Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 8 (1946)

Heft: 4

Artikel: Des découvertes au sujet des primitifs du Musée de Neuchâtel

Autor: Bohy, Juliette-A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163247

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Des découvertes au sujet des primitifs du Musée de Neuchâtel

PAR JULIETTE-A. BOHY

(PLANCHES 59—60)

Constatant l'heureux développement que prend en Suisse l'histoire de l'art, l'on peut dire que l'art vivant n'est plus, chez nous, celui de quelques saisons seulement. Souvent aussi il est celui que l'on fait renaître. A cet égard l'année 1944 paraît avoir été placée sous une constellation heureuse: ne nous apporta-t-elle pas, pour la seule Suisse romande – compensation bienvenue des pertes schaffhousoises – les découvertes de Lausanne[1] et de Genève[2]: l'Adoration des Mages, de Nicolas Manuel Deutsch, d'une part, et de l'autre ces manuscrits à enluminures du XVe siècle ayant appartenu au Duc de Berry? Ces découvertes se complètent de celles faites à Neuchâtel au sujet de deux œuvres sinon complètement ignorées du moins insuffisamment connues: «La Sainte-Face présentée par deux anges» et «Le Couronnement de la Vierge», d'un maître à l'œillet, dépôt du Landeron au musée de peinture.

I. LA SAINTE-FACE PRESENTEE PAR DEUX ANGES (fig. 3)

Sans atteindre aux luxueux primitifs de célébrité mondiale, ce panneau, qui fut une prédelle, se classe dans leur proximité immédiate par sa qualité artistique.

D'où surgit-il ainsi soudain en cette année 1944? D'une vitrine du Musée d'histoire de Neuchâtel où le désavantage d'une demi-lumière joint à une complète indifférence lui avaient valu un demi-siècle d'abandon[3]. Son acheminement vers le Musée d'Histoire n'avait pas laissé d'autres traces que la mention sommaire d'un catalogue de 1913: «Le Saint-Suaire, tableau découvert dans un grenier du château. Il ornait autrefois la Collégiale de Neuchâtel»[4]. Cependant des recherches entreprises dans les archives de l'Etat en ont fait découvrir une mention antérieure. Le 4 octobre 1843 le Conseil d'Etat délibéra au sujet d'un «tableau d'église trouvé dans le galetas du château»:

«Sur le rapport de M. Calame, conseiller d'Etat ordinaire et secrétaire d'Etat, annonçant au Conseil qu'il a trouvé dans le galetas de l'appartement qu'il occupe un fragment de peinture d'église *disposé en contrevent*, que M. Du Bois, professeur d'archéologie, a trouvé assez d'intérêt à cette pein-

[1]) Cf. Revue suisse d'art et d'archéologie, 1943, p. 193 et suivant.

[2]) Cf. Pro Arte, décembre 1944, Genève.

[3]) C'est à M. le professeur W. Deonna que revient le mérite de cette mise au jour, alors qu'il préparait l'Exposition rétrospective de Genève 1943.

[4]) Une reproduction de cette peinture se trouve dans l'ouvrage: H. Vulliéty, La Suisse à travers les âges, p. 193, Bâle et Genève, 1903.

ture pour désirer qu'elle soit déposée au musée de la Ville de Neuchâtel: délibéré, le Conseil autorise M. le secrétaire d'Etat à déférer au vœu de mondit Sieur Du Bois et charge la Direction des Bâtiments de faire remplacer le contrevent dont il s'agit.»

L'état du tableau antérieur à sa restauration (1944) corroborait entièrement ces renseignements. Il faut remarquer toutefois que le contrevent-tableau dût être intérieur, sinon la peinture n'aurait pas résisté aux intempéries. Les trous qui le traversaient de part en part indiquaient bien l'emplacement des fermentes dont il fut très probablement débarrassé en 1843. Ces dégâts ainsi que la profonde égratignure sacrilège barrant en croix le visage du Christ, ont été relativement aisés à réparer. Les parties essentielles se trouvaient assez bien conservées, cependant l'on ne saurait assez déplorer la disparition presque totale du second ange, à droite, supprimé, vraisemblablement, parce qu'il se trouvait trop dégradé lors de la mise en cadre du panneau.

