANDES
DES MUSÉES DE FRANCE
(bois et bois polychromé, vers 1460-1530)
Un programme de recherche riche
en nouvelles découvertes

PAR SOPHIE GUILLOT DE SUDIRAUT, CONSERVATRICE HONORAIRE DU PATRIMOINE

Les collections des musées de France témoignent de la qualité et de la diversité de la production sculptée en Allemagne de 1460 environ à 1530. Près de cinq cents sculptures ont été recensées dans le cadre d'un programme de recherche de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), dont le musée du Louvre est le principal partenaire. Les recherches s'inscrivent dans la lignée de travaux menés de longue date au département des Sculptures et se développent au sein de réseaux nationaux et internationaux. Elles ouvrent la voie à de nouvelles découvertes dans le domaine encore trop méconnu de la sculpture allemande.

Le répertoire des sculptures allemandes des musées de France sera publié sous la forme d'une base de données en libre accès sur Agorha, le portail de l'INHA. Les travaux préparatoires aux notices de cette base sont menés en étroite collaboration avec les services de l'INHA¹, le département des Sculptures² et les quelque soixante musées de France conservant des sculptures allemandes³.

Ce programme de recherche bénéficie de la richesse du fonds documentaire et photographique du département des Sculptures et des liens anciens établis entre ce département et les

musées de France. L'actuel recensement des sculptures allemandes s'appuie ainsi sur les enquêtes précédant diverses publications et expositions au Louvre depuis les années 1990⁴. Il se poursuit avec l'aide de nombreux collègues, notamment dans le cadre du réseau « Sculptures des musées de France, Moyen Âge et Renaissance » que nous avons créé en 2003 pour favoriser les échanges et les recherches scientifiques. La publication en 2015 du catalogue des sculptures souabes des musées de France⁵ a constitué une nouvelle étape du projet général d'étude des collections de nos musées.

Les limites de l'étude : le « gothique tardif » en Allemagne

L'aire géographique concernée par nos recherches correspond grosso modo à la moitié sud de l'Empire allemand, en y ajoutant la Confédération helvétique. Dans ce vaste territoire, l'histoire de l'art a défini des régions « artistiques » qui correspondent à peu près aux régions historiques,

les dix « cercles » (*Reichskreise*) de l'Empire (le « Saint Empire romain de la nation allemande », *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation*), définitivement fixés en 1512. Les œuvres des musées de France sont en majorité originaires de cinq régions : le Rhin supérieur, la Souabe, la Franconie, la Bavière et l'Autriche, ainsi que de la Suisse⁶.

La période envisagée s'étend de 1460 environ aux années 1525-1530, à la veille de la Réforme. Ce sont les habituelles limites chronologiques du *Spätgotik*, le « gothique tardif », expression employée dans l'historiographie allemande, mais d'usage moins courant en français pour désigner cet art dit aussi « de la fin du Moyen Âge ». L'accent est mis sur la phase finale de l'art gothique et sur ses caractères autonomes, placés en contrepoint de l'art de l'Italie de la Renaissance aux xv^e et xvi^e siècles. Néanmoins, l'expression « Renaissance allemande » tend aujourd'hui à englober les années 1490-1530. Les cadres fluctuants de ces appellations soulignent l'ambiguïté des étiquettes stylistiques appliquées aux époques et aux artistes, et nous incitent à privilégier les termes chronologiques.

Les spécificités de l'étude

À l'étude du style, de l'iconographie et de l'histoire d'une sculpture allemande s'ajoute la connaissance indispensable de ses caractéristiques matérielles et techniques. Les sculptures des musées de France sont des œuvres de fonction religieuse, pour la plupart provenant de retables d'autel à volets mobiles, éléments essentiels du mobilier des églises allemandes au xv^e et au début du xvi^e siècle (voir p. 72). L'iconographie, la forme et la structure des œuvres, qui aident à retrouver leur emplacement primitif dans le retable, la détermination du bois et de la polychromie fournissent des indices de premier ordre pour identifier une sculpture allemande.

