

L'Anonymat dans les arts et les lettres au Moyen Âge

sous la direction de
Sébastien Douchet & Valérie Naudet

2016

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

L'anonymat dans la peinture flamande du xv^e siècle

Des maîtres aux noms d'emprunt aux collaborateurs d'atelier

Valentine Henderiks

Université libre de Bruxelles, Centre d'étude des primitifs flamands, Institut royal du Patrimoine artistique, Belgique

La problématique des maîtres anonymes aux noms d'emprunt donnés par les historiens de l'art est bien connue des spécialistes de la peinture flamande du xv^e siècle.

Des centaines de noms de peintres apparaissent dans les documents d'archives de l'époque, témoignant de la fécondité de leur production, même si l'activité de ces maîtres demeure le plus souvent inconnue. Proportionnellement à ces mentions, le nombre d'œuvres du xv^e et du début du xvi^e siècle qui nous sont parvenues est peu important et, sur les quelques six mille tableaux aujourd'hui conservés, très peu d'entre eux ont pu être authentifiés par des documents d'archives. Grâce aux travaux de Jacqueline Folie¹, nous savons que huit peintures seulement sont munies de pièces relatives à leur commande. Quelques rares tableaux portent des signatures, mais généralement sous une forme calligraphique, indiquant que ces signatures se présentent davantage comme un élément décoratif de la composition. Dans ce cas, comme l'a souligné Folie, ce n'est pas encore l'artiste qui signe – le concept d'artiste n'apparaissant qu'avec la Renaissance humaniste, les peintres au xv^e siècle étant avant tout des artisans – mais c'est plutôt l'œuvre elle-même qui proclame sa paternité. Le dernier critère d'authentification concerne les tableaux ou les peintres cités dans des sources littéraires anciennes, mais souvent postérieures à la mort de l'artiste ou à l'exécution du panneau. Toutes ces mentions ne concernent que quinze maîtres importants parmi lesquels les grands fondateurs de la peinture flamande, à savoir, Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Petrus Christus, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling et Gérard David. Deux sources témoignent également de peintres

1 Jacqueline Folie, « Les œuvres authentifiées des Primitifs flamands », *Institut royal du Patrimoine artistique. Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Bulletin* 6, 1963, p. 183-256.

à la tête d'un atelier important, actifs à Bruxelles et à Louvain au tournant du xv^e siècle, à savoir Colyn de Coter et Albrecht Bouts.

Par contre, aucun document ne nous renseigne sur l'abondante production des peintres anonymes de la fin du xv^e siècle, ceux que l'on a surnommés les « petits maîtres », travaillant dans la suite des grands créateurs. C'est dans ce contexte qu'il faut situer l'apparition des maîtres à noms de convention, dans les premières années du xx^e siècle. Ce type d'approche, spécifique à l'Histoire de l'art occidental, s'inscrit dans une logique de taxinomie découlant du développement de la pensée scientifique à partir de la Renaissance et des Temps Modernes. C'est donc de cet esprit normatif de classification et d'ordonnance que procède la volonté de nommer l'anonyme.

Comme l'a souligné Nicole Reynaud², les noms de convention sont déjà en usage dans le domaine de la gravure depuis le xvii^e siècle et ce sont, dans un premier temps, les historiens de l'art allemands qui vont reprendre cette terminologie pour l'appliquer aux Primitifs des écoles du Nord. Ce concept leur permettait en effet de restreindre le vocable, trop large, d'école, et de mieux définir ainsi des personnalités artistiques anonymes, en particulier au sein de l'importante production de l'école colonaise du xv^e siècle. En ce qui concerne la peinture flamande, cette méthodologie a été principalement appliquée par Max J. Friedländer³, qui a rassemblé un grand nombre de peintures anonymes en groupes stylistiquement homogènes qu'il a ensuite attribués, en se basant sur une œuvre principale, à des maîtres aux noms d'emprunts. L'historien de l'art a ainsi créé une série de personnalités artistiques dont le nom dérive soit du sujet traité dans le tableau de référence, soit de son lieu de conservation, de sa provenance voire de sa technique d'exécution. L'activité de tous ces maîtres anonymes se situe le plus souvent dans l'entourage de celle des grands fondateurs et c'est donc par comparaison que leur production a pu être localisée. C'est ainsi qu'un grand nombre de peintres de second rang ont vu le jour, tels le Maître au Feuillage en broderie et le Maître de la Légende de sainte Catherine, tous deux probablement actifs à Bruxelles, dans la suite de van der Weyden, le Maître de l'Adoration Khanenko, travaillant à Gand dans la suite de van der Goes, ou encore le Maître de la Légende de sainte Lucie à Bruges, dans la suite de van Eyck et de Memling.