Analyse sommaire du panneau: Il s'agit d'une peinture à fond d'or exécutée en détrempe sur bois de sapin recouvert d'une toile et d'une couche de plâtre et dont les dimensions actuelles sont de 102 cm sur 42 cm.

Le sujet, le Voile de Ste-Véronique présenté par deux anges, est fréquent dans la peinture de la fin du moyen âge. Mais si l'épisode si saillant de la montée au Calvaire inspira souvent les peintres, il n'était pas à la portée de tous de représenter, auprès d'une effigie du Christ, celle d'une Véronique dont l'expression fût ce qu'elle devait être. De là sans doute la formule substituant à la sainte femme deux figures d'anges, motif courant du répertoire gothique. Cette version fut en grande faveur au XVe siècle particulièrement. Notre art suisse ne devait pas l'ignorer, ainsi qu'en témoignent plusieurs exemples aujourd'hui dans nos musées – entre autres la Sainte-Face du Musée National de Zurich, provenant de St-Gall, identique comme sujet, mais d'une qualité artistique très inférieure à celle qui nous occupe.

Dans cette effigie du Christ vue de face l'art du peintre apparaît raffiné; linéaire et immobile, sans doute, mais combien délicatement mesuré dans ses teintes plates: tons de la chair et des lèvres, yeux rougis sans qu'en soit sacrifiée la limpidité, brun noir de la chevelure et de la barbe finement détaillés, tout cela se détachant vivement sur le linge sacré d'un gris de lin à peine rosé dans ses quelques plis. Des deux anges préposés à l'ostension du voile celui de gauche est seul demeuré complet. Il s'offre dans toute sa structure solide et élégante que vient encore parer l'arabesque pleine d'envol des amples ailes et de l'écharpe botticellienne. Sa robe rose est ombrée de vert et l'aile, en dégradés gris, s'incurve au sommet, révélant un dessus foncé en nette opposition avec le dessous.

Le second ange devait être quelque frère en beauté du premier. Ce qui en reste démontre qu'il ne s'agissait pas, comme ailleurs, d'une simple réplique de la première figure. Il se présentait de trois quarts et, nouvelle trouvaille du peintre, sa robe verte s'ombre de lie de vin.

Certes, comparée à nombre d'œuvres contemporaines de la peinture suisse, la Sainte-Face du musée de Neuchâtel est un primitif de rare essence. S'il faut bien admettre à son sujet une carence de l'histoire et du document, la compensation que représente sa possession est grande. Restauré récemment, ce précieux et authentique primitif neuchâtelois – qui ne peut provenir que de l'église collégiale ou de la chapelle du château – retrouve aujourd'hui, après une longue éclipse, toute la saveur et le charme d'une découverte.

II. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

d'un Maître à l'œillet et son donateur (fig. 1 et 2)

Historique du tableau: Semblable en ceci à maints primitifs, cette œuvre, importante d'entre celles de nos maîtres à l'œillet, sortit de son sommeil séculaire à la fin du siècle dernier. En 1896 l'Exposition nationale de Genève la présentait à ses visiteurs sous la forme d'une photographie agrandie – l'original alors au Landeron se trouvant dans un état de conservation trop défectueux. L'année suivante, Alfred Godet, conservateur du Musée d'histoire de Neuchâtel, attirait

l'attention sur l'urgence d'une restauration de ce précieux primitif[5]. Elle ne devait pourtant s'effectuer qu'en 1910, par les soins du Musée National. Dès lors le tableau figura en 1921 à l'Exposition du Kunsthaus de Zurich «Peinture et sculpture suisses anciennes 1430–1530», et en 1924 à celle de l'Art suisse à Paris. Dès 1906 le Couronnement de la Vierge avait été transféré du Landeron à Neuchâtel en même temps qu'un panneau de même époque «Le Christ en croix, avec Marie et St-Jean»[6].