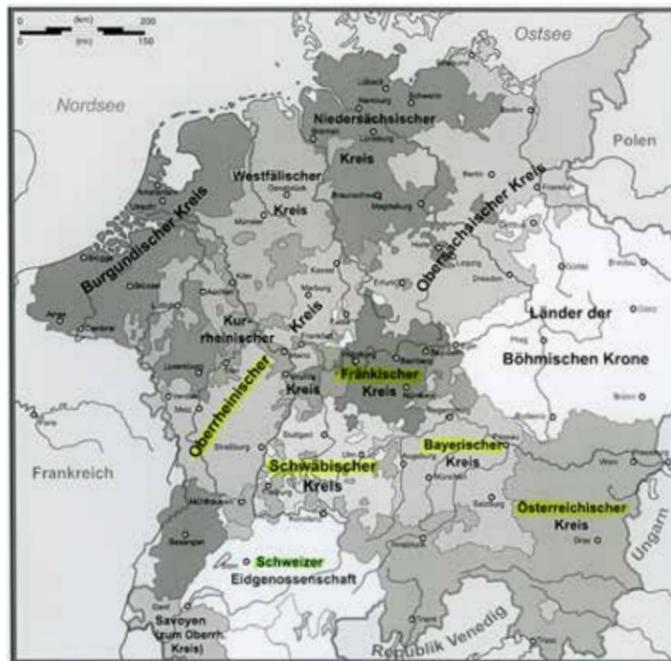
L'emploi du bois de tilleul, prépondérant dans le sud de l'Empire, et celui du pin cembro, fréquent dans le Tyrol du Sud, sont caractéristiques de la période. Le travail du bois montre des

6. Les limites des *Länder* de l'Allemagne actuelle ne suivent pas celles des anciennes régions historiques et artistiques. Parmi ces dernières, le cercle de l'Autriche inclut la Carinthie et le Tyrol, d'où proviennent plusieurs sculptures des musées de France. La partie méridionale du Tyrol est aujourd'hui une région rattachée à l'Italie (Tyrol du Sud ou Haut-Adige). Les sculptures des musées de France originaires de la Suisse viennent principalement des cantons de Bâle, de Fribourg et des Grisons.

1. Département des études et de la recherche de l'INHA (France Nerlich, directrice, Juliette Trey, directrice-adjointe) : domaine de recherche « Histoire des collections, histoire des institutions artistiques et culturelles, économie de l'art » (Isabelle Dubois-Brinkmann, pensionnaire, supervise le programme de recherche) et Service numérique de la recherche (Antoine Courtin, chef de service, Pierre-Yves Laborde et Federico Nurra, chargés de ressources documentaires et numériques).
2. Travaux menés en association avec Laurence Brosse, cheffe de la documentation du département des Sculptures du musée du Louvre.
3. Musées à Abbeville, Albi, Altkirch, Amiens, Angers, Avignon, Bayonne, Beauvais, Besançon, Boulogne-sur-Mer, Bourg-en-Bresse, Chartres, Chaumont, Colmar, Dijon (2 musées), Douai, Epinal, Fontaine-Chaalis, Grenoble, Guebwiller, Haguenau, Huningue, Kaisersberg, Langeais, Langres, Le Puy-en-Velay, Lille, Lyon, Macon, Marseille, Metz, Moulins, Mulhouse, Nancy (2 musées), Nantes, Nice, Paris (7 musées), Poitiers, Quimper, Reims, Riom, Rouen (2 musées), Rouffach, Saint-Jean-Cap-Ferrat, Saumur, Saverne, Senlis, Strasbourg, Thann, Tours. Le musée Unterlinden de Colmar, le musée des Beaux-Arts de Lyon et le musée de l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg sont partenaires du programme de recherche.

Les dix « cercles » du « Saint-Empire romain de la nation allemande » en 1512.

Les sculptures allemandes des musées de France sont en majorité originaires de cinq régions : Rhin supérieur (*Oberrhein*), Souabe (*Schwaben*), Franconie (*Franken*), Bavière (*Bayern*) et Autriche (*Österreich*), ainsi que des cantons suisses de Bâle, de Fribourg et des Grisons.



STRUCTURE ET CONTENU DES NOTICES DE LA BASE DE DONNÉES

par Laurence Brosse, cheffe de la documentation du département des Sculptures

Les notices du « Répertoire des sculptures allemandes » sont structurées selon les normes des bases Agorha de l'INHA. Chaque notice, illustrée, est organisée en sept « chapitres » principaux :

- Identification (titre et type d'œuvre)
- Localisation (numéro d'inventaire, lieu de conservation)
- Description (état de conservation, matériaux et techniques, dimensions, sujets)
- Création-exécution (personnes liées à l'œuvre, auteur(s), date, lieu d'exécution)
- Historique (histoire de l'œuvre, mode et date d'acquisition)
- Documentation (principalement bibliographie)
- Liens entre œuvres (mention des éléments dispersés d'un même ensemble).