Friedländer attirait déjà avec perspicacité l'attention sur le fait que « l'anonymat caractérise une connaissance imparfaite ou défectueuse⁴ », et les spécialistes ont assez rapidement réalisé les dangers de vouloir donner des noms d'emprunt à la production de ces anonymes, notamment suite à la publication de Wilenski, en 1960⁵. Dans son ouvrage, l'auteur fait en effet preuve d'un grand scepticisme face à la critique de style et considère que toute œuvre non documentée doit devenir l'éponyme d'un maître distinct. Il crée ainsi une

2 Nicole Reynaud, « Les Maîtres à "noms de convention" », *Revue de l'art* 42, 1978, p. 41.

3 Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin, 1924-1937.

4 Max J. Friedländer, *Von Kunst und Kennerschaft*, Berlin, 1955, p. 106.

5 Reginald H. Wilenski, *Flemish Painters 1430-1830*, Londres, 1960.

multitude de maîtres à noms de convention engendrant, pour reprendre les termes de Karel Arndt, « plus de désordre que de clarté⁶ ». Néanmoins, les critères stylistiques à l'origine des regroupements proposés par Friedländer, pour tenter de définir la personnalité artistique des petits maîtres anonymes, ont prévalu pendant longtemps aux yeux des érudits. Aujourd'hui, les outils mis à leur service se sont considérablement développés, en particulier grâce aux méthodes de laboratoire appliquées, depuis le milieu du XX^e siècle, à l'examen des œuvres, élargissant ainsi considérablement le champ des critères d'attribution et de datation des peintures. Pensons notamment à la technique d'exécution des œuvres dont les résultats fournis, entre autres, par les examens en radiographie et réflectographie dans l'infrarouge, nous apportent de précieux renseignements, mais aussi à l'examen dendrochronologique qui offre un *terminus post quem* en déterminant la date d'abattage de l'arbre dont les planches ont servi à la fabrication des supports.

Ces nouvelles données de preuve obligent de plus en plus souvent les historiens de l'art à revoir les attributions et donc, parfois, à déconstruire certaines personnalités artistiques au demeurant anonymes. Le cas du Maître au Feuillage brodé envisagé dans le cadre de l'exposition de Lille et du colloque qui s'en est suivi, en 2007, est particulièrement éloquent⁷.

Le titre de l'exposition, *Le Maître au Feuillage brodé. Secrets d'atelier*, préluait des hypothèses qui allaient faire suite à la confrontation des tableaux. En effet, il est rapidement apparu que les critères d'attribution proposés par Friedländer, c'est-à-dire en premier le traitement du paysage par touches, mais aussi la reprise de certains modèles issus de prototypes empruntés à Rogier van der Weyden, ne pouvaient dissimuler le caractère fondamentalement hétéroclite de ce groupe d'œuvres. Un constat profondément dualiste présidait donc aux réflexions : hétérogénéité de style et de technique d'exécution des peintures attribuées depuis Friedländer au Maître au Feuillage brodé, combiné à une homogénéité de certains éléments à l'origine du groupement des œuvres. L'examen technologique de plusieurs tableaux a démontré, d'une part grâce à l'analyse dendrochronologique, que plusieurs œuvres, traditionnellement données au maître, n'ont pu être exécutées à un même moment au sein d'un même atelier. D'autres part, l'examen en réflectographie dans l'infrarouge de certains panneaux a mis en évidence la diversité des interventions et des mains au stade du dessin sous-jacent dans ce groupe de peintures. Des différences dans l'écriture picturale ont également été soulignées, notamment

6 Karel Arndt, « Les Maîtres anonymes et leurs problèmes », *Primitifs flamands anonymes. Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XV^e et du début du XVI^e siècle*, cat. d'exp., Bruges, Groeningemuseum, 14 juin-21 septembre 1969, p. 19.

