

REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXVIII * 1969 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

BRUXELLES - BRUSSEL
1971

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË,
V.Z.W.

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 1969-1970 / Dienstjaar 1969-1970

Président/Voorzitter : M. Jean DE STURLER ; *Secrétaire/Secretaris* : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; *Membres/Leden* : M^{lle} Simone BERGMANS, Cte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, MM. Frans GANSHOF, Jacques LAVALLEYE et Baudouin VAN DE WALLE.

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés spécialement à la Revue doivent être adressés au Secrétariat de Rédaction :

De brieven, boeken voor recensies en de handschriften die in 't bijzonder voor het Tijdschrift bestemd zijn, moeten geadresseerd worden aan het Redactiesecretariaat :

M^{me} J. DOSOGNE-LAFONTAINE, 62, avenue du Pesage, 1050 Bruxelles

Les commandes de volumes doivent être adressées au Trésorier général :

De bestellingen van boeken dienen gericht te worden aan de algemene Penningmeester :

M. A. DE VALKENEER, 9, rue du Musée, 1000 Bruxelles

Les paiements se font au C.C.P. n° 1004.19 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte n° A/69/11.463 de l'Académie, Banque de Bruxelles, Bruxelles. Chèques ou virements sans frais pour la bénéficiaire.

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. nr 1004.19 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening nr A/69/11.463 van de Academie, Bank van Brussel, Brussel. Checks of overschrijvingen zonder onkosten voor de bestemming.

Prix de l'abonnement annuel : 600 F.B.

Prijs van het jaarlijks abonnement : 600 B.F.

La Direction n'assume aucune responsabilité en ce qui concerne les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

De Directie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanhoord op elk artikel of recensie, alsook één repliek op dit antwoord.

REVUE BELGE
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

publiée par l'
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

RECUEIL
TRIMESTRIEL

XXXVIII * 1969 * 1-2-3-4

DRIEMAANDELIJKSE
UITGAVE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

uitgegeven door de
KON. ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

BRUXELLES - BRUSSEL
1971

EEN ZELDZAME BRUSSELSE KELK GESCHONKEN DOOR MAXIMILIAAN VAN OOSTENRIJK

(ca. 1480)

De landelijke Kapel van de Engelen Bewaarders te Ricaldo, een gehucht van Baselga di Pinè nabij Trente, bezit een laatgotische kelk, die vermoedelijk om zijn eenvoudig voorkomen door de *Mostra d'arte sacra*, in 1905 te Trente ingericht ⁽¹⁾, over het hoofd werd gezien. Enkele jaren later werd er een korte bespreking aan gewijd die, ondanks spijtige leemten en onnauwkeurigheden, toch tot zijn bekendheid in een ruimere kring had kunnen bijdragen ⁽²⁾. Sindsdien raakte hij echter terug in het vergeetboek. Dit moet des te meer betreurd worden daar de kelk van Ricaldo dit jaar, bij de herdenking van de 450^e verjaring van de dood van keizer Maximiliaan van Oostenrijk († 1519), een eervolle vermelding verdiende. Deze kelk moet immers toegevoegd worden aan het schaars bewaarde edelsmeedwerk dat als voormalig bezit of als geschenk van Maximiliaan wordt beschouwd en op een tentoonstelling te Innsbruck samengebracht werd ⁽³⁾. Onder deze kostbaarheden is bedoelde kelk zelfs de oudste en ook een van de zeldzame waarvan de schenking door Maximiliaan afdoend kan bewezen worden. Zoals verder moge blijken, is hij bovendien van belang voor de studie van de edelsmeedkunst in onze gewesten. Hij moet namelijk onder de uiterst zeldzame voorbeelden gerekend worden die van de werkzaamheid van de Brusselse edelsmeden in de vijftiende eeuw bewaard bleven.

Het is dan ook eerder om zijn historisch en kunsthistorisch documentaire waarde, dan om zijn esthetische verdienste dat de kelk van Ricaldo de aandacht vraagt (afb. 1). Noch zijn structuur, noch zijn versiering vertonen bij-

⁽¹⁾ *Catalogo illustrato degli oggetti ammessi alla mostra di arte sacra tenuta a Trento in occasione del XV centenario della morte di S. Vigilio*, Trento, 1905.

⁽²⁾ G. GEROLA, *Antichi calici ed ostensorio in Pinè*, in *Tridentum*, dl. XI, 1908, p. 2-4. Voordien werd de kelk reeds vermeld door G. DIVINA, *Storia del beato Simone da Trento*, dl. II, Trento, 1902, p. 325, nota 2.

⁽³⁾ *Ausstellung Maximilian I. Innsbruck. Katalog*, Innsbruck, [1969], p. 157-159, nrs. 584-591. Zie ook E. EGG, *Maximilian und die Kunst*, in *Ausstellung Maximilian I... Beiträge*, p. 103.



AFB. 1. — Kelk (vergul zilver, h. 16,9 cm).
Kapel van de Engelen Bewaarders te Ricaldo, Baselga di Pinè.
(Foto Rensi, Trento)

zonder kunstzinnige kwaliteiten. Hij werd vervaardigd in verguld zilver, is 16,9 cm hoog en rust op een zeslobbige voet met een doormeter van 15,6 cm. De geprofileerde voetrand is met een parellijstje getooid. Aan de zes voetlobben beantwoorden zes panden die zeer vlak gehouden zijn en in het midden steil opstijgen naar de stam toe. Deze is zeszijdig en uitgerust met een gedrukte sferische nodus, geled met gotische venstertraceringen en voorzien van zes uitspringende ruitvormige knoppen. Ieder knop vertoont op een gearceerde achtergrond een der letters van de naam *i h e c v s*. De stam ondersteunt een diep gewelfde kom met licht uitstaande wand. Deze kom is blijkbaar niet oorspronkelijk en vervangt de originele die, zoals bij laatgotische kelken gebruikelijk was, ongetwijfeld conischer en onderaan dan ook minder breed was.

De edelsmid heeft de factuur van deze kelk tot de meest essentiële onderdelen herleid en slechts de voetrand en de stevig gestructureerde nodus met een schaars decor enigszins geaccentueerd. De zesvoudige geleding, logisch doorgevoerd in voet, stam en nodus, behoort tot het elementaire gotische patroon. Zulke eenvoudige kelken werden op het einde van de middeleeuwen talrijk vervaardigd en plegen de aandacht niet bijzonder te boeien. De kelk van Ricaldo draagt echter nog een opschrift en een wapen die wel belangstelling opwekken. Op een van de voetlobben werd in een banderol, boven een kruisje, een drieregelig opschrift gegraveerd (afb. 2) :

Illu(strissimus) · d(ux) · et · d(omi)n(u)s · maxi(milianus) · archidux ·
austrie · bo(r)g(ondie) · etc · hu(n)c cali(cem) beato ·
simeoni · in · tridento · obtulit ·

Luidens dit opschrift werd de betrokken kelk door Maximiliaan, aartshertog van Oostenrijk, ter ere van de zalige Simon van Trente geschonken. Uit de *intitulatio* blijkt tevens dat Maximiliaan, op het ogenblik van de schenking, reeds met de erfprinses van de Bourgondische staten gehuwd was. Zijn huwelijk met Maria van Bourgondië, wiens vader, Karel de Stoute, in januari 1477 in de slag bij Nancy het leven liet, had plaats te Gent op 19 augustus van hetzelfde jaar. Deze datum komt derhalve als *terminus post quem* voor de gift in aanmerking. Vermits Maximiliaan in het opschrift de titel van aartshertog draagt en nog niet die van koning, laat staan die van keizer, gaat de opdracht van de kelk aan zijn koningschap vooraf. Op 16 februari 1486 werd Maximiliaan te Frankfurt tot Rooms-koning gekozen en op 9 april daaropvolgend te Aken gekroond. Dit alles wijst er dus op dat de kelk tussen augustus 1477 en april 1486 door aartshertog Maximiliaan geschonken werd.



AFB. 2. — Detail van het opschrift op de kelkvoet. Baselga di Pinè.
(Foto Rensi, Trento)

Deze benaderende datering wordt bevestigd door het wapenschild dat op een voetpand aan de overzijde van het opschrift voorkomt (afb. 3). Hier werd, in een schildvormige uitsparing, een geëmailleerd wapen aangebracht omgeven met de ordeketting van het Gulden Vlies en getopt met een aarts-hertogelijke hoed. Het schild bewaart nog voldoende emailresten die zijn identificatie vergemakkelijken. Het is gevierendeeld : in 1 Oud- en Nieuw-Oostenrijk, in 2 Nieuw- en Oud-Bourgondië en Brabant, in 3 Stiermarken, Karinthië en Krain, in 4 Oud-Bourgondië, Limburg en Nieuw-Bourgondië ; het hartschild is gedeeld Vlaanderen en Tirol. Dit Oostenrijks-Bourgondisch wapen leidt derhalve, samen met de aartshertogelijke hoed die het topt, tot dezelfde chronologische omschrijving van de schenking als het besproken opschrift.