À la différence d'autres bases, nous avons choisi de développer le chapitre « Description » en précisant la fonction d'origine de la sculpture, en mentionnant les analyses et les restaurations avec les dates et les noms des intervenants, et en détaillant la description technique du bois et de la polychromie selon une trame de rédaction fixée. Le sous-chapitre « Sujets », qui commente l'iconographie de l'œuvre, est également enrichi. La description technique bénéficie d'une indexation avec des thesaurus matériaux et

techniques, la description iconographique d'une indexation qui se réfère au thesaurus Garnier.

Plusieurs photographies (différentes faces et détails de la sculpture, œuvres en lien) complètent les descriptions.

Dans le chapitre « Création-exécution », le sous-chapitre « Personnes liées à l'œuvre » fait mention du ou des auteurs de la sculpture, mais aussi des auteurs de gravures ayant éventuellement servi de modèles, comme dans l'exemple de la *Sainte Anne trinitaire* de Wasserbourg (musée du Louvre, RF 2301). Dans le cas, très fréquent, d'une œuvre anonyme, l'usage du terme « anonyme » est imposé et l'habituelle mention du lieu de production de la sculpture est remplacée par l'adjectif s'y rapportant. Cette contrainte peut conduire à des simplifications telles que « anonyme allemand » pour qualifier un sculpteur de l'Allemagne du Sud. Les collections et collectionneurs mentionnés dans le chapitre « Historique » donnent lieu, comme les artistes, à la création de notices spécifiques.

Bien plus qu'un simple recensement, la base de données révèle ainsi des connaissances susceptibles de porter la recherche à venir. Notre objectif est de rendre accessibles un premier lot de notices au cours de l'année 2021.



AGORHA Répertoire des sculptures allemandes de France

statue / élément / retable - Sainte Anne trinitaire - Atelier de Jos et Dominicus Guntersumer (vers 1500) - attribué à

Identification

Type d'œuvre : statue ; élément ; retable

TITRES

Sainte Anne trinitaire
La sainte Anne de Wasserbourg (titre d'usage)

Localisation

COTES/NUM INVENTAIRE : RF 2301 (numéro d'inventaire)

Lieu de conservation : Europe / France (Rhin-de-France) / Paris / Musée du Louvre (Paris) / Département des sculptures du musée du Louvre (Paris)

Description

Commentaire descriptif : Statue au revers évidé provenant de la partie d'un retable.
Précisions restauration : Étude, Dominique Fauvelles, 1994-1995. - Restauration, Dominique Fauvelles avec la collaboration de Patrick Jalat, Adèle Levy-Hérain et Marie Payne, 1994-1995. - Analyse de la polychromie, Sylvie Colinat, Laboratoire de recherche des musées de France, 1999 et 1993. - Identification du bois de tilleul, Elisabeth Ravaut, Centre de recherche et de restauration des musées de France, 2005.

MATÉRIELS ET TECHNIQUES

tilleul - revers évidé ; assemblage
Sculpture taillée dans une pièce principale de bois (pâte-tête de tilleul) avec éléments secondaires assemblés ; bois avec défauts de croissance et noeuds.
- Revers évidé.
- Traces de fixation dans l'axe de l'évidé : sur la tête de sainte Anne, une cavité cylindrique comblée par une pièce de bois ; sous la base, deux cavités. [...]

polychromie
Polychromie d'origine inconnue, avec reprises locales.
1. Polychromie d'origine : [...]
2. Polychromie postérieure (19e et 20e siècles) conservées : [...]

DIMENSIONS

110 (hauteur) ; 55 (largeur) ; 33 (profondeur) / complètes

SUJETS

Mots-clés Garnier : sainte Anne trinitaire
La sculpture illustre le thème très populaire en Allemagne à la fin du Moyen Âge de la sainte Anne des trinitaires (en allemand Anna Selbditt) car elle réunit trois personnes : Anne, sa fille la Vierge Marie et son petit-fils Jésus. [...]

Création-Exécution

PERSONNES LIÉES À L'ŒUVRE

- Atelier de Jos et Dominicus Guntersumer (vers 1500) ; attribué à
- Maître E.S. (2e quart de 15e siècle) - inspiré par
- Meisner, Isard van (1480/1450 - 1500) - inspiré par

Commentaire général : La Sainte Anne trinitaire grand pour modèle une gravure du Maître E.S. ou la gravure d'Isard van Meisner (vers 1480/1450-1500) qui reprend la composition du Maître E.S. aujourd'hui perdue.