Tout en lui attribuant une place de premier plan, nos historiens de l'art[7] n'étaient pas parvenus, jusqu'ici, à apporter au sujet du Couronnement plus de précisions que pour la plupart des autres œuvres de même origine. En particulier le donateur qui se trouve représenté à gauche du tableau avec ses armoiries demeurait inconnu. Or la question est aujourd'hui résolue et le Couronnement de la Vierge doit être considéré comme l'unique œuvre d'art qui nous soit parvenue d'entre celles qui ornaient jadis Notre-Dame de Neuchâtel. Commandée et exécutée pour cette église collégiale, elle fut, de plus, après la Réformation, conservée plus de quatre siècles et jusqu'aujourd'hui en terre neuchâteloise.

L'identification du donateur: Ce n'est pas chose extrêmement rare, dans une peinture religieuse du XVe siècle, que le portrait d'un donateur accompagné de ses armoiries. L'art suisse nous en offre plusieurs exemples. Souvent le concours des héraldistes a permis de résoudre la question de l'identité du personnage en cause. Dans le Couronnement, le donateur est un ecclésiastique en costume de chanoine, dont le nom était resté d'autant plus énigmatique que là où les simples mortels voyaient des armoiries, nos héraldistes ne discernaient rien de plus qu'un banal écu décoré d'initiales et d'une sorte d'emblème difficile à interpréter. La question ressortissait donc dès lors, pour le chercheur, non plus à l'héraldique, mais à l'exploration des documents contemporains. Ils sont rares après les deux mémorables incendies de 1450 et 1714 dont le premier détruisit entièrement les archives du Chapitre de Notre-Dame de Neuchâtel et le second une part de celles de l'Etat.

Il s'agissait tout d'abord d'établir avec certitude la provenance du tableau. Bien que se trouvant au Landeron lorsqu'il commença d'attirer l'attention, était-il landeronnais d'origine? Les archives consultées tant au Landeron qu'à Cressier n'ont montré aucune trace du Couronnement antérieure à la fin du siècle dernier. La même question se posait ensuite pour le donateur, repérable par ses seules initiales: J. V. C. Parmi diverses anciennes familles landeronnaises susceptibles d'entrer en cause, celle des *Vallier* paraissait s'imposer par son importance et sa richesse. Une généalogie récemment établie[8] ne mentionne, à la fin du XVe siècle, qu'un ecclésiastique de ce nom. Il avait pour prénom Guillaume, était bénédictin et prieur d'un couvent de Dijon. Il ne peut donc être question de lui.

Mais aussi bien, puisqu'il s'agit d'un chanoine, n'était-ce pas au sein de son chapitre qu'il convenait de le rechercher? Parmi ceux de Neuchâtel dont M. le professeur Arthur Piaget a établi une liste bien revêtue[9], il n'en est aucun, à l'époque qui nous intéresse, dont les initiales correspondent à celles de notre personnage. Auprès des chanoines, cependant, figurent fréquemment des chapelains, car Notre-Dame de Neuchâtel ne possédait alors pas moins d'une vingtaine d'autels. D'entre ses nombreuses chapelles, celle de la *Trinité* et la *Sainte-Vierge* se trouve citée à diverses reprises. Or, *le sujet même du Couronnement semble bien établir un rapport entre cette chapelle et notre tableau.* Le donateur

5) Musée neuchâtelois, t. XXXIV, 1897.

6) Quatre autres panneaux provenant également du Landeron et de la même époque se trouvent au Musée de peinture de Neuchâtel. Les sujets en sont: St-Blaise, évêque; Ste-Barbe, vierge et martyre; l'ange Gabriel; la Vierge Marie (Nos 731–734). Peints sur bois, ils proviendraient, selon une tradition orale, de l'Abbaye de St-Jean près Cerlier.

7) Cf. Paul Ganz, La Peinture suisse avant la Renaissance, Zurich, et P. Maurice Moullet, Les Maîtres à l'œillet, 1924, pl. 95, Bâle 1943, pl. 107 et p. 93 et suivant.

8) Par M. le docteur O. Clottu, cf. Der Schweizer Familienforscher, 1943, Heft 10/12.

9) Archives de l'Etat, Neuchâtel, cons. fiches mss.

avait eu des raisons de choisir ce sujet-là plutôt qu'un autre. Se pourrait-il qu'il eût été, simplement, un chapelain de la Trinité?

La liste de ces derniers nomme *Jaques Valois* ayant débuté dans ses fonctions en 1472. Il est chapelain et chantre du Chapitre et son nom figure à maintes reprises, postérieurement, dans des actes concernant le collège neuchâtelois. Mais ce sera surtout son testament du 11 novembre 1503[10] qui viendra renforcer les présomptions en sa faveur comme donateur du Couronnement. Messire Jaques Valois, prêtre altarien de Notre-Dame, apparaît bien dans ce document comme un personnage d'une certaine importance. Il est pourvu de biens aussi, puisqu'il multiplie les legs. En outre, résonnant comme d'outre-tombe, ses paroles précisent: «J'eslis et ordonne la sépulture de mon corps quand sera séparé de l'âme en l'esglise collégiale de Neufchastel auprès la chapelle de la Trinité devert la grant nef...» Dix ans plus tard un codicille ajouté au testament de 1503 complète ses legs, dont l'un en faveur d'un couvent de Morges qui recevra cent livres pour son église. Les exécuteurs testamentaires seront les chanoines Pierre de Pierre et Jaques Ponthareuse, et c'est tout le Chapitre de Notre-Dame, chapelains y compris, que le testateur institue héritier de tous et singuliers ses biens meubles et immeubles. Si le tableau du Couronnement ne se trouve pas mentionné dans le document, celui-ci nous révèle que, de par l'état de ses biens, Messire Jaques Valois eût certes été en mesure d'en faire l'offrande à cette chapelle de la Trinité qu'il devait desservir sa vie durant.

Dans le Couronnement, cependant, le donateur portraituré est un chanoine: il en porte l'aumusse à cinq rangs de peaux d'écureuil; il fait en outre peindre des armoiries auxquelles, indubitablement, il a droit de par sa naissance. Si celles-ci sont restées énigmatiques jusqu'à ce jour, ne constitueraient-elles pas la véritable clef du problème?

Messire Jaques Valois est chapelain et chantre de son Chapitre. Quelle était, à la fin du XVe siècle, la différence de costume entre un chanoine et un chapelain neuchâtelois? L'on possède à ce propos une indication précise[11]: «En 1477 Rodolphe, margrave d'Hochberg, obtint d'Alexandre évêque de Forli, légat de Sixte IV en Allemagne, que les chanoines portassent désormais l'aumusse de vair de cinq peaux de hauteur et les chapelains celle d'écureuil, à quatre peaux, que les chanoines quittaient.» L'aumusse du donateur du Couronnement est à cinq rangs de peaux, elle n'est donc pas celle d'un chapelain. Mais quelle pouvait être, alors, hiérarchiquement, la distance entre un chapelain et un chanoine? De l'avis de M. le professeur H. Reiners, de Fribourg, elle était minime, d'autant qu'en l'occurence Messire Jaques Valois était aussi chantre du Chapitre. La troisième initiale de l'écu (C) pouvait dès lors signifier Cantor aussi bien que Canonicus et Capellanus.

Restait néanmoins l'énigme du motif au centre de l'écu, point ultime de la question et qui, éclair-ci enfin, allait apporter la certitude souhaitée. M. le Dr. Kaelin, archiviste d'Etat à Soleure, confirmant une suggestion neuchâteloise, reconnut dans cet emblème des notes de musique ancienne selon l'école de Notre-Dame (une semi-brevis et une longa duplex). D'où sa conclusion logique que le personnage en cause devait être un chantre.

Basée sur tant d'éléments concordants, l'identification du donateur du Couronnement de la Vierge ne nous semble plus pouvoir être mise en doute. Le précieux Maître à l'œillet du Musée de Neuchâtel acquiert de ce fait l'indigénat neuchâtelois quant à ses appartenances et sa localisation. Messire Jaques Valois n'a guère pu usurper le droit de porter le costume d'un chanoine pour la circonstance si particulièrement solennelle de son portrait dans un tableau d'offrande. Le fait que ce chapelain et chantre de Notre-Dame revêt le costume d'un chanoine doit nous prouver qu'il y avait droit. Par ses qualités de clerc et de musicien, par ses legs généreux et particulièrement le don à la chapelle de la Trinité d'un tableau d'une importance aussi évidente, la mémoire de Messire Jaques Valois avait bien mérité d'être tirée de l'oubli et son effigie, enfin reconnue, proposée au respect et à la reconnaissance du monde de l'art et de l'histoire.

[10]) Archives de l'Etat, Neuchâtel, cf. Blaise Hory, not., t. II, fol. 69.

[11]) Der schweizerische Geschichtsforscher, Band 6, Heft 2, S. 267, Berne, 1826.

Analyse sommaire du panneau: Le Couronnement est un grand tableau carré de 1,50 m de côté, brillant et chantant de couleur, animé même d'un certain mouvement. La générosité de la palette évoque l'enluminure: fond d'or, joyaux, couronnes, riches damas, tout cela dans cette vivacité de tons et d'oppositions qui est aussi celle du vitrail et que viennent de nous restituer les soins du restaurateur neuchâtelois M. Alfred Blailé.

Le sujet représenté est un thème particulièrement en faveur dans la peinture du XVe siècle qui devait aussi l'amener à son point de développement extrême. Les périodes antérieures, en effet, montrent essentiellement la Vierge couronnée par le Christ. Elle reste le centre de la composition de notre Couronnement et reçoit sa couronne dans l'attitude devenue classique. Cette figure de Marie se classe l'une des plus belles réalisations de nos peintres primitifs: ovale nourri du visage au regard abaissé, pose de la tête à l'ample nimbe si parfaitement décoratif, chevelure non pas opulente mais harmonieusement répandue sur les épaules: autant de traits l'apparentant, dans l'art d'au nord des Alpes, aux Vierges d'un Schongauer et de ses disciples, à celle du retable des Cordeliers de Fribourg aussi.

Des deux personnes divines la figure de Dieu le Père, impériale d'atours et d'attributs, se présente de face, ce qui met fâcheusement en évidence son défaut d'anatomie. Cependant, à côté de ce thorax trop étroit et de ce bras trop court, le visage garde une beauté noble et sévère. La figure du Fils est mieux venue dans sa pose de trois quarts et sa conception tout humanisée. Le visage encadré de cheveux et barbe finement détaillés offre un type ethnique bien défini: ni flamand, ni italien, mais plutôt indigène. L'âge est rendu sensible et les stigmates indiqués sans accentuation excessive. Si les bras restent courts relativement à la taille, la figure offre quelque chose de viril dans son ensemble. Les pieds déchaussés en signe de respect devant la Présence divine, sont encore un trait particulièrement archaïque.

Quant au costume, les trois figures présentent une innovation dans le fait d'une somptuosité recherchée et qui renchérit encore sur les damas et le «ramagé» en honneur dans la peinture de la seconde moitié du XVe siècle. L'effet en paraît obtenu par un gaufrage sur parchemin doré et rehaussé d'accents de couleur. Drap d'or? Rebrodé d'or? Ce qu'il pouvait exister de plus riche, certainement. Puis aussi conformité avec l'Ecriture qui par la bouche du Psalmiste dit bien: «La Reine du Ciel s'est assise à sa droite dans un vêtement d'or... Il a posé sur sa tête une couronne de pierres précieuses...» La robe d'or de Marie est encore bordée à l'encolure de l'hermine royale, tandis que chez le Père et le Fils, perles et gemmes s'enchâssent dans les bordures de leurs manteaux, ainsi que cela se pratiquait depuis les mémorables apparitions des volets du retable de l'Adoration de l'Agneau, de Jean van Eyck, à Gand. Le drap d'or se retrouve jusque dans le coussin matelassant le trône de la Trinité, ce qui porte à l'excès l'effet recherché – et dont l'état actuel est loin d'être ce qu'il fut. Quoi qu'il en soit, ce détail technique prend un intérêt particulier en ce qui concerne la datation du Couronnement. Parmi les peintures des maîtres à l'œillet, le procédé ne se voit que dans les grands panneaux du Kunsthaus de Zurich (Adoration des Mages et Pentecôte) et dans un tableau de la collection de Donaueschingen (Martyre des Dix Mille).