7 *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'atelier*, catalogue d'exposition de Lille, Palais des Beaux-Arts, 13 mai-24 juillet 2005. *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XV^e siècle. The Master of the Embroidered Foliage. Artists' Processes and Attribution Methods to an Anonymous Flemish Painter of the XVth Century. Colloque. Symposium, Palais des Beaux-Arts de Lille, 23-24 juin 2005*, édité par Florence Gombert et al., Deauville, Librairie des Musées, 2007.

par Catheline Périer-D'Ieteren, entre la *Vierge à l'Enfant* de Philadelphie et celle de Lille⁸. Enfin, des historiens de l'art comme Pierre-Gilles Girault⁹ ou Maryan Ainsworth¹⁰ ont encore semé le trouble en insistant sur l'importance des collaborations entre artistes issus des principaux centres artistiques des anciens Pays-Bas méridionaux.

Ces conclusions démontrent, pour reprendre les mots de Didier Martens¹¹, la nécessité de s'émanciper des méthodes d'attribution traditionnelles, c'est-à-dire de l'héritage fondamental de Friedländer. Pour ce faire, il est impératif de chercher de nouvelles pistes de travail. Dans ce contexte, la proposition émise par Lorne Campbell¹², de voir dans les œuvres du Maître au Feuillage brodé, non plus une personnalité artistique unique, mais plutôt le résultat du travail d'un atelier bruxellois dans le sillage de celui de Van der Weyden et spécialisé dans le paysage, est particulièrement fondée. Par contre, la suggestion de Martens de rassembler certaines œuvres de ce groupe en sous-groupes distincts et de leur donner d'autres noms d'emprunts risque, me semble-t-il, de replonger les historiens de l'art dans une confusion proche du morcellement engendré par l'approche sceptique de Wilenski.

L'idée d'un atelier au Feuillage brodé, mettant en évidence non plus une individualité, mais plutôt une collectivité d'anonymes travaillant selon un idiome commun, touche une problématique récemment mise en évidence suite aux expositions sur le Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden à Francfort, Berlin et Louvain, en 2008-2009¹³.

Le nom de Maître de Flémalle a été créé sur la base de trois panneaux, la *Trinité*, la *Sainte Véronique* et la *Vierge à l'Enfant*, acquis par le musée du Städel de Francfort, en 1849, et que l'on considérait comme originaires de l'abbaye de Flémalle. Il a été rapidement démontré qu'il n'existait pas d'abbaye ou d'institution religieuse importante à Flémalle et l'origine des trois peintures demeure donc inconnue. Plusieurs tableaux ont ensuite été rapprochés des panneaux de Francfort et attribués au Maître de Flémalle. En 1909, Georges Hulin de Loo est le premier à proposer d'identifier cet anonyme à Robert Campin, peintre connu d'après les documents d'archives, actif à Tournai entre 1404 et 1444. Il démontre que Campin dirigeait dans cette ville un important

8 Catheline Périer-D'Ieteren, « Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d'atelier. Du Panneau de la *Vierge à l'Enfant* de Philadelphie au *Retable de la Vierge à l'Enfant* de Polizzi Generosa », *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes...*, op. cit., p. 120-134.

9 Pierre-Gilles Girault, « Trois "petits maîtres": la formation du Maître de saint Gilles, du Maître de la Légende de sainte Lucie au Maître au feuillage brodé », *ibid.*, p. 135-149.

10 Maryan W. Ainsworth, « The Master of the Embroidered Foliage Group – a Brussels or Bruges Workshop? », *ibid.*, p. 150-163.

11 Didier Martens, « Débat de clôture », *ibid.*, p. 194.

12 Lorne Campbell, « The Workshop of the van der Weyden Family », *ibid.*, p. 45-54.

13 *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, 21 novembre-22 février 2008, Berlin, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 20 mars-21 juin 2009; *Rogier van der Weyden 1400-1464 – Maître des Passions*, Louvain, M, 20 septembre-6 décembre 2009.

atelier de peintures dans lequel Jacques Daret et Rogier van der Weyden ont travaillé comme apprentis¹⁴. Cette proposition, pourtant solidement fondée, n'a pas été acceptée à l'unanimité par les historiens de l'art et beaucoup ont continué à utiliser le nom de Maître de Flémalle, d'ailleurs encore repris dans le catalogue des expositions de Francfort et de Berlin, bien que le maître y soit généralement identifié à Robert Campin. Les auteurs du catalogue, Stephan Kemperdick et Jorgen Sander remettent en question l'attribution des œuvres de base données au maître, à savoir principalement les panneaux de Francfort et le *Triptyque de Mérode*. Ils y reconnaissent plusieurs mains et tentent de déterminer la part de Flémalle, de Van der Weyden, de Daret dans ces peintures. Ils proposent en outre un nouveau regroupement d'œuvres pour le Maître de Flémalle en les rassemblant désormais autour de l'*Annonciation* des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