DATE

Vers 1500 (date de création)
Période d'exécution : 1er quart 15e siècle
Lieu d'exécution : Suisse, Bâle

Historique

PROPRIÉTÉ

Musée du Louvre (Paris)
Date entrée dans les collections : 1934
Historique de collection : Provent de Wasserbourg (État-Frib) selon Ernest Weill, enlève à Mulhouse. Acquis au vu de dessin en 1934.

Documentation

BIBLIOGRAPHIE [...]

Ci-dessus
Attribué à l'atelier des Guntersumer
Bâle
Sainte Anne trinitaire
vers 1500
tilleul, polychromie
d'origine, H. 110 cm.
Coll. musée du Louvre,
Paris (inv. RF 2301).

Ci-contre
Extraits de la notice de la *Sainte Anne trinitaire*.



Retables sur les autels latéraux (Souabe, vers 1510-1515) et sur le maître-autel (Souabe, 1523) dans l'église paroissiale de Genhofen, en Allemagne.

pratiques spécifiques, ainsi l'évidement au revers des sculptures de la caisse des retables et l'usage d'un établi spécial, qui permet de faire pivoter la sculpture au cours de la taille et laisse des traces typiques sur le dessus et sous la base (voir p. 73).

La polychromie⁷, étape finale de l'exécution de l'œuvre, précise le modelé, suggère tout à la fois la préciosité irréaliste de l'image par l'éclat de l'or et son aspect réel par le traitement illusionniste des carnations, étoffés et accessoires. La dorure s'affirme en contraste avec les couleurs vives dans les luxuriantes polychromies allemandes. Les observations des restaurateurs et les analyses du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) permettent de mettre en lumière les techniques privilégiées en Allemagne.

Comme les catalogues publiés sur papier, les notices de la base Agorha de l'INHA donnent

une place de choix à la description des matériaux et des procédés d'exécution des sculptures. Un examen matériel attentif peut contribuer aux découvertes qu'illustrent ici plusieurs exemples bâlois.

La sculpture bâloise

La ville de Bâle est aux côtés de Strasbourg l'un des principaux centres intellectuels et artistiques du Rhin supérieur. Des années 1480 à 1525 environ, la production artistique est florissante, les commandes religieuses affluent et les œuvres sont largement diffusées hors de la cité, en particulier dans la partie méridionale de l'Alsace alors incluse dans le diocèse de Bâle. Les sculpteurs et les peintres bâlois collaborent souvent à des ouvrages communs comme les retables d'autel. Les sculpteurs ne sont pas chargés de polychromer leurs œuvres, cette tâche étant réservée aux peintres.

Les destructions des iconoclastes lors de la Réforme ont anéanti la quasi-totalité des sculptures religieuses à Bâle en 1529, mais dans les régions voisines sont encore conservés des

témoins épars de la production, principalement des éléments détachés de retables démembrés et échoués dans les musées. Annie Kaufmann-Hagenbach en 1952 a défini plusieurs groupes stylistiques autour de maîtres anonymes et de sculpteurs mentionnés dans les textes, tels que Martin Lebzelter, Martin Hoffmann, Jos et Dominicus Guntersumer⁸. La diversité stylistique de la production sculptée bâloise est manifeste. Il n'y a pas un style unitaire au sein d'une seule famille artistique mais des mouvements distincts nourris d'apports extérieurs, qui peuvent coexister et se ramifier en nuances variées, ou s'interpénétrer. D'autres travaux sur les ateliers du Rhin supérieur se sont intéressés aux questions de l'identification des maîtres anonymes et du partage stylistique entre les œuvres sculptées à Bâle et celles produites à la même époque par les ateliers de Colmar⁹.

8. Annie Kaufmann-Hagenbach, *Die Basler Plastik des fünfzehnten und frühen sechzehnten Jahrhunderts*, Basler Studien zur Kunstgeschichte 10, Bâle, Verlag Birkhäuser, 1952.