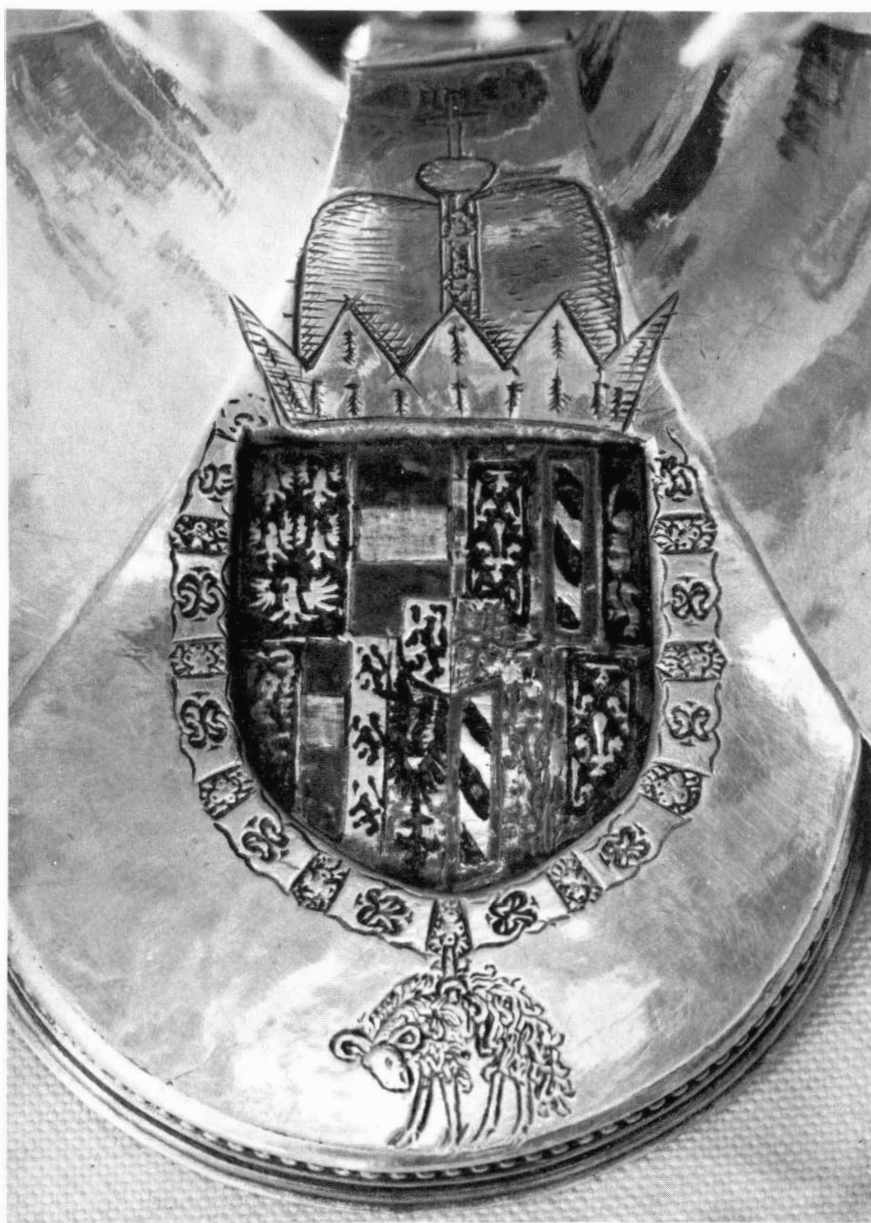
De ketting van het gulden Vlies, die omheen het schild werd gegraveerd,

duidt op Maximiliaans lidmaatschap van deze ridderorde. Het was in het jaar na zijn huwelijk, op 30 april 1478, dat hij in de Sint-Salvatorskerk te Brugge bij gelegenheid van het dertiende ordekapittel tot ridder werd geslagen en dat hem de ordeketting om de hals werd gelegd. De aanwezigheid van de ketting omheen het wapenschild op de kelkvoet zou dan ook toelaten de schenking van de kelk ten vroegste na Maximiliaans opname in de orde van het Gulden Vlies, in plaats van na zijn huwelijk, te situeren. Het schijnt evenwel niet uitgesloten dat Maximiliaan, die ingevolge zijn huwelijk met de dochter van Karel de Stoute deze als souverain hoofd van de orde zou opvolgen, reeds in zijn huwelijksjaar de ordeketting aan het Oostenrijks-Bourgondisch wapen toevoegde. Zo vertoont de keerzijde van een penning, die bij gelegenheid van zijn huwelijk werd geslagen en aan Gérard Loyet wordt toegeschreven, benevens het jaartal 1477 het hierboven beschreven wapenschild, getopt met de aartshertogshoed en ook omhangen met de ketting van het Gulden Vlies (afb. 6) ⁽¹⁾.

Het opschrift laat ook toe de intentie van Maximiliaans gift te kennen. Hij droeg de kelk op *beato Simeoni in Tridento*. Het gaat hier om de kleine Simon, die te Trente een eeuwenlange verering kende en die, naast de stadspatroon, bisschop Vigilius, de meest populaire heilige van Trente is geweest. Simon, een knaapje van nog geen drie jaar oud, was op Witte Donderdag, 23 maart 1475, uit de ouderlijke woning te Trente verdwenen en werd pas op Paasdag dood en vreselijk verminkt weergevonden. Diverse omstandigheden gaven aanleiding tot de overtuiging dat het hier een rituele moord gold bedreven door in de stad gevestigde Joden. Hiervan werden er na een proces een vijftiental terechtgesteld. Ondanks de weigerige houding van paus Sixtus IV, die een tegenonderzoek liet instellen en overigens de cultus verbood, bloeide de verering van de kleine Simon weldra op, gestimuleerd door de toenmalige prinsbisschop van Trente, Johannes IV Hinderbach, door de mirakelen die aan Simons tussenkomst werden toegeschreven en door de steeds talrijker toestromende pelgrims ⁽²⁾. Inmiddels droeg ook de opkomende druk-

⁽¹⁾ K. MOESER en F. DWORSCHAK, *Die grosse Münzreform unter Erzherzog Sigmund von Tirol*, (*Oesterreichisches Münz- und Geldwesen in Mittelalter*, dl. VII : *Tirol*), Wenen, 1936, p. 55-56 ; V. TOURNEUR, *Initiation à la numismatique*, (*Collection Lebègue*, nr. 64), Brussel, 1945, p. 85 ; *Médailleurs et numismates de la Renaissance aux Pays-Bas* (Tentoonstellingscat.), Brussel, 1959, p. 31, nr. 15.

⁽²⁾ Slechts meer dan een eeuw na Simons dood werd zijn cultus door de kerk officieel erkend, terwijl hij in 1965 afgeschaft werd. Over de dood en de verering van de kleine Simon raadplege



АФВ. 3. — Detail van het wapen op de kelkvoet. Baselga di Pinè.
(Foto Rensi, Trento)

kunst het hare hiertoe bij. Het eerste boek dat te Trente op 6 september 1475 van de pers kwam werd aan het verhaal van het vermeende martelaarschap van de kleine Simon gewijd. Voordien was het al te Sant'Orso en te Rome gepubliceerd en omstreeks 1480 verscheen het ook te Keulen ⁽¹⁾. In 1480 kon reeds worden vastgesteld dat de Simoncultus pelgrims aantrok *a longinquis partibus Theutonicae, Franciae et Italiae* ⁽²⁾.

Dat de faam van de kleine martelaar, in een algemeen klimaat van anti-Joodse vooringenomenheid, eventueel ook in de Nederlanden doordrong, waar Maximiliaan sinds zijn huwelijk verbleef, hoeft dan ook niet te verwonderen. Bovendien was bisschop Hinderbach geen onbekende in het Habsburgse huis. Maximiliaans vader, keizer Frederik III, had hem belangrijke opdrachten toevertrouwd en Maximiliaans moeder, keizerin Eleonore, had hem geraadpleegd in verband met de opvoeding van haar jongste zoon ⁽³⁾. Het is derhalve niet uitgesloten dat Hinderbachs persoonlijk optreden ten gunste van de Simoncultus Maximiliaan tot een gift ter ere van het Trentse martelaartje bewogen heeft. De schenking, zoals zij chronologisch kon omschreven worden, valt samen met de opbloeiende verering van de kleine Simon waarvoor bisschop Hinderbach, die overleed in 1486, het jaar van Maximiliaans koningskroning, zich bijzonder ingezet had. Toen hij deze kelk schonk, heeft aartshertog Maximiliaan zeker niet bevroed dat hij vele jaren later, op 4 februari 1508, te Trente tot keizer zou worden uitgeroepen en evenmin dat hij, vóór de plechtige proclamatie in Trente's Dom, even in gebed zou verwijlen bij de relieken van de kleine Simon ⁽⁴⁾ waaraan hij lang tevoren deze kelk opgedragen had.

men I. ROgger, art. *Simone di Trento*, in *Bibliotheca sanctorum*, dl. XI, Rome, 1968, kol. 1184-1187 en de aldaar opgegeven literatuur.