Ce qui domine dans leurs hypothèses, outre la remise en question du catalogue des œuvres traditionnellement données au Maître de Flémalle, c'est surtout l'importance jouée par l'atelier et la participation de plusieurs mains aux différentes phases d'exécution des peintures. Une même conclusion découle d'ailleurs de l'examen des œuvres de Rogier van der Weyden présentées aux expositions de Francfort, Berlin et de Louvain. Nous ne reviendrons pas ici sur les différentes propositions d'attribution émises à ce sujet, puisque cela dépasse le cadre de nos propos. Mais il est clair qu'il ressort de ces études la nécessité de mettre davantage en exergue la notion d'atelier et de mieux évaluer son importance dans la participation à l'exécution des œuvres.

Qu'il s'agisse d'un maître connu par des documents d'archives, comme Van der Weyden, ou d'un anonyme à nom de convention, il est évident qu'il est aujourd'hui impératif de revoir la vision un peu romantique que nous a donnée l'histoire de l'art traditionnelle, du maître exécutant à lui seul les commandes importantes et supervisant éventuellement le travail de ses aides. Outre l'importance de l'intervention des collaborateurs aux différents stades de réalisation des œuvres, il apparaît également que les peintres à la tête de grands ateliers étaient sans doute plus actifs à l'extérieur qu'au sein de leur atelier, se profilant davantage comme des gestionnaires d'entreprise.

Tous ces constats posent d'une part la question de savoir s'il est nécessaire de fractionner chaque peinture pour retrouver toutes les mains ayant participé à sa création, au risque de disséquer les œuvres et de ne plus pouvoir caractériser la personnalité artistique d'un peintre qu'il soit anonyme ou non. D'autre part, faut-il nécessairement chercher à donner une identité à ces nombreux intervenants, les chances d'arriver à les identifier étant minimes et le danger grand de retomber dans les déviances de Wilenski ?

14 Voir : *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin. 1375-1445. Actes du colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, l'Institut royal du Patrimoine artistique et l'Association des Guides de Tournai*, édité par Ludovic Nys et Dominique Vanwijnsberghe, Valenciennes-Tournai, 2007.

Il est à mon sens plus judicieux de poursuivre les recherches sur l'importance du rôle des collaborateurs dans les ateliers de peinture, en laissant de côté notre manie quasi obsessionnelle de vouloir donner un nom à tout participant. Je propose d'illustrer mon propos par l'exemple particulièrement significatif de l'atelier d'Albrecht Bouts.

Le nom d'Albrecht Bouts, fils puîné de Dirk Bouts, peintre officiel de la ville de Louvain, de 1457 à 1475, apparaît à de nombreuses reprises dans les documents d'archives de la ville. Ce n'est que progressivement que son œuvre a pu lui être rendue, grâce aux travaux de l'archiviste Edward Van Even et de l'historien de l'art Georges Hulin de Loo. Le premier a mis en relation, en 1863, le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* (ill. 9), actuellement conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique¹⁵, et jusque là attribué à un maître anonyme, le Maître de l'Assomption de la Vierge, avec la mention du peintre dans une chronique de la ville de Louvain rédigée, vers 1575, par Jan Molanus, dans laquelle il est noté :

Albert Bouts : fils de Thierry de Louvain a peint avec dévotion de nombreuses œuvres pour le couvent des Augustins et d'autres endroits. Il a donné à la chapelle Notre-Dame le retable de l'Assomption de Notre-Dame qui se trouvait dans le petit chœur. J'ai appris qu'il n'a pas pu achever cet ouvrage en trois ans.

Hulin de Loo confirme ensuite cette hypothèse, en 1902, identifiant les armoiries de la famille Bouts surmontées de la lettre « A » sur le blason figuré sur le volet droit du triptyque, au-dessus de l'autoportrait du maître. Il s'agit donc ici d'un exemple heureux d'un maître anonyme identifié avec suffisamment de probabilité.