9. Pantxika Béguerie-De Paepe, « Un atelier de sculpteurs à Colmar au début du XVI^e siècle », *Annuaire de la Société d'histoire*



Ci-contre, de gauche à droite Atelier du sculpteur Hans Gieng **Le Martyre de sainte Catherine** 1524, polychromie de l'atelier du peintre Wilhelm Ziegler, H. 103 cm. Bas-relief appliqué à l'origine sur un volet du retable de la confrérie de Sainte-Catherine dans l'église paroissiale d'Épendes (canton de Fribourg, Suisse). Coll. musée du Louvre, Paris (inv. RF 4721).

Revers évidé d'une sculpture provenant de la caisse d'un retable **Sainte Barbe**, Souabe vers 1460-1470, H. 125 cm. Coll. musée Toulouse-Lautrec, Albi (inv. 969.1.7).

Ci-dessous, de gauche à droite Trace de l'étau de l'établi sur la tête d'une sculpture : cavité cylindrique comblée, après la taille, par une pièce de bois.

Sainte Barbe, Souabe vers 1460-1470, H. 125 cm. Coll. musée Toulouse-Lautrec, Albi (inv. 969.1.7).

Établi allemand de sculpteur. Reconstitution d'après des documents graphiques des XV^e et XVI^e siècles et les observations des restaurateurs de sculptures. Coll. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.



Autour du *Saint Laurent* de la chapelle Saint-André à Bâle

Conservée à Colmar, la *Vierge à l'Enfant* provenant du Sundgau et autrefois considérée comme alsacienne¹⁰ s'approche en fait stylistiquement du *Saint Laurent* de Bâle¹¹ dont elle reprend le type du visage, l'expression grave et l'agencement du drapé. L'auteur

et d'archéologie de Colmar, 1993, p. 7-28.

10. Tilleul décapé avec vestiges de polychromie, revers évidé, 118,5 x 37 x 25 cm. Colmar, musée Unterlinden (inv. SB. 38). Pierre Schmitt, *Le Musée d'Unterlinden de Colmar. Sculptures et peintures de l'Alsace romaine à la Renaissance*, Colmar, Société Schongauer, 1964, n° 38, p. 71.

11. Tilleul polychromé, revers évidé, 142 x 48 x 31,5 cm. Bâle, Historisches Museum (inv. 1910.117). Eva Helfenstein, *Der heilige Laurentius. Eine spätgotische Holzskulptur als Zeuge des Basler Bildersturms*, Basler Kostbarkeiten 26, Bâle, Kreis Druck AG, 2005. Le *Saint Laurent* a échappé aux destructions à Bâle en 1529, mais il garde d'importantes traces d'actes iconoclastes.

Ci-contre, de gauche à droite
La Vierge à l'Enfant
Bâle, vers 1480-1490
provenant du Sundgau
(au sud de Mulhouse)
bois décapé
H. 118,5 cm.
Coll. musée
Unterlinden, Colmar
(inv. SB. 38).

Saint Laurent
Bâle, vers 1480-1490,
provenant de la chapelle
Saint-André à Bâle
polychromie d'origine
H. 142 cm.
Coll. Historisches
Museum, Bâle
(inv. 1910.117).



du *Saint Laurent* a été hypothétiquement identifié au sculpteur Heinrich Isenhut (cité à Bâle de 1478 à 1500), dont pourtant aucune œuvre attestée n'est conservée. Si la *Vierge à l'Enfant* appartient bien au même groupe stylistique bâlois, elle reste donc anonyme. Il est regrettable que le décapage de la sculpture empêche les comparaisons avec la belle polychromie d'origine du *Saint Laurent*.

Laissons de côté Martin Lebzelter (cité à Bâle de 1490 à sa mort en 1519-1520), dont les œuvres sont répertoriées¹², pour rendre compte des nouveautés en relation avec la production de Hoffmann et de l'atelier dit des Guntersumer.

12. Sophie Guillot de Suduiraut, « Un sculpteur souabe à Bâle : Martin Lebzelter », *Skulptur in Süddeutschland 1400-1770. Festschrift für Alfred Schädler*, Munich, 1998, p. 157-176.

Nouvelles attributions à Martin Hoffmann et à son entourage bâlois

Martin Hoffmann, originaire de Thuringe, s'installe en 1507 à Bâle où il meurt vers 1530¹³. De ses œuvres attestées, il ne subsiste que deux *Prophètes* en buste, payés en 1521, qui dévoilent une personnalité artistique affirmée. Hoffmann interprète la formule strasbourgeoise dite du « buste accoudé » dans un style expressif et animé et crée des types masculins aux traits accusés. Les figures en pied qui lui ont été attribuées par comparaison, notamment le *Christ de douleur* de Guebwiller à Colmar¹⁴, et la *Vierge à l'Enfant* d'Issenheim au Louvre¹⁵, présentent des caractères stylistiques hérités de l'art franconien, comme en témoignent les drapés mouvementés qui se déploient en avant du corps en pans arrondis et plis brisés.