La figure du Père Eternel appelle enfin une remarque spéciale. Elle est chaussée de rouge, couleur du surnaturel au moyen-âge: or, le premier restaurateur du panneau avait eu la maladresse de supprimer, involontairement sans doute, le bout de pied dépassant la robe au premier plan, et que la restauration de 1944 a heureusement rétabli.

Anges et angelots: Leur présence est de règle auprès de la Trinité puisqu'elle indique les régions célestes. Cependant, dans leur jolie arabesque vivante et mouvementée, les angelots du Couronnement n'évoquent guère, nous semble-t-il, la contemplation et l'adoration. N'est-ce pas davantage le vacarme enfantin, celui d'une classe de chant, dirait-on, que l'on croit entendre plutôt que la louange angélique? Allusion à la longue activité de chantre de Messire Jaques Valois? La musique qui lui fut chère redevient hommage aux personnes divines dans les figures latérales d'anges musiciens à l'attitude tout adorante et contemplative. Faisant face au donateur dans l'angle opposé du

panneau, un séraphin harpeur se distingue des précédents par son costume plus riche et la croix (de St-Maurice) sommant son jeune front. C'est la moins bien venue de ces trois créations dont les premières révèlent un art délicat et sûr.

Le portrait de Messire Jaques Valois: Il se présente de profil et à genoux et l'effigie est remarquable pour l'époque. Modelé du visage, rendu de la chevelure étonnent. Il est piquant de découvrir, dans ce profil levé qu'exigeait le geste invocateur du personnage, un premier tracé, esquissé en noir, de la ligne du nez que le peintre avait prévue différente ainsi que le prouve le trait mis au jour par la restauration récente. Le portrait du chapelain et chantre de la Trinité nous révèle approximativement son âge: soixante à soixante-dix ans. Le visage paraît amaigri, tout empreint de la douce gravité d'un homme d'église. Ethniquement son type se classe latin – Messire Jaques Valois était très probablement originaire de la Franche-Comté[12]. Ce ne sera pas lui reprocher une petite pointe d'orgueil que de supposer que, donateur d'un riche tableau, il désirât y laisser aussi sa propre image. Il le fait en songeant surtout à cette vie à venir qu'il sentait proche pour lui, à son salut éternel pour lequel il implore, selon les termes du phylactère, la «benignissima sempiterna Trinitas», à sa tombe enfin, «en l'esglise Notre-Dame», sur laquelle veillerait désormais l'image magnifique due à sa munificence. Autant de raisons pour le donateur de ne pas lésiner dans son offrande, de s'adresser à un peintre de renom, à l'un de ces maîtres reconnus que nous avons désignés «à l'œillet».

Remarques relatives à l'attribution du Couronnement: La découverte de l'identité du donateur n'est pas sans rapport avec la datation de l'œuvre et de l'atelier auquel elle pourrait être attribuée. Si le tableau ne se trouve pas mentionné dans le testament de 1503, n'est-ce-pas, pratiquement, qu'en tant qu'offrande du donateur à la chapelle de la Trinité et la Vierge il n'avait pas à y figurer? Cependant c'est avant 1513, date de sa mort, que Messire Jaques Valois, chapelain et chantre du Chapitre de Notre-Dame, se fait portraiturer dans l'attitude de dévotion que requérait le sujet du tableau et son propre rôle de donateur. Il est revêtu du costume auquel sans aucun doute il avait droit et son effigie est remarquablement rendue. A quel peintre ou atelier de renom bien établi s'adressa-t-il pour obtenir ce qui se faisait de mieux en la matière?

A défaut d'œuvres et de noms d'auteurs l'on possède sur la période contemporaine quelques renseignements qu'il est intéressant de rapprocher du Couronnement de Neuchâtel; en 1505 le prévôt du Chapitre, Louis de Pierre, avait, à ses frais, paré le maître-autel de l'église collégiale d'un tableau (retable?) «estimé à cinq cents florins d'or.» A Valangin, à la même époque, la collégiale St-Pierre, inaugurée en 1506 par l'évêque de Lausanne Aymon de Montfaucon, avait reçu elle aussi un grand tableau d'église «dont on ignore le sujet, de la manière allemande et où l'or n'avait pas été épargné», car l'artiste demande par une lettre que l'on possède, au comte Claude d'Arberg et à sa femme Guillemette de Vergy qui le lui avaient commandé, «cinquante florins pour les avances qu'il a faites à ce sujet». Ce peintre était de Berne et nommé Matheus Moesch[13].

Serait-ce à ces exemples stimulants que l'on doit la riche offrande de Messire Jaques Valois à Notre-Dame de Neuchâtel?

De toute façon l'indication d'un peintre de Berne est intéressante. Elle paraît bien exclure Neuchâtel, d'autant que dans son ouvrage sur les Maîtres à l'œillet, M. Moullet établit de sagaces rapprochements stylistiques entre le Couronnement de Neuchâtel et les panneaux du musée de Berne autrefois aux Dominicains (Annonciation). Sans prétendre trancher la question de l'attribution du premier, œuvre à laquelle collaborèrent plusieurs mains, nous voudrions attirer l'attention sur un détail qui n'a peut-être pas été relevé encore: il s'agit de l'apparition dans notre panneau de ces petits messagers avant-coureurs du répertoire classique de la Renaissance que représentent les deux «putti» musiciens, juchés aux extrémités supérieures du vaste trône de la Trinité. Ils sont nus et, purement ornementaux, n'ont rien à voir, ce nous semble, avec les angelots en liesse qui appartiennent au

[12]) Ce nom de famille se rencontre toutefois à Neuchâtel au XIVe siècle, cf. Archives de l'Etat, Extentes, 1353, fol. 31 vo.
[13]) Archives de l'Etat, Neuchâtel, Y 13, N° 6.

sujet même. L'introduction de ce motif constitue nettement une innovation de la part du peintre, fait qui pourrait mener plus loin qu'on ne le suppose en ce qui concerne la datation et l'exécution. En effet, si dans un sujet tout gothique d'inspiration et de composition, un peintre rompu aux routines d'atelier se permet une note aussi personnelle, c'est qu'il s'en sent la liberté. Serait-il, ce peintre-là, celui qui, parmi les signataires, a adopté la rose? Dans le Couronnement une rose vient en effet compléter le bouquet que composent œillets rouge et blanc, œillet et brin de lavande: bouquet joli mais combien épineux lorsqu'il s'agit d'interpréter son langage!

Revenant aux attributions provisoires de M. Moullet, il semble bien que si Thüring Meyerhofer, chef présumé de l'atelier de Baden, travailla aussi à Berne, Jacques Boden, son jeune collaborateur en qui l'on peut voir le «peintre à la rose», se présente tout naturellement à l'esprit. A la jeunesse le désir de s'écarter de la routine et d'affirmer son modernisme! Etrangers au répertoire traditionnel deux putti et une rose deviendraient ainsi les signes annonciateurs de l'évincement prochain des maîtres à l'œillet. En 1514 sont déjà sorties de l'atelier de Nicolas Manuel Deutsch des œuvres d'une conception qui s'écarte de l'art traditionnel. Elles placent le Couronnement de la Vierge parmi les ultimes productions de l'époque artistique qui se situe au seuil même de la Renaissance telle qu'elle devait se manifester dans nos frontières et le jalon que constitue le panneau neuchâtelois parmi les primitifs suisses n'en acquiert que plus d'intérêt.

Phot. E. Sauser, Neuchâtel

Fig. 1. LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Après la restauration de 1944 – Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts

Phot. E. Sauser, Neuchâtel

Fig. 2. DETAIL DE LA FIGURE 1
Le donateur Jacques Valois

Phot. E. Sauser, Neuchâtel

Fig. 3. LA SAINTE FACE PRÉSENTÉE PAR DEUX ANGES
Après la restauration de 1944 – Neuchâtel, Musée des Beaux-Arts