Dans le cadre de notre thèse de doctorat¹⁶ visant à établir le catalogue critique de l'œuvre du maître, nous avons proposé des attributions à Albrecht ou à son atelier et notre méthodologie de travail a reposé sur deux grands axes : l'interprétation critique de la biographie du peintre et l'examen combiné du style et de la technique d'exécution des œuvres, grâce aux résultats fournis par les documents de laboratoire et en prenant pour référence le triptyque autographe.

En résumé, l'interprétation des sources écrites atteste qu'Albrecht Bouts a eu une carrière particulièrement longue, puisqu'il est né vers 1451-55 et qu'il décède en 1549. À la tête d'un patrimoine important, le classant parmi la bourgeoisie aisée de Louvain, le maître gérait un atelier très productif, notamment d'œuvres destinées à la dévotion privée. Dans les premières années du xvi^e siècle, Albrecht s'investit dans les associations et confréries de la ville de Louvain, notamment en tant que doyen de la guilde des Drapiers. Ce genre d'implication n'est pas exceptionnel puisque ces activités administratives

15 Voir sur cette œuvre : Valentine Henderiks, « Le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* d'Albrecht Bouts : analyse critique », *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Libre de Bruxelles* 28, 2006, p. 1-24.

16 La thèse a été publiée en 2011 : Valentine Henderiks, *Albrecht Bouts (1451/55-1549), Contributions à l'étude des Primitifs flamands*, 10, Bruxelles, Brepols, 2011.

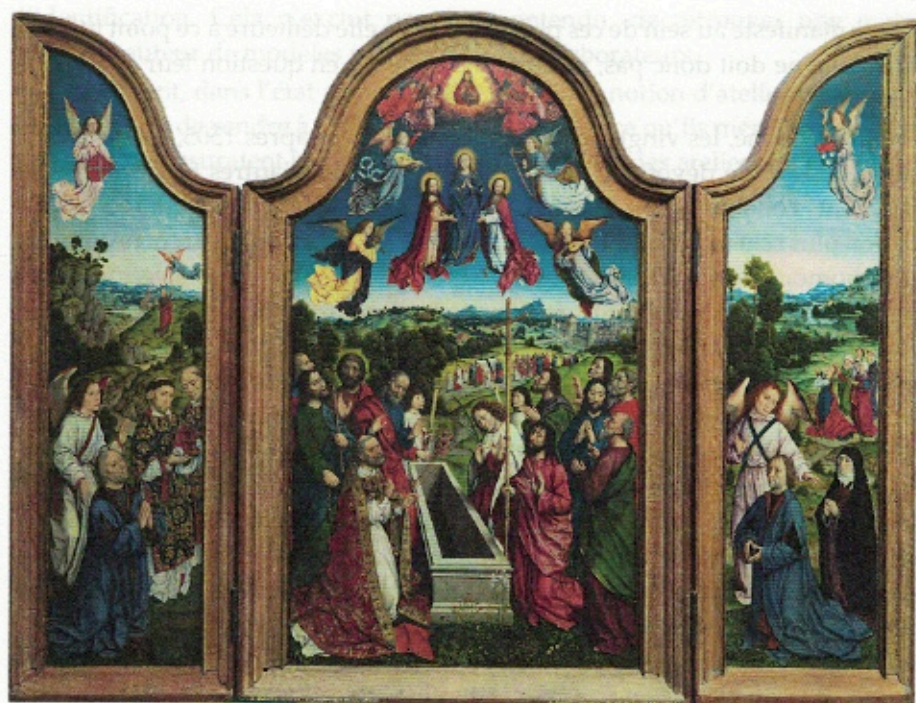


Illustration 9. Albrecht Bouts, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, ©Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België/Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

aidaient les peintres dans leur carrière en leur permettant d'obtenir des commandes à travers différentes confréries. Nous pensons aussi qu'elles servaient à promouvoir et à diffuser l'image de l'atelier afin de rechercher de nouveaux clients et de fidéliser les anciens. Cette proposition est d'autant plus évidente lorsqu'on la replace dans le contexte de l'évolution du marché des peintures et en particulier au passage, à la fin du xv^e siècle, d'une économie basée sur la commande à une économie de marché, expliquant que les ateliers deviennent progressivement de véritables entreprises dirigées par un franc-maître qui, pour reprendre les termes de Peter van den Brink, « était de moins en moins un artisan pour devenir un véritable entrepreneur¹⁷ ». Enfin, il faut bien conserver à l'esprit qu'à cette époque seuls les maîtres avaient le droit de vendre leurs peintures.