Nous avons découvert dans les salles du musée de Chaumont un beau *Saint évêque*, auparavant considéré comme une œuvre française du XVII^e siècle, qui peut être attribuée à Martin Hoffmann, vers 1525-1530¹⁶. La physionomie largement modelée et l'ample drapé de la chape apparentent cette puissante figure masculine aux œuvres mises en relation avec les *Prophètes* de Hoffmann. Provenant de la caisse d'un retable, comme l'indique son revers évidé, la sculpture a conservé sa riche et remarquable polychromie d'origine qui présente des techniques d'exécution comparables à celles de sculptures bâloises.

Une autre œuvre bâloise inédite a été repérée à Quimper, un *Saint pape* de moindre qualité, qui se situe dans la suite lointaine de Martin Hoffmann, vers 1520-1525¹⁷.

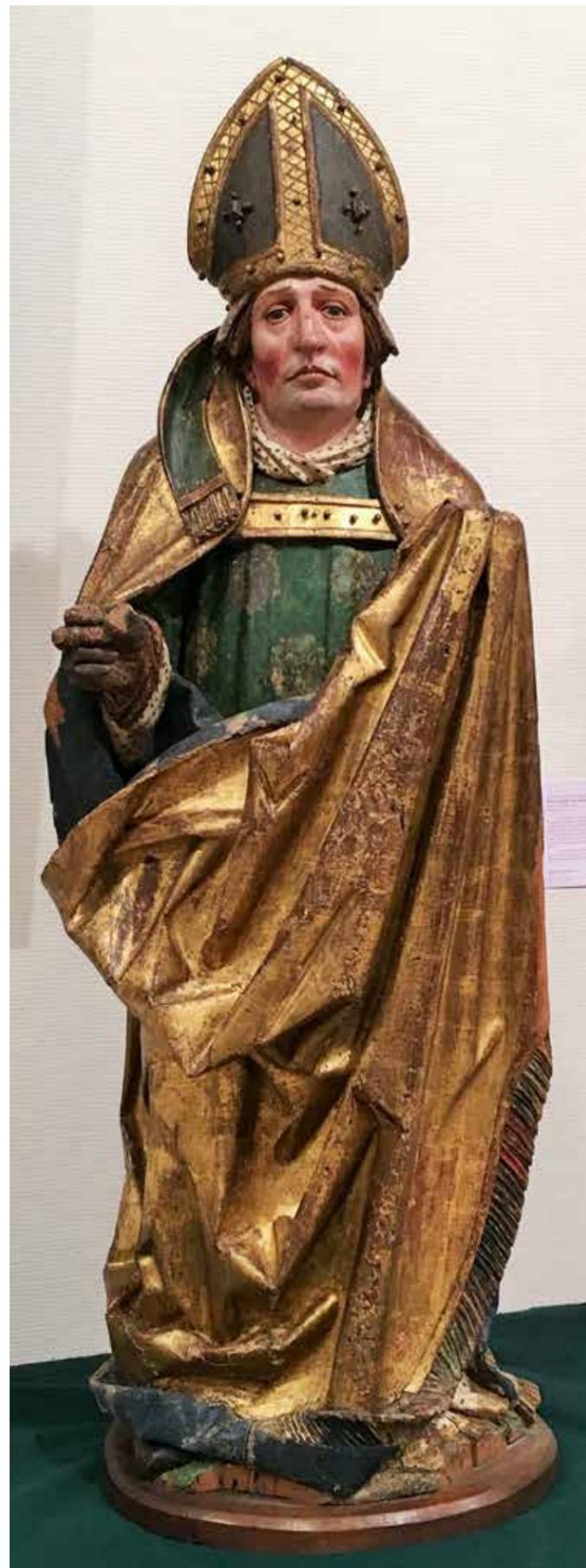
13. Voir notamment Kaufmann-Hagenbach, 1952, *op. cit.*, note 7, p. 43-46 ; Guillot de Suduiraut, 1998, *op. cit.*, note 4, p. 50-60.