- ⁽¹⁾ L. DONATI, *L'inizio della stampa a Trento ed il beato Simone*, Trento, [1968]; W. P. ECKERT, *Aus den Akten des Trienter Judenprozesses*, in *Judentum im Mittelalter. Beiträge zum christlich-jüdischen Gespräch*, (*Miscellanea mediaevalia*, dl. IV), Berlijn, 1966, p. 287-288; E. VOULLIÈME, *Der Buchdruck Kölns bis zum Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Inkunabelbibliographie*, (*Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde*, dl. XXIV), Bonn, 1903, p. 512, nr. 1196.
- ⁽²⁾ Aldus noteerde een dominicaan uit Ulm die ter plaatse eveneens vaststelde dat de pelgrims er onder meer grote hoeveelheden goud en zilver offerden; cfr. W. P. ECKERT, *op. cit.*, p. 297, nota 49.
- ⁽³⁾ H. FICHTENAU, *Die Lehrbücher Maximilians I. und die Anfänge der Frakturschrift*, Hamburg, 1961, p. 7. Zie ook *Ausstellung Maximilian I...*, nr. 19.
- ⁽⁴⁾ H. WEISFLECKER, *Maximilians I. Kaiserproklamation zu Trient (4. Februar 1505). Das Ereignis*

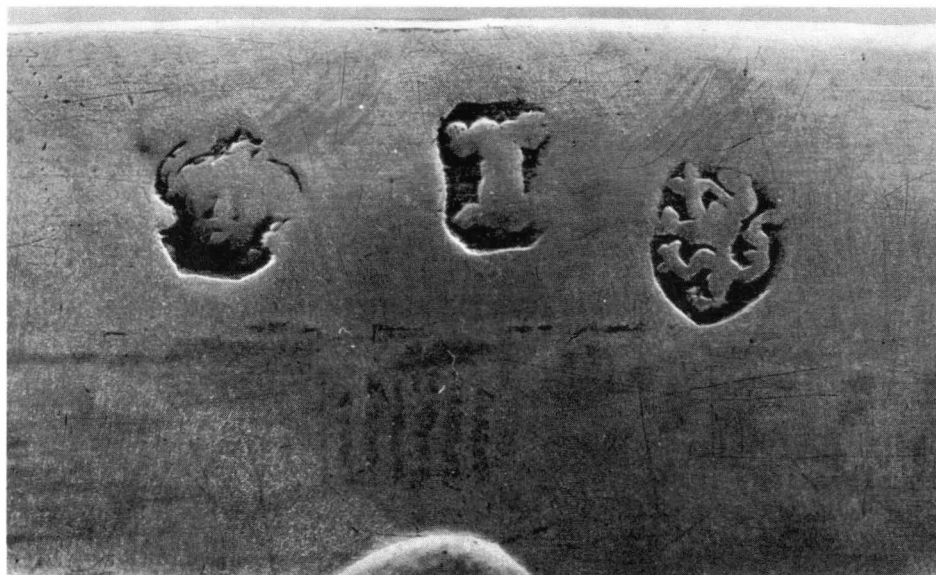


AfB. 4. — Merken onder op de kelkvoet (macro 5 ×). Baselga di Pinè.
(Foto Rensi, Trento)

Tijdens de jaren, die voor de schenking van de kelk in aanmerking komen, vertoefde Maximiliaan in de Nederlanden. Sinds zijn huwelijk tot wanneer hij in 1489 onze gewesten voor goed verliet, verbleef hij er om ze tegen de Franse koning te beveiligen, er sedert de dood van zijn vrouw in 1482 het regentschap voor zijn zoon, Filips de Schone, waar te nemen en inwendige moeilijkheden het hoofd te bieden. Hij verliet ze uiterst zelden en kwam in deze jaren zeker nooit te Trente ⁽¹⁾. Bijgevolg kon hij de kelk niet persoonlijk

und seine Bedeutung, in Österreich und Europa. Festgabe für Hugo Hantsch zum 70. Geburtstag, Graz-Wenen-Keulen, 1965, p. 21-22.

⁽¹⁾ Zie o.a. H. VAN DER LINDEN, *Itinéraires de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche (1477-1482)*, (Commission royale d'histoire), Brussel, 1934. Maximiliaan verwierf Tirol trouwens pas in 1490, na zijn vertrek uit de Nederlanden, cfr. A. JÄGER, *Der Übergang Tirols und der österreichischen Vorlande von den Erzherzoge Sigmund an den Röm. König Maximilian von 1478-1490. Ein Bruch-*



AFB. 5. — Merken op de schaal (macro 5 ×). Bern.

ter plaatse overhandigen. Hij liet hem dan ook naar alle waarschijnlijkheid vanuit de Nederlanden te Trente bezorgen. Zoals de merktekens op de kelk getuigen, werd hij immers niet te Trente of in Tirol, maar wel te Brussel vervaardigd.

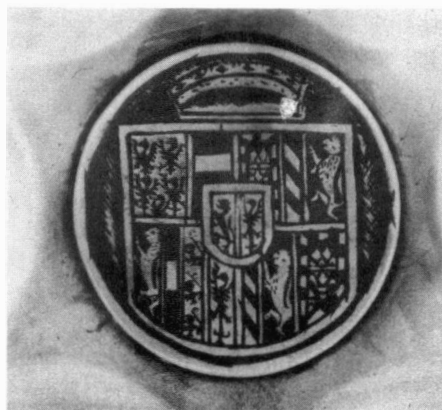
Onder op de kelkvoet werden drie merken ingeslagen die nog duidelijk leesbaar zijn (afb. 4). Hoewel zij reeds tot driemaal toe werden gepubliceerd, konden zij nog niet geïdentificeerd worden ⁽¹⁾. Het betreft een regelmatig gevormd schild met klimmende leeuw, een uitgesneden schild met de gotische letter Y en een menselijk hoofd bekroond met een kruisje. Terwijl het leeuwemerk door verschillende steden in diverse landen als stadsmerk

stück aus der Geschichte der Tiroler Landstände, in *Archiv für österreichische Geschichte*, dl. LI, 1873, p. 297-448.

⁽¹⁾ G. GEROLA, *op. cit.*, p. 3; M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Einführung*, Frankfurt a.M., 1910, p. 54, nr. 5; IDEM, *Der Goldschmiede Merkzeichen*, 3^e uitg., dl. IV, Berlijn, 1928, p. 599, nrs. 9433-9435. In beide laatste werken werd de eigenaar van de kelk foutief aangeduid, eerst als de kerk van Ricaldo in de provincie Alessandria, daarna als het Museum te Trente.



AFB. 6. — Gedenkpenning van het
huwelijk van Maximiliaan van
Oostenrijk met Maria van Bourgondië
(zilver, diam. 44,25 mm).
Penningkabinet v.d. Kon. Bibliotheek
Albert I, Brussel.



AFB. 7. — Detail van het wapenschild
op de schaal. Bern.



AFB. 8. — Schaal (zilver, gedeeltelijk verguld, diam, 19,4 cm).
Bernisches Historisches Museum, Bern.

gebruikt werd, is het samengaan ervan met een bekrust hoofd een typische merkencombinatie voor Brussel, waar zij tot op het einde van het ancien régime in gebruik bleef ⁽¹⁾. De leeuw beantwoordt aan de gouden leeuw op veld van sabel, het wapen van het hertogdom Brabant, en het bekruste hoofd verwijst naar Sint-Michiël, de stadspatroon van Brussel.

Uit archivalische gegevens blijkt, dat het Brusselse zilver eerst alleen met de leeuw werd gemerkt en dit reeds in de xiv^e eeuw ⁽²⁾. Sinds wanneer juist het Sint-Michielsmerk hieraan werd toegevoegd, kon nog niet definitief uitgemaakt worden ⁽³⁾. Wel werden reeds enkele voorwerpen uit de xv^e eeuw op basis van hun merktekens als Brussels werk aangewezen ⁽⁴⁾, maar bij nader onderzoek bleken verscheidene dezer merken foutief geïnterpreteerd te zijn.

Het leeuwemerk op een Madonnabeeldje, in 1492 aan de dom van Chieri geschonken, werd terecht als een Brugs merk erkend ⁽⁵⁾. Het mooie reliekosensorium van Sint-Aldegondis te Maubeuge, voltooid in 1469, draagt een leeuwemerk met onregelmatig uitgesneden schild dat volgens recente bevindingen eerder als het merk van Valenciennes dan als dat van Brussel moet beschouwd worden ⁽⁶⁾. De monstrans, in 1459 aan de kerk van Halle geschonken, vertoont hetzelfde merk ⁽⁷⁾ en kan dan ook bezwaarlijk als een Brussels werk in aanmerking genomen worden. De merktekens op de monstrans van de St.-Martinuskerk te Kester, die luidens een opschrift in 1495 klaar

(1) L. en F. CROOÿ, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XV^e siècle jusqu'à la Révolution française*, Brussel-Parijs, [1911], p. 51-58; M. ROSENBERG, *op. cit.*, dl. IV, p. 55-56.

(2) A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *La corporation des orfèvres de Bruxelles au moyen âge*, in *Handelingen van de Kon. Commissie voor Geschiedenis*, dl. CXV, 1950, p. 90 en 127.

(3) Luidens weinig expliciete archivalische gegevens zou het St.-Michielsmerk, hoewel reeds vroeger voorgeschreven, ten laatste van in 1478 effectief gebruikt zijn, cfr. A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *op. cit.*, p. 104, 107, 139 en 153-156; IDEM, *L'orfèvrerie bruxelloise au XV^e siècle*, in *Bruxelles au XV^e siècle*, Brussel, 1953, p. 57 en 66. De enkele bekende en gemerkte voorwerpen lieten de invoering van dit merk slechts omstreeks 1500 of in de eerste jaren van de xvi^e eeuw situeren, cfr. P. BAUDOUIN, *Een laatgotische kelk uit Valenciennes*, in *De Noordgouw*, dl. IV, 1964, p. 166 en 173; L. en F. CROOÿ, *op. cit.*, p. 52.

(4) A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *op. cit.*, p. 58-66 en 70; *Exposition Bruxelles au XV^e siècle*, Brussel, 1953, nrs. 28-31 en 110.

(5) A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *Une orfèvrerie brugeoise et non bruxelloise du XV^e siècle*, in *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, dl. XLVIII, 1948-55, p. 95-103.

(6) P. BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 175-177.

(7) Op de identiteit van het leeuwemerk te Halle en te Maubeuge wees reeds F. CROOÿ, *Les orfèvreries anciennes conservées au trésor de Hal*, Brussel, 1910, p. 28.

kwam, zijn Antwerpse merken die er bij een latere herstelling op aangebracht werden. Geen enkel van voornoemde voorwerpen draagt overigens het Sint-Michielsmerk. Het is derhalve nog niet mogelijk gebleken een geïsoleerd leeuwemerk met zekerheid als Brussels te erkennen ⁽¹⁾. Slechts op één enkel voorwerp uit de xv^e eeuw werd benevens de leeuw ook het Sint-Michielshoofd aangetroffen, namelijk 'op een sierlijke schaal in het Historisches Museum te Bern waarvan dan ook de Brusselse herkomst kon achterhaald worden. Naast dit unieke voorbeeld kan thans ook de kelk van Ricaldo gesteld worden.

Bedoelde zilveren schaal, met vergulde boord en voet, wekte reeds herhaaldelijk de aandacht (afb. 8). Zij werd in 1915 door het Bernisches Historisches Museum in bruikleen bekomen van de familie von Lerber, bruikleen dat toegezegd bleef sinds de schaal in 1934 eigendom werd van de Gottfried Keller-Stiftung en als Brussels werk erkend werd ⁽²⁾. De identificatie van het wapen, dat in een medaillon opdebodem van deschaal inniëllo werd aangebracht (afb. 7), biedt echter moeilijkheden die tevens de datering van de schaal hinderen. Dit wapenschild stemt volkomen overeen met het wapen op de kelk van Ricaldo. Het wordt evenwel niet nader toegelicht door een opschrift, draagt ook geen ordeketting en vertoont bovendien een onduidelijke schilddekking ⁽³⁾. Zodoende kan naast Maximiliaan van Oostenrijk eveneens zijn zoon, Filips de Schone, voor dit wapen in aanmerking komen ⁽⁴⁾. Het werd zelfs mogelijk geacht dat de schaal bij gelegenheid van Maximiliaans verloving met Maria van Bourgondië 'in 1476 werd aangeschaft en dat zij derhalve als een stuk van de zogenoemde *Burgunderbeute* de Zwitsers in januari

(1) Op het reliekbeeld van de H. Catharina in de St.-Pieterskerk te Leuven en op een reliekostenorium van de St.-Antoniuskerk te Loonbeek, beide werken uit de xv^e eeuw, konden wij een geïsoleerd leeuwemerk aantreffen en het aan Brussel toeschrijven, cfr. *Ars sacra antiqua. Tentoonstelling*, Leuven, 1962, p. 106-108, nrs. E/43 en E/45. Hoewel erg beschadigd, zijn deze merken nog voldoende leesbaar om ze te kunnen onderscheiden van het leeuwemerk van Valenciennes. Als werkhypothese kan hun Brusselse toeschrijving onderwijl behouden blijven.

(2) R. WEGELI, *Silbervergoldete Schale mit dem Wappen Philipps des Schönen*, in *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, dl. XIV, 1934, p. 5-8.

(3) In deze schilddekking werd eerder een aartshertogshoed dan een kroon gezien door H. FILLITZ, *Zur Ausstellung « Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst »*, in *Kunstchronik*, dl. XXII, 1969, p. 184.

(4) Voor deze en andere eventuele identificatiemogelijkheden cfr. B. THOMAS, *Die silbervergoldete Schale mit dem österreichisch-burgundischen Wappen im Bernischen Historischen Museum*, in *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, dl. XXXI, 1951, p. 92-96 ; A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *L'orfèvrerie bruxelloise...*, 1953, p. 65-66.

1477 te Nancy zou te beurt gevallen zijn ⁽¹⁾. Dit werd terecht reeds afgewezen ⁽²⁾. Intussen werd de Brusselse identificatie van de merktekens ten onrechte in vraag gesteld en werd de schaal als een Bourgondisch, Nederlands of Vlaams werk vermeld ⁽³⁾.

De merktekens op de schaal zijn wegens hun onbeschermd plaats nabij de liprand enigszins afgesleten, hoewel nog goed leesbaar (afb. 5). Het leeuwenmerk en het Sint-Michielsmerk stemmen overeen met de merken op de kelk van Ricaldo die nochtans, beschermd door de voetrand, beter bewaard bleven. Beide merken werden blijkbaar met dezelfde ponsen op de kelk en op de schaal ingeslagen. Zij zijn de oudste getuigen van de dubbele merking te Brussel. Terwijl epigrafische en heraldische gegevens toelaten de kelk van Ricaldo tussen augustus 1477 en april 1486 te situeren ⁽⁴⁾, schieten op de schaal van Bern bij afwezigheid van een opschrift ook de vereiste heraldische bijzonderheden te kort om dergelijke zeer benaderende datering mogelijk te maken. Kelk en schaal werden echter door een verschillend zilversmid gemaakt. Het meesterteken op Ricaldo's kelkvoet vertoont de letter Y, terwijl de zilversmid van de schaal met een letter I merkte. Onder de bekende Brusselse edelsmeden, die in de laatste decennia van de xv^e eeuw werkzaam waren en wier voornaam of familienaam met de letter Y, I of J begint, kunnen de twee betrokken meesters bezwaarlijk met enige zekerheid geïdentificeerd worden ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ F. DEUCHLER, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy, 1476-1477*, Bern, 1963, p. 143-145, nr. 31; *Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst* (Tentoonstellingscat.), Bern, 1969, p. 252-253, nr. 157.

⁽²⁾ H. FILLITZ, *op. cit.*, p. 184; F. SALET, bespreking van F. DEUCHLER, *Die Burgunderbeute...*, Bern, 1963, in *Bulletin monumental*, dl. CXXII, 1964, p. 120. De mogelijkheid blijft dat de schaal in 1499 bij de slag van Dornach in Zwitserse handen kwam. Zij draagt immers, onder op haar bodem ingegrift, de naam en het wapen van Peter Dittlinger (ca. 1470-1546) uit Bern in wiens familie de schaal steeds als *Burgunderbeute* doorging, cf. R. WEGELI, *op. cit.*, p. 6-7.

⁽³⁾ F. DEUCHLER, *op. cit.*, p. 143; *Die Burgunderbeute...*, Bern, 1969, p. 252; H. FILLITZ, *op. cit.*, p. 184.

⁽⁴⁾ Deze datering benadert merkwaardig de reeds eerder op archivalische gronden voorgestelde invoering van het Sint-Michielsmerk te Brussel in 1478, cfr. p. 13, nota 3. Hierbij dient opgemerkt dat de dagtekening van de schenking niet noodzakelijk op de vervaardiging van de kelk slaat. Maximiliaan kon eventueel zijn wapen en een gelegenheidsopschrift laten aanbrengen op een reeds voorhanden kelk, die derhalve ouder zou zijn de schenking. In de huidige stand van het onderzoek is het onmogelijk hierover definitief uitspraak te doen.

⁽⁵⁾ Voor enkele voorstellen in dit verband zie A.-M. BONENFANT-FEYTMANS, *op. cit.*, p. 66. Andere namen komen o.a. voor bij Pl. LEFÈVRE, *Archives des arts. Orfèvres et joailliers*, in *Archives, bibliothèques et musées de Belgique*, dl. XXIII, 1952, p. 117-133 (*passim*).

De kelk van de kleine kapel te Ricaldo, hoe bescheiden ook in zijn vormgeving, is met zijn merktekens, opschrift en wapen een uitzonderlijk gedocumenteerd exemplaar van het schaarse Brusselse zilver uit de xv^e eeuw. Als vorstelijk geschenk, bestemd om de cultus van de kleine Simon enige luister bij te zetten, belandde dit werk van een onbekend Brussels edelsmid te Trente. De kelk bleef er echter niet onder de kleinodiën van de Simoncultus in de Sint-Pieterskerk bewaard. Vermoedelijk was het door toedoen van de adellijke Trentse familie Schreck, die in 1713 de Kapel van de Engelen Bewaarders te Ricaldo liet oprichten, dat hij in dit afgelegen bedehuis terecht kwam ⁽¹⁾. Dank zij een inscriptie en het Oostenrijks-Bourgonisch wapenschild, getuigt hij nog steeds van zijn schenking door aartshertog Maximiliaan van Oostenrijk. Deze verbleef toen in de Nederlanden waar hij voor een zware taak stond. Zo kende hij er onder meer geldmoeilijkheden, die hem er zelfs toe brachten kostbaarheden uit de Bourgondische schat te gelde te maken en die misschien ook de opvallende eenvoud kunnen verklaren van de kelk die hij te Trente liet geworden. Het weinige van Maximiliaan nog bewaarde zilver, uit zijn persoonlijk bezit afkomstig of door hem present gegeven ⁽²⁾, dagtekent van na zijn vertrek uit de Nederlanden toen hij ook over grotere financiële mogelijkheden beschikte.

FRANS VAN MOLLE

RÉSUMÉ

La petite chapelle de Ricaldo, un hameau de Baselga di Pinè, non loin de Trente, possède un calice gothique très simple mais d'une valeur documentaire peu commune. Perdu de vue depuis plus d'un demi-siècle, ce calice mérite d'être mis en évidence à l'occasion de 450^e anniversaire de la mort de Maximilien d'Autriche († 1519), qui en fut le donateur. Par la même occasion, son identification pourra être précisée et complétée.

Sur le pied du calice se trouvent une inscription et les armoiries austro-bourguignonnes, coiffées du chapeau archiducal et entourées du collier de la Toison d'Or. Ces éléments révèlent que ce vase a été offert par l'archiduc Maxilien après son mariage avec Marie de Bourgogne, le 19 août 1477, et avant son couronnement comme roi des Ro-

⁽¹⁾ G. GEROLA, *op. cit.*, p. 2.

⁽²⁾ De schaal van het Bernisches Historisches Museum bleef hierbij, omwille van de onzekere identificatie van het wapen, buiten beschouwing.

mains, le 9 avril 1486. D'après ladite inscription, Maximilien a dédié ce calice au petit Simon, un enfant de moins de trois ans, prétendue victime d'un meurtre rituel commis en 1475 par des Juifs fixés à Trente et dont le culte connut très vite une grande popularité.