Dès le début du xvi^e siècle, Albrecht Bouts, était donc plus actif à l'extérieur qu'au sein de son atelier, s'occupant de rechercher et de fidéliser sa clientèle. Ces faits se confirment par l'examen stylistique des œuvres attribuées au maître. Les quinze tableaux que nous considérons comme autographes se situent tous en effet, entre 1470 et 1505. Il est clair que l'intervention de l'ate-

17 Peter van den Brink, « L'art de la copie. Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux xvi^e et xvii^e siècles », *L'Entreprise Brueghel*, catalogue d'exposition de Maastricht, Bonnefantenmuseum, 13 octobre 2001-17 février 2002, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 22 mars-23 juin 2002, p. 20.

lier se manifeste au sein de ces peintures, mais elle demeure à ce point minime et qu'elle ne doit donc pas, selon nous, remettre en question leur attribution au maître.

En revanche, les vingt-trois peintures exécutées après 1505, sans compter les panneaux de dévotion privée¹⁸, révèlent toutes d'autres mains, celles de différents collaborateurs. Toutes ces œuvres présentent une technique d'exécution plus schématique que celle d'Albrecht Bouts, mais montrent néanmoins une homogénéité stylistique qui s'explique par plusieurs facteurs. D'une part, on sait que les apprentis et compagnons qui travaillaient pour un maître cherchaient généralement à imiter son style. D'autre part, Bouts, bien que plus actif à l'extérieur, continuait certainement à gérer son atelier, c'est-à-dire à superviser et diriger ses assistants en leur donnant des indications et des conseils pour la réalisation des tableaux. Plusieurs peintres anonymes travaillaient dans cet esprit et il semble que ce sont eux qui ont exclusivement assuré la productivité de l'atelier à partir du début du xvi^e siècle. Nous n'avons pas cherché à les identifier ou à les nommer, mais nous avons préféré regrouper des ensembles d'œuvres stylistiquement et chronologiquement cohérents que nous avons rangés sous la dénomination « atelier d'Albrecht Bouts ».

Tous les cas évoqués mettent en évidence le rôle fondamental joué par les collaborateurs au sein des ateliers de peinture dans les anciens Pays-Bas. Ce constat touche les maîtres connus, dont les œuvres autographes font autorité puisque, même dans ces dernières, l'intervention d'assistants est aujourd'hui fréquemment relevée. Lorsque le peintre demeure anonyme et qu'aucune œuvre ne peut être authentifiée par des documents d'archives, ces conclusions sont d'autant plus valables. Plusieurs mains travaillaient dans les ateliers, selon des directives communes, sans doute sous l'égide d'un maître dirigeant, mais pour lequel il faut avoir l'humilité de reconnaître que, dans bien des cas, il ne pourra probablement jamais être identifié, à défaut de découvertes de sources d'authentification. Ceci vaut d'ailleurs pour tous les collaborateurs qui sont également voués à demeurer inconnus.

Alors que l'on avait choisi la solution des noms d'emprunts pour restreindre le vocable trop généraliste d'école, il apparaît que nous devons revenir à un concept plus large, celui de l'atelier.

On pourrait certes se dégager des contraintes de classification propres à notre pensée occidentale en se limitant à garder le terme générique d'anonyme, mais le risque est grand de sombrer dans les travers de son corollaire, la généralisation. Un cadre cohérent et relativement limité doit être donné à ces œuvres et à ces peintres qu'ils soient authentifiés ou non. Nous espérons avoir pu démontrer que c'est le concept d'atelier qui le permet et que c'est au domaine de son fonctionnement que les historiens de l'art doivent étendre leur champ d'investigation, en évitant les travers d'une recherche abusive

18 Voir à ce sujet Valentine Henderiks, « L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'œuvres de dévotion privée », *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 78, 2009, p. 15-28.

d'identification. Cela n'exclut pas, bien entendu, de retrouver une main créatrice, auteur de modèles répétés par les collaborateurs.

Finalement, dans l'état actuel de la réflexion, la notion d'atelier permet en quelque sorte de rendre à ces anonymes la juste place qu'ils méritent puisque c'est eux qui assuraient bien souvent la productivité des ateliers de peintures dans les anciens Pays-Bas aux xv^e et xvi^e siècles.

L'anonymat à l'œuvre

Anonymat et œuvre