14. Pantxika Béguerie-De Paepe et Philippe Lorentz (dir.), *Grünwald et le retable d'Issenheim. Regards sur un chef-d'œuvre*, cat. exp., Colmar, musée d'Unterlinden, 9 décembre 2007-2 mars 2008. Somogy éditions d'art, 2007, p. 180-181, n° 26 (notice de Sophie Guillot de Suduiraut).

15. Guillot de Suduiraut, 1998, *op. cit.*, note 4.

16. Bois (tilleul ?) polychromé, revers évidé, 120 x 46 x 26 cm. Ancienne collection Lucie Jacquinet (Versailles, 1891-Chaumont, 1976) ; vente viagère à la Ville de Chaumont, 1971 ; Chaumont, musées de la Ville (inv. 71.474).

17. Bois (tilleul ?) polychromé, revers évidé, 96 x 34 x 21 cm. Ancienne collection particulière, chapelle du manoir de Trévarez, Saint-Goazec ; don, 1974 ; Quimper, Musée départemental breton (inv. 1974.17.1).



Ci-dessus
Martin Hoffmann,
Prophète
1521, polychromie du
XIX^e siècle, H. 67 cm.
Hôtel de ville, Bâle.

Ci-contre,
de gauche à droite
Saint évêque
attribué à
Martin Hoffmann
vers 1520-1530,
polychromie d'origine
H. 120 cm.
Coll. musées de la Ville,
Chaumont (inv. 71.474).

Christ de douleur
attribué à
Martin Hoffmann
vers 1515
provenant de Guebwiller,
polychromie du XVII^e ou
du XVIII^e siècle, H. 132 cm.
Coll. musée
Unterlinden, Colmar
(inv. SB. 20).



La Vierge
Bâle, vers 1500,
provenant de l'église
de Warmbach
(canton d'Argovie,
Suisse)
bois décapé, H. 96 cm.
Historisches Museum,
Bâle (inv. 1910.44).

**Éléments épars de l'atelier bâlois
dit des Guntersumer**

L'exploration des réserves à l'occasion de nos recherches peut encore mener à d'autres surprises bâloises.

Annie Kaufmann-Hagenbach a attribué à Jos Guntersumer (cité à Bâle de 1498 à 1517) et à son fils Dominicus (cité à Bâle à partir de 1500, mort à Porrentruy en 1526) un important groupe d'œuvres de style homogène, réalisées de 1490 environ au début des années 1520. Les attitudes calmes, les drapés aux plis rectilignes animés de replis d'étoffe arrondis, le modelé simple des visages et les expressions retenues définissent le style de cette famille bâloise¹⁸. L'hypothèse du lien avec l'atelier des Guntersumer est fragile car les œuvres de référence ont disparu : le retable des dominicains de Bâle payé à Jos en 1504, et le retable de Saint-Étienne de Mulhouse exécuté par Dominicus en 1513. Néanmoins, l'attribution traditionnelle à cet atelier a été conservée lors de la publication du *Saint Jacques* de Guebenschwihr (Colmar)¹⁹ et de la *Sainte Anne trinitaire* de Wasserbourg (Louvre, voir p. 71)²⁰.

D'autres œuvres des musées de France, par exemple une *Vierge et l'Enfant* acquise en 2013 par le musée Unterlinden²¹, appartiennent à cette même famille stylistique. Cette Vierge vient de la collection du sculpteur Théophile Klem (Colmar, 1848-1923) qui a dirigé un atelier prolifique où ont été restaurés ou créés de multiples retables. Diverses réfections et la chatoyante polychromie néogothique de l'œuvre sont sans doute des interventions de l'atelier de Klem.

En affinant l'étude iconographique de la sculpture, nous avons compris que la Vierge, assise sur un banc avec l'Enfant Jésus debout sur ses genoux, ne formait pas à l'origine une sculpture mariale autonome. Tournés vers un personnage situé à leur gauche, la Vierge et son

enfant faisaient partie d'un ensemble, une représentation de sainte Anne trinitaire, réunissant trois personnes, Anne, sa fille la Vierge Marie, et son petit-fils Jésus, selon une formule iconographique en faveur à l'époque. La composition prenait souvent place dans la caisse d'un retable. Il restait donc à trouver la sainte Anne qui avait été séparée de la Vierge et de son enfant.