On sait que depuis son mariage jusqu'en 1489 Maximilien séjourna aux Pays-Bas et qu'il ne se rendit jamais à Trente à l'époque où se situe ce don en l'honneur du petit Simon. Il a donc dû faire parvenir le calice des Pays-Bas, comme le confirment d'ailleurs les poinçons figurant sur le pied : l'écu au lion brabançon et la tête crucifère de Saint-Michel, le patron de la ville de Bruxelles. Il est hors de doute qu'il s'agit des poinçons de cette ville. Des données d'archives permettent d'affirmer que dès le ^{xiv}^e siècle l'orfèvrerie bruxelloise était poinçonnée au lion brabançon. Le calice de Ricaldo et une élégante coupe, conservée au Bernisches Historisches Museum, à Berne, sont les témoins les plus anciens portant les deux poinçons bruxellois, qui resteront en vigueur jusqu'à la fin de l'ancien régime.

La coupe de Berne porte les mêmes armoiries que le calice, mais la couronne ou le chapeau qui les coiffe prête à confusion ; l'absence d'une inscription, comme celle figurant sur le calice, empêche même de savoir s'il faut attribuer ces armoiries à Philippe le Beau ou à son père Maximilien. La coupe pourrait donc être plus récente que le calice de Ricaldo. Celui-ci est, dans l'état actuel des recherches, la seule orfèvrerie certainement antérieure au mois d'avril 1486 dont l'origine bruxelloise ne peut être mise en doute.

LE RÔLE DE LA BANQUE DE MEDICIS DANS LA DIFFUSION DES TAPISSERIES FLAMANDES

Les historiens les plus récents de la tapisserie d'Arras, tels que Guesnon et Lestocquoy, ont abouti à la conclusion que les fournisseurs des tentures de haute lisse dont les noms apparaissent dans les comptes des ducs de Bourgogne ne sont point des fabricants de tapisserie ⁽¹⁾. En réalité, il s'agit là des bourgeois les plus fortunés d'Arras, de grands financiers, des « Princes du vin ». Les Walois, les Bernart, les Cosset, sont des marchands enrichis, des patriciens influents qui profitant de l'extraordinaire vogue des tapisseries investissent leurs capitaux dans des entreprises de tissage et vendent aisément les tentures historiées grâce à leurs relations avec les grands seigneurs ⁽²⁾.

Les matières premières qui servent à confectionner les tapisseries, telles que laines, fils de soie, fils de métaux précieux, sont importées de loin, ⁽³⁾ et fort coûteuses. Le tissage des tapisseries d'effectue avec lenteur et nécessite un investissement important dans la main d'œuvre. Les grands seigneurs acceptent d'acheter aux prix exorbitants exigés, mais ne sont point pressés d'acquitter leurs dettes. Tous ces facteurs expliquent la nécessité de l'intervention d'intermédiaires disposant de moyens financiers importants, et qui parviennent à intégrer dans leurs prix de vente les divers aléas auxquels leurs investissements sont exposés.

Le chanoine Lestocquoy va même jusqu'à se demander si l'attachement bien connu de Philippe le Hardi aux « tapissiers d'Arras » ne proviendrait pas à l'origine des rapports financiers qu'il entretenait avec ces puissantes familles patriciennes ⁽⁴⁾.

Nous retrouvons le même phénomène à Tournai. Pasquier Grenier, le marchand tapissier dont le nom figure si souvent dans les comptes de Philippe

⁽¹⁾ Contrairement à ce qu'ont cru les premiers historiens de la tapisserie d'Arras tels que Jules Guiffrey et Alexandre PINCHART, *Histoire générale de la Tapisserie*, t. I et t. II, Paris, 1878-1885.

⁽²⁾ A. GUESNON, *Le hautelisseur Pierre Feré d'Arras*, dans *Revue du Nord*, Lille, 1910, pp. 201-215 ; Chanoine J. LESTOCQUOY, *Financiers, Courtiers, Hautelisseurs d'Arras, au XIII^e et XIV^e s.*, dans *Revue Belge de Philol. et d'Histoire*, 1938, pp. 911-922 ; *Origine et Décadence de la Tapisserie d'Arras*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1940, pp. 27-33.

⁽³⁾ La laine provient d'Angleterre, la soie d'Italie et les fils d'or de Chypre.

⁽⁴⁾ J. LESTOCQUOY, *Financiers etc.*, *op. cit.*, p. 912.

le Bon, ne possède pas d'atelier de tapisserie car à sa mort il ne lègue à ses héritiers ni métiers ni matières premières mais uniquement des cartons. Magistrat de la ville, « prince du vin », il est un marchand entrepreneur qui présente à la cour ducale un grand choix de tentures achevées ⁽¹⁾. Lorsque, en 1449, Philippe le Bon désire commander une tenture avec un sujet bien déterminé, tel que l'Histoire de Gédéon, patron biblique de l'Ordre de la Toison d'Or, il ne s'adresse point à P. Grenier, mais à deux maîtres tapissiers tournaisiens, Robert Dary et Jehan de Lortye. Lors de la conclusion de l'accord avec ces « maîtres ouvriers », car c'est ainsi qu'ils sont désignés, le duc leur remet une avance considérable en guise d'acompte et s'engage à leur verser chaque année une somme importante pour « l'avancement de l'ouvrage, car ces maîtres ne sont point puissants » ⁽²⁾. Voici des termes assez exceptionnels et qui tranchent sur la description habituelle des achats effectués chez les grands marchands.

Le commerce des tapisseries, sans doute fort lucratif, n'a pas été pratiqué seulement par des capitalistes d'Arras ou de Tournai. Les marchands flamands et étrangers établis à Bruges puis au ^{xvi}^e siècle à Anvers, s'adonnent activement à ce commerce de luxe. Dès le début du ^{xv}^e siècle ce sont les marchands lucquois, Dino Rapondi et Jehan Arnolphini, qui apparaissent dans les comptes ducaux, plus tard, on y trouve les noms de Richard Danis et de Michel Lottin, marchands de Bruges ⁽³⁾. Durant la seconde moitié du ^{xv}^e siècle un rôle particulièrement important sera dévolu à la fameuse maison florentine de Médicis.

Le nom de Médicis évoque pour les historiens de l'art un nom prestigieux, en particulier celui de Laurent le Magnifique (fig. 1), le mécène éclairé des arts et des lettres, devenu en quelque sorte le symbole même du quattrocen-to florentin. Mais par contre on n'a pas souligné suffisamment l'intérêt passionné qu'inspiraient aux Médicis la peinture et la tapisserie flamandes.

L'inventaire de Laurent le Magnifique de 1484 mentionne dix-sept toiles de peintres flamands tandis que l'inventaire de 1492, dressé après la

⁽¹⁾ E. SOH., *Les Tapisseries de Tournai*, Tournai, 1892.

⁽²⁾ P. SAINTENOY, *Les Arts et les Artistes à la Cour de Bruxelles*, Mém. in 4^o Acad. Roy. de Belgique, 2^e série, t.V, 1934, p. 54.

⁽³⁾ Chan. DEHAISNES, *Inventaire sommaire des Archives départ. antérieures à 1790. Nord, Archives civiles*, série B, t. IV, Lille, 1881, pp. 96-201 ; J. VERSYP, *De Geschiedenis van de Tapijtkunst te Brugge*, Verhandelingen Kon. Vl. Academie, n^o 8, 1954.



FIG. 1. — Portrait de Laurent de Médicis, par Bronzino (Palazzo Medici, Florence).
Photo Alinari.

mort du célèbre mécène, cite une centaine de tapisseries servant de décor à son palais de la Via Larga et à ses villas de campagne. Eugène Muntz en publiant ces documents a fait connaître diverses œuvres disparues des primitifs flamands et a pu en identifier d'autres. Il nous apporte aussi des sujets de nombreuses tentures du x^v^e siècle ⁽¹⁾.

En fait, si le plus fameux des Médicis, le pape Léon X, fit commander des cartons chez Raphaël pour les traduire en tapisseries par Pierre Van Aelst, le grand tapissier bruxellois, il n'a fait que continuer une tradition bien établie par ses ancêtres dès le milieu du x^v^e siècle. C'est ce qui ressort de l'étude consacrée par Armand Grünzweig à la filiale des Médicis à Bruges. La correspondance menée par les Médicis avec les directeurs successifs de cette filiale nous fait pénétrer dans les arcanes secrètes de cette société commerciale.

En 1454, lorsque Jean de Médicis charge son facteur à Bruges de faire tisser une tenture d'après des cartons italiens, ce n'est point à Arras ni à Tournai que celui-ci s'adresse, mais à Lille, où travaille « le meilleur maître du pays ». A deux reprises le banquier florentin discute de façon très serrée le prix du tissage mais on lui fait comprendre de Bruges que « ce maître ne travaille pas tant pour l'argent que pour l'honneur » et que si l'on insiste trop sur une diminution de prix, il ne pourra fournir qu'une qualité indigne de sa réputation. Finalement, le facteur de Bruges aura gain de cause et pourra annoncer à son maître que les tentures ayant pour sujet « les Triomphes » sont d'une telle beauté que tout Bruges défile chez lui pour les admirer ⁽²⁾.

A ce propos, notons que la plus ancienne tapisserie bruxelloise dont l'origine a pu être identifiée avec certitude, la célèbre mille-fleurs aux armes et devises de Philippe le Bon (fig. 2), fut tissée, en 1466, dans les ateliers de Jean de Haze, marchand tapissier de Bruxelles ⁽³⁾. Originaire de Lille, où des membres de sa famille et lui-même remplissent à plusieurs reprises des fonctions de magistrat ⁽⁴⁾, il a certainement dû connaître les tentures exécutées

⁽¹⁾ E. MÜNTZ, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris, 1886. — Nous en avons minutieusement vérifié la transcription aux archives de l'État à Florence et n'y avons relevé que quelques légères erreurs.

⁽²⁾ A. GRÜNZWEIG, *Correspondance de la filiale des Médicis à Bruges*, dans *Bull. Com. Roy. d'Histoire*, in-8°, Bruxelles, 1935, pp. 26, 31, 34, 38, 46.

⁽³⁾ S. SCHNEEBALG-PEREIMAN, *La tenture armoriée de Philippe le Bon à Berne*, dans *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums* (1959-1960), Berne, 1961, pp. 136-163.

⁽⁴⁾ Jean de Haze qui est un fils de bourgeois de Lille acquiert sa bourgeoisie par « raccat » c.à.d.

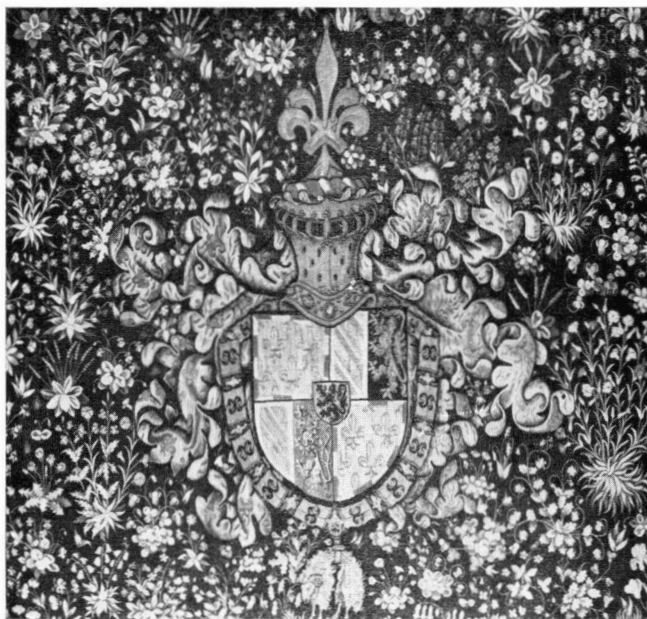


FIG. 2. — Tenture armoriée de Philippe le Bon, tissée à Bruxelles en 1466, partie centrale (Musée d'Histoire, Berne).

pour les Médicis dans cette ville. En recherchant les origines du carton de la tenture de Berne dont les gracieuses fleurettes présentent un caractère décoratif en même temps que réaliste ⁽¹⁾ un rapprochement avec les cartons italiens des Médicis s'imposait et il me parut opportun de vérifier cette hypothèse sur place en Italie.

par le paiement d'un droit symbolique et non par « achat » comme l'a cru M. J. DUVERGER (*Jan de Haze en de Bourgondische Wapentapijten te Bern*, dans *Artes Textiles*, t. VI, 1965, p. 14). — Archives communales de Lille, Registre des bourgeois, t. 11, f° 68 v°. Inscription du 19 oct. 1461. Voir les travaux de Simone POIGNANT, *Le Bourgeois de Lille au XIV^e siècle*, Lille, 1929, p. 30 et d'Albert CROQUEZ, *Histoire de Lille*, Lille, 1935-1939, t. 11, pp. 48-49. — Jean de Haze figure dans la liste des Magistrats de Lille (Reg. n° 15047) Archives comm. Lille entre 1462 et 1469. Probablement il vint se fixer définitivement à Bruxelles au moment de sa nomination comme valet de chambre de Charles le Téméraire, ce qui le dispensait d'acquérir la bourgeoisie de Bruxelles.

⁽¹⁾ Walter RYTZ, *Der Tausendblumentepich mit dem Wappen Philips des Guten in Bern*, dans *Jahrbuch des Bernischen Histor. Museums*, 1959-1960, pp. 164-170.

Grâce à l'aide de la Fondation Nationale Princesse Marie-José à laquelle je tiens à exprimer ma vive reconnaissance, j'ai pu entreprendre ce voyage et rechercher dans les manuscrits à peintures, les cassoni, les fresques et les tableaux des musées de Florence, les influences italiennes qui auraient pu s'exercer à propos de ce motif de fleurettes.

Hélas, la récolte fut bien maigre : les tentures anciennes ont disparu, les tableaux des peintres florentins comportent, certes, des prairies émaillées des fleurettes mais qui ne se distinguent guère des jardins fleuris de nos primitifs flamands. Quant aux décorations marginales des manuscrits florentins, elles ont un style entièrement différent, beaucoup plus orné et les fleurettes en sont plus stylisées. Heureusement j'ai pu retrouver quelques miniatures de l'époque ayant pour décor la tenture de mille-fleurs en question. Trois enluminures ornent un manuscrit italien de l'Histoire de Troie ⁽¹⁾ ayant appartenu aux Médicis et datant d'avant 1460. La plus intéressante est la miniature représentant une scène de banquet, les dossiers des bancs y sont décorés de tapisseries à fleurettes (fig. 3). D'autre part la couverture d'un livre d'impôts de la ville de Sienne ⁽²⁾, datant de 1473, est ornée d'une peinture de Sano di Pietro représentant une scène de mariage du comte Roberto Sanseverino avec Lucrezia Malavolti (fig. 4) se déroulant devant une tenture à fleurettes.

Mais les conservateurs italiens consultés étaient formels, il ne s'agissait pas d'un dessin d'origine italienne mais d'une reproduction des verdure flamandes ⁽³⁾.

Un magnifique exemple de tentures à fleurettes et de leur usage en tant que « bancquier et dreschoir » c'est-à-dire l'usage indiqué dans la commande de Philippe le Bon de 1466, nous a été fourni par un adorable petit tableau de Sandro Boticelli (fig. 5), représentant un banquet nuptial. Selon Vasari il aurait été exécuté en 1483 à l'occasion des noces de Gianozzi Pucci et de Lucre-

(1) T. DE MARINIS et F. ROSSI, *Notice sur les miniatures de « Vergilius » de la bibliothèque Riccardi à Florence*, dans *Bull. Soc. Française de Reproduction des Manuscrits à peintures*, 13, Paris, 1930, pp. 17-31.

(2) Archivio di Stato de Sienne, couverture du livre de Gabelle de 1473. publié par U. MORANDI, *Le Biccherne senesi*, Sienne, 1964.

(3) J'adresse ici mes vifs remerciements pour le bienveillant accueil qu'elles m'ont réservé à la Dssa Beccherini, alors Conservateur en Chef du Musée des Offices, à M^{me} Tempesti, conservateur du Cabinet des Dessins et Estampes du même Musée, à la Dssa Levi, Conservateur du Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Florence, à M^{me} Merolle-Toudi, Conservateur de la Bibliotheca Riccardiana et à M^{me} Maracchi Biagiarelli, de la Bibliotheca Laurenziana.



FIG. 3. — Banquet offert par Didon à Enée, miniature extraite de l'Histoire de Troie de Virgile (avant 1460)
(Bibliothèque Riccardi, n° 492, f° 73. Florence).¹⁾



FIG. 4. — Livre de Gabelle, dont la couverture représente une scène de mariage peinte par Sano di Pietro en 1473 (Archives de l'État à Sienne).

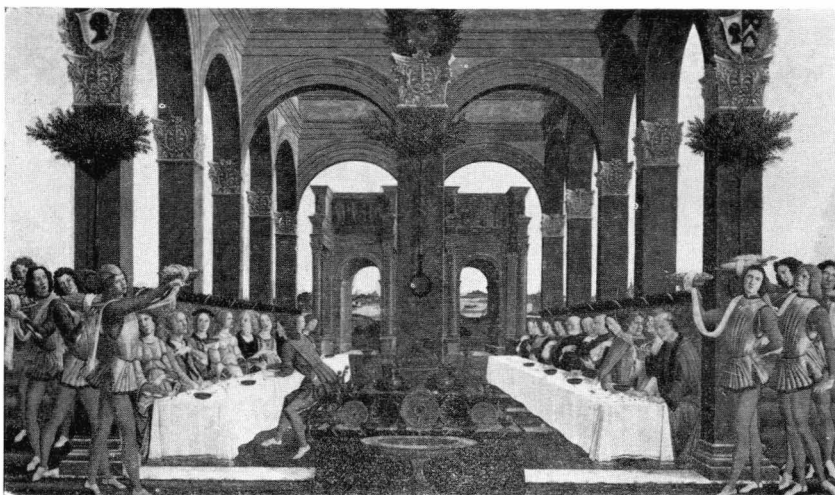


FIG. 5. — Banquet nuptial, peint par Botticelli en 1483 (Palais Pucci, Florence).

zia Bini ⁽¹⁾. Le tableau reflète une grâce et une élégance caractéristiques du raffinement de la société florentine et prouve que les tapisseries flamandes à fond de fleurettes occupaient une place de choix dans le mobilier florentin à l'époque de Laurent de Médicis.

Une autre énigme que j'espérais pouvoir élucider à Florence était l'origine des coiffures très spéciales et des costumes somptueux qui caractérisent les personnages de la tenture de la Dame à la Licorne (fig. 6). Certains historiens, français aussi bien que belges, cherchaient dans les parures originales de cette Dame mystérieuse l'influence de la Renaissance florentine ⁽²⁾. Combien agréable fut la surprise d'entendre réfuter cette thèse : les spécialistes de Florence étant d'avis qu'il fallait renverser les rôles, les Médicis au xv^e

⁽¹⁾ Ce tableau est le dernier d'une série de quatre panneaux racontant l'Histoire de Nastagio Degli Onesti. Le sujet en est fourni par la 8^e nouvelle de la cinquième journée du *Décameron* de Boccace. Les trois autres panneaux sont conservés au Musée du Prado à Madrid, le 4^e qui est passé par diverses collections a été racheté en 1967 lors d'une vente chez Christie's à Londres, par l'actuel marquis Pucci qui dut surmonter beaucoup de difficultés pour lui faire quitter l'Angleterre et le réintégrer dans son palais ancestral à Florence. Cf. la revue *Antichità Viva*, Florence, VII, 3, 1968, p. 60, à qui nous sommes redevable du cliché de ce tableau raffiné.

⁽²⁾ H. MARTIN, *La Dame à la Licorne*, dans *Mémoires Soc. Nat. des Antiquaires de France*, (1924-1927), Paris, 1928, pp. 137-168. M. CRICK-KUNTZIGER, *Un chef-d'œuvre inconnu du Maître de la Dame à la Licorne*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. 23, 1954, pp. 3-20.

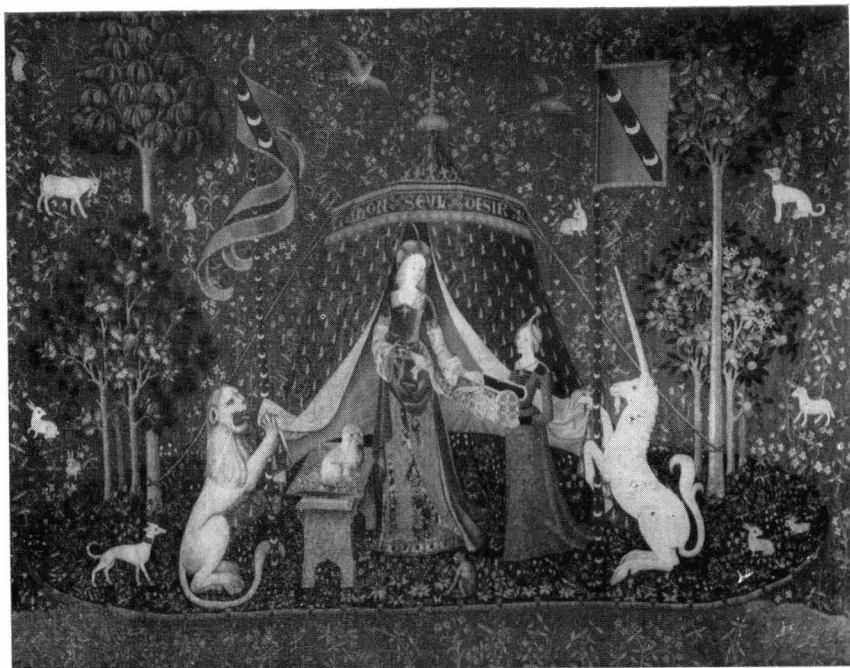


FIG. 6. — Dame à la Licorne, Dame devant la Tente, ateliers de Bruxelles, 1480-1490 (Musée de Cluny, Paris).

siècle n'étaient que de gros marchands, de riches banquiers, qui essayent d'imiter l'élégance vestimentaire de la cour de Bourgogne et non le contraire. Au xve siècle, c'est de Bruxelles que vient la mode dont s'inspire toute l'Europe.

En fait, quoi d'étonnant que les ateliers de Bruxelles, qui tissaient au xive siècle les draps les plus coûteux d'Europe, surnommés les « draps de roi » ⁽¹⁾, aient conçu, au siècle suivant, des « toilettes royales ».

Seul l'iconographe Abe Warburg l'avait déjà souligné dans ses études, la curiosité des Médicis à l'égard des « arazzi » flamands était insatiable ⁽²⁾.

(1) R. H. BAUTIER, *La place de la draperie brabançonne et plus particulièrement bruxelloise dans l'industrie textile du Moyen-Age*, dans *Ann. Soc. Roy. d'Archéologie de Bruxelles*, t. 51, 1966, pp. 31-63.

(2) Abe WARBURG, *Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance, Studien*, 1902, republié dans *Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1932, t. 1, pp. 185-206.

Ce qui les attire ce sont les costumes et la pompe de la cour de Bourgogne. Ainsi, lorsqu'ils commandent une verdure avec chasse, il faut que ce soit une chasse « du Duc de Bourgogne » (fig. 7) ⁽¹⁾ ; lorsqu'ils désirent une tenture à sujet religieux, c'est encore le Duc de Bourgogne qui doit se trouver représenté à côté de la Vierge ⁽²⁾ (fig. 8).

Laurent le Magnifique est ébloui par le faste de cette Cour mais cependant ses instructions à Tommaso Portinari limitent sévèrement le montant des prêts à Charles le Téméraire ⁽³⁾. Déjà les prêts au roi d'Angleterre avaient amené la faillite de la filiale des Médicis à Londres ; Tommaso Portinari (fig. 9), très fier de son titre de conseiller des Ducs, dépasse les instructions reçues et la chute de Charles le Téméraire entraînera sa ruine ⁽⁴⁾.

La correspondance publiée de la filiale de Bruges, qui ne s'étend malheureusement que jusqu'en 1460 ⁽⁵⁾, nous avait appris que la maison de Médicis commandait des tapisseries aux Pays-Bas, pour son propre usage et pour celui de certains de ses clients, notamment pour les Sforza de Milan. L'étude consacrée aux tapisseries de la maison d'Este, à Ferrare, indique que leurs acquisitions se faisaient soit chez les Médicis de Florence, soit chez Portinari, à Bruges ⁽⁶⁾. De même, Müntz, dans ses études sur les arts à la cour des Papes, nous apprend que les tentures du Vatican étaient fournies par Tornabuoni, représentant de la banque de Médicis à Rome ⁽⁷⁾. Tout ceci ne concernait encore que l'Italie.

D'autres lettres des facteurs de Bruges traitent de l'expédition des balles de tapisseries à Londres et aux foires de Genève ⁽⁸⁾. Mais une nouvelle

⁽¹⁾ Nous avons pris comme illustration un tableau représentant une fête en « robes déguisées » à la cour de Philippe le Bon, clôturant une chasse au faucon. François BOUCHER, *Histoire du Costume*, Paris, 1965, p. 210.

⁽²⁾ Inventaire des tapisseries de Laurent le Magnifique de 1492, Archivio di Stato, Florence AMAP. n° CLXV f°s 4 et 36 v°.

⁽³⁾ Par contre, il autorise des crédits importants aux marchands. A. GRÜNZWEIG, *op. cit.*, p. 53.

⁽⁴⁾ R. DE ROOVER, *Oprichting en liquidatie van het brugse filiaal van het bankiershuis der Medici*, Mededelingen Kon. Vl. Academie XV, 1953, pp. 4-13. Voir également la notice biographique consacrée par A. Grünzweig, à T. Portinari dans la *Biographie Nationale*.

⁽⁵⁾ M. Grünzweig nous a informée très obligeamment que la correspondance se poursuit jusqu'en 1473 mais qu'elle traite surtout des problèmes politiques.

⁽⁶⁾ C. CAMPORI, *L'arrazeria Estense*, Modena, 1876, pp. 426-427.

⁽⁷⁾ E. MÜNTZ, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882, p. 178 ; Id., *Histoire des tapisseries italiennes*, p. 13 ; Id., *Les Arts à la Cour des Papes*, Paris, 1898.

⁽⁸⁾ A. GRÜNZWEIG, *op. cit.*, pp. 6 et 101.



FIG. 7. — Fête travestie chez Philippe le Bon, organisée après la Chasse, vers 1440. Copie du xvi^e s. d'un tableau attribué à Jean van Eyck (Musée de Versailles).



FIG. 8. — Miniature de G. Vrelant, représentant Philippe le Bon en oraison devant une scène de l'Annonciation, 1461 (Bibliothèque Royale, ms 9270, f° 21, Bruxelles).

source d'archives vient de me révéler le rôle joué par la maison de Médicis dans la diffusion des tapisseries flamandes en France.

Poursuivant mes recherches sur la tapisserie bruxelloise du ^{xv}^e siècle, mon attention avait été attirée sur les très riches inventaires des tapisseries des ducs de Savoie ⁽¹⁾. Dressés en 1497-98, ils énumèrent de nombreuses verdures

⁽¹⁾ C'est M^{me} M. Ferrero Viale, l'érudite historienne de la tapisserie italienne, qui a bien voulu me signaler ces textes importants.

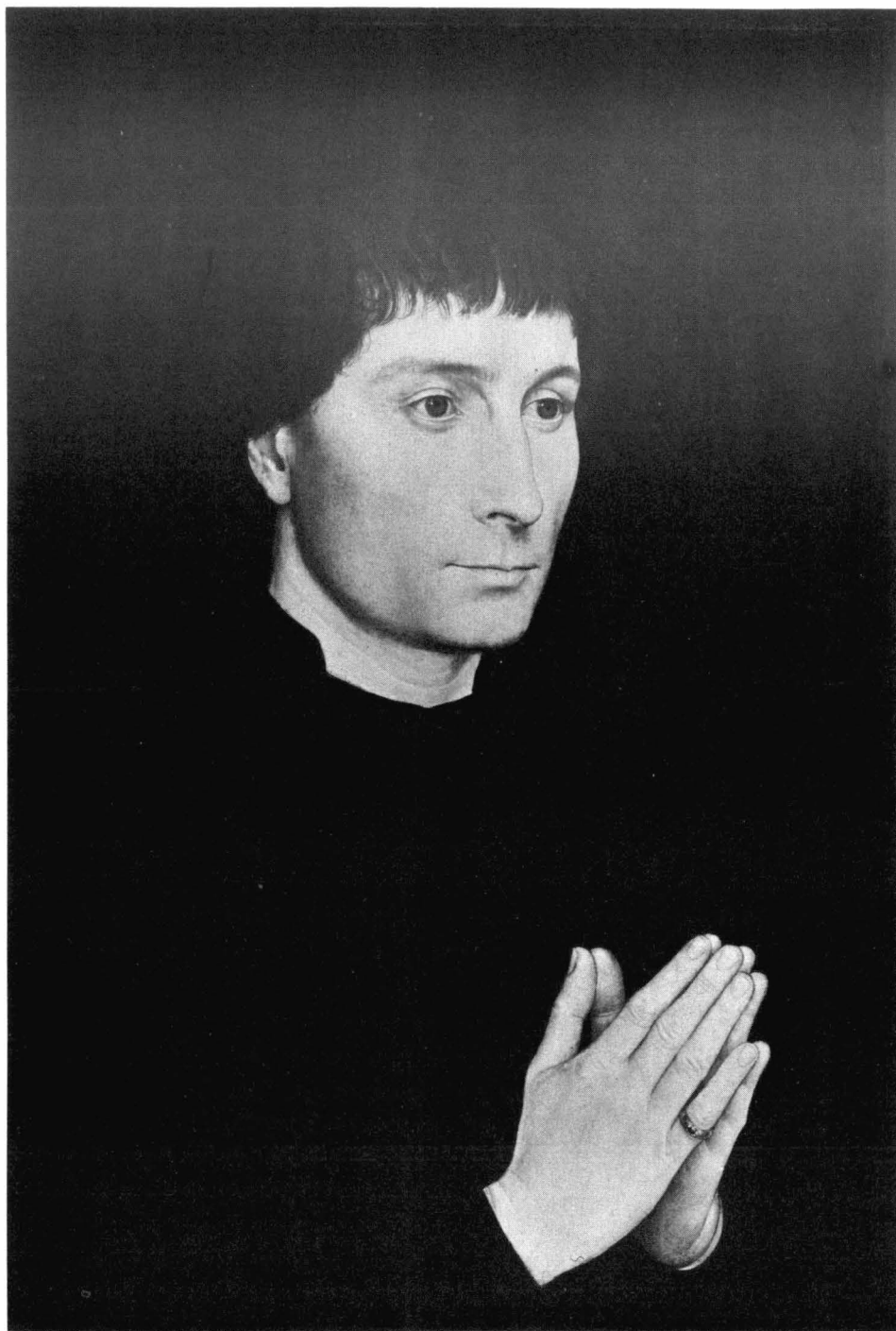


FIG. 9. — Portrait de Tommaso Portinari par Memlinc (Metropolitan Museum, New York).

à thèmes de Chasses, de Licornes et de la Vie pastorale ⁽¹⁾. Tous ces sujets sont très fréquents également dans les inventaires des seigneurs des Pays-Bas et surtout de telles tentures à fond de fleurettes ont été conservées en grand nombre dans les châteaux des bords de la Loire ⁽²⁾. Comme depuis un siècle les historiens français s'évertuent vainement à en trouver l'origine, il était important de rechercher la provenance des tentures achetées par les ducs de Savoie ⁽³⁾.

La Trésorerie générale de Savoie, aux Archives de l'État à Turin, renferme 150 gros volumes rappelant par leur aspect les célèbres comptes des ducs de Bourgogne à Lille. Au bout d'une semaine de dépouillements fiévreux et grâce à la serviabilité des archivistes de Turin ⁽⁴⁾, j'ai eu la bonne fortune de tomber sur un texte qui m'apporta la réponse tant attendue.

Les comptes de 1476-1477 révèlent en effet que la duchesse Yolande, régente de Savoie, acquit à cette date une chambre de tapisserie à sujet biblique chez Lyonet de Rubeis, directeur de la banque de Médicis à Lyon ⁽⁵⁾. Cette fois encore c'était la banque de Florence, installée à Lyon, qui approvisionnait en tentures la cour de Savoie et très probablement la cour et la noblesse de France. Une étude approfondie des activités de cette banque s'avérerait indispensable. Heureusement, un ouvrage remarquable tant par l'étendue de son information que par la pertinence de ses analyses venait à peine d'être consacré à l'histoire de la banque de Médicis. Son auteur, l'historien belge Raymond De Roover, y démonte avec une rare compétence tous les rouages de cette maison célèbre qui a connu quatre branches d'activité distinctes et cependant très enchevêtrées entre elles ⁽⁶⁾.

Les Médicis, à l'origine — extrême fin du ^{xiv}^e siècle — ont commencé par des entreprises industrielles de tissage de laine et de soie à Florence. C'est

(1) P. VAYRA, *Inventari dei castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Ain* (1497-1498), dans *Miscellanea di Storia Italiana*, t. XXII, Turin, 1884, pp. 9-248.

(2) S. SCHINEEBALG-PERELMAN, *Les Sources de l'histoire de la tapisserie bruxelloise et la tapisserie en tant que source*, dans *Annales de la Soc. Roy. d'Archéologie de Bruxelles*, t. LI, 1966, pp. 300-315.

(3) Ce fut encore l'aide généreuse de la Fondation Nationale Princesse Marie-José qui me permit de réaliser ce second voyage.

(4) Je tiens à remercier en particulier le Dr Isidoro Soffetti pour l'intérêt actif témoigné à mes recherches.

(5) Nous publions ce document en annexe.

(6) R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank* (1397-1494), dans *Harvard Studies in Business History*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1963.

Côme de Médicis qui fut l'artisan de la grandeur de la famille en abordant la seconde branche d'activité, celle de changeur et de banquier. En peu de temps le réseau des filiales de la banque s'étendit à Venise, Naples, Pise, Rome, Avignon, Milan, Genève, Bruges et Londres.

La troisième branche d'activité, celle de financiers du Pape ou dépositaires du Denier de St Pierre, leur permettait de manier de très grands capitaux dans toute l'Europe occidentale et leur accordait une position prépondérante dans les centres commerciaux et les foires.

En dernier lieu ils s'occupaient du commerce d'étape, terme médiéval signifiant qu'ils avaient le privilège ou le monopole de l'exportation de l'alun, en provenance des États pontificaux ⁽¹⁾, et de l'importation de la laine et des draps d'Angleterre. Possédant une clientèle aristocratique, ils se spécialisèrent également dans la vente des articles de grand luxe tels que bijoux, soies brochées et damassées et surtout des tapisseries flamandes ⁽²⁾.

C'est à Bruges que s'entrecroisaient les fils de ces diverses activités, ce centre commercial international leur permettant de déployer fructueusement à la fois leur activité de changeurs, de banquiers et de marchands. La filiale des Médicis qui centralisait les fonds récoltés pour le Saint-Siège, fournissait des fils de soie aux tapissiers flamands et leur transmettait en même temps les commandes pour ses diverses branches en Europe.

La tapisserie étant le produit des Pays-Bas auquel on s'intéressait le plus en Italie, la banque de Médicis avait tout intérêt à encourager son expansion. C'est grâce aux grands succès remportés par les tentures flamandes au xvi^e siècle que les Pays-Bas parvinrent à équilibrer leur balance commerciale avec l'Italie, balance qui avait été déficitaire au xv^e siècle ⁽³⁾.

Dès 1426, les Médicis établissent une filiale à Genève qui remplaça le centre financier de Paris occupé par les Anglais, suite aux désastres de la guerre de Cent-Ans ⁽⁴⁾. Louis XI ayant accordé de grands privilèges à Lyon en 1463, les Médicis transfèrent leur filiale de Genève à Lyon en

⁽¹⁾ L'alun intervient dans la teinture des draps et des laines.

⁽²⁾ L'ouvrage cité de R. De Roover complète un autre livre justement célèbre du même auteur : *The Medici Bank, its organization, management, operations and decline*, New-York et Oxford University Press, 1948.

⁽³⁾ R. DE ROOVER, *La balance commerciale entre les Pays-Bas et l'Italie au XV^e siècle*, dans *Revue Belge de Philol. et d'Histoire*, 1959, pp. 374-386.

⁽⁴⁾ F. BOREL, *Les foires de Genève au XV^e siècle*, Genève, 1892.

1466. Lionetto de Rossi, car tel est son nom véritable, en sera le directeur de 1470 à 1485 ⁽¹⁾.

La banque des Médicis à Lyon était installée dans une maison louée sise rue de la Juiverie, près de la Place de la Draperie, surnommée plus tard Place du Change, car c'était le lieu de rencontre favori des changeurs.

R. De Roover a publié un extrait des comptes de la banque de Lyon de 1467. Sous le titre de « Prêts aux Seigneurs » nous y trouvons énumérés les noms des clients illustres suivants :

Amédée IX, duc de Savoie,
Jean II, duc de Bourbon,
Godefroy de Pompadour, évêque d'Angoulême,
Urbain Bonivard, abbé de Pinerolo au Piémont,
Guillaume III, marquis de Montferrat,
Charles de Bourbon, archevêque de Lyon,
Jacques de Comborne, évêque de Clermont-Ferrand,
Galéazzo Maria, duc de Milan,
Raynaud de Chauviny de Blot, abbé de la Chaise-Dieu,
Toussaint de Villeneuve, évêque de Cavaillon,
Luigi, fils aîné du marquis de Saluzzo,
Jacques d'Armagnac, duc de Nemours,
et même le roi de France ⁽²⁾.

Nous ignorons malheureusement sous quelle forme ces crédits furent accordés mais plusieurs des personnages cités possédaient de très belles collections de tapisseries. Ayant accordé trop de crédits, la filiale de Lyon se trouve en difficultés financières mais la filiale de Rome accepte de lui venir en aide.

Fin 1484, de Rossi envoie des bijoux et des tapisseries à Rome pour rembourser ses dettes mais Tornabuoni n'est pas satisfait car le Pape refuse de les accepter en guise de numéraire ⁽³⁾. C'est à propos de cette transaction que Müntz écrivit que les Papes disposaient de milliers d'aunes de tapisseries et qu'ils se servaient des tentures comme mode de paiement