Une Sainte Anne trinitaire recomposée

En 2019, l'idée nous est venue d'associer une *Sainte Anne* de style bâlois, conservée à Guebwiller²², à la *Vierge et l'Enfant* de Colmar. Sur les photographies, les deux figures sculptées paraissent bien s'accorder par leur style et leur format similaires. L'hypothèse de leur appartenance au même ensemble a été confortée par un examen de visu de la *Sainte Anne* en réserve au musée de Guebwiller. Il a révélé d'évidentes parentés stylistiques et techniques entre les œuvres, une manière semblable de concevoir les volumes sculptés et d'évider les revers. La polychromie actuelle de la *Sainte Anne*, datable des XVII^e-XVIII^e siècles, recouvre quelques vestiges de la polychromie d'origine.

Notre hypothèse s'est trouvée confirmée par la réunion des deux sculptures au musée Unterlinden lors d'une journée d'étude en 2019. En raison de la réfection des montants du banc et de la base de la *Vierge*, il y a quelques différences de format entre les sculptures, néanmoins il est bien possible d'imaginer leur disposition primitive, côte à côte dans la caisse d'un retable d'autel. Le lieu d'origine de ce retable, peut-être un établissement religieux de Guebwiller ou de sa région, demeure encore inconnu.

Ce dernier cas nous donne l'espoir de faire d'autres découvertes qui, grâce à la future diffusion de la base de données de l'INHA, pourront ouvrir la voie à de nouvelles recherches sur les sculptures allemandes des musées de France. ■

18. Kaufmann-Hagenbach, 1952, *op. cit.*, note 7, p. 35-41.
19. Pantxika Béguerie (dir.), *Le « Saint Jacques » de Guebenschwihr. Une sculpture bâloise du début du xv^e siècle*, cat. exp., Colmar, musée Unterlinden, 20 novembre 1993-20 février 1994, Colmar, 1993.
20. Sophie Guillot de Suduiraut en collaboration avec Dominique Faunières, « La restauration de la Sainte Anne trinitaire de Wasserbourg », *Revue du Louvre. La revue des musées de France*, 1997, 2, p.83-89.
21. Tilleul polychromé, revers évidé, 112 x 63 x 37 cm. Ancienne collection Théophile Klem, Colmar ; acquisition, 2013 ; Colmar, musée Unterlinden (inv. 2013.2.1). Sophie Guillot de Suduiraut, « Le répertoire des sculptures allemandes des musées de France : un programme de recherche riche en découvertes inédites », *L'Hebdo du Quotidien de l'art*, 24 juillet 2020, p. 17-19.
La Vierge et l'Enfant a fait l'objet d'une étude et d'une restauration en 2013 par Anne Gérard-Bendelée.

22. Bois (tilleul ?) polychromé, revers évidé, 108 x 63 x 39 cm. Dépôt du Conseil de fabrique de l'église Notre-Dame de Guebwiller, 1983 ; Guebwiller, musée Théodore Deck et des Pays du Florival (inv. D.983.1.7). *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Commission régionale d'Alsace. Haut-Rhin, canton Guebwiller*, Paris, Imprimerie nationale, 1972, vol. Texte, p. 86, vol. Illustration, p. 234, fig. 611 ; Monique Fuchs, *La Sculpture en Haute-Alsace à la fin du Moyen Âge 1456-1521*, Strasbourg, Oberlin, 1987, p. 225, n° 131 ; Guillot de Suduiraut, 2020, *op. cit.*, note 21.
Tous nos remerciements à Pantxika Béguerie-De Paeppe, directrice du musée Unterlinden de Colmar, et à Juliette Levy-Hinstin, restauratrice de sculptures, qui ont participé à l'examen de la *Sainte Anne*.



Ci-contre
La Vierge et l'Enfant
Bâle, vers 1500
polychromie de la fin du xix^e siècle
ou du début du xx^e siècle, H. 112 cm.
Ancienne collection Théophile Klem.
Coll. musée Unterlinden, Colmar (inv. 2013.2.1).

Ci-dessous
Sainte Anne trinitaire
Bâle, vers 1500.
La Vierge et l'Enfant
polychromie de la fin
du xix^e siècle ou du début du xx^e siècle, H. 112 cm.
Ancienne collection Théophile Klem.
Coll. musée Unterlinden, Colmar (inv. 2013.2.1).
Sainte Anne
polychromie du xvii^e ou du xviii^e siècle, H. 108 cm.
Coll. musée Théodore Deck et des Pays
du Florival, Guebwiller.
Dépôt de l'église Notre-Dame de Guebwiller
(inv. D.983.1.7).

Revers des sculptures composant
la **Sainte Anne trinitaire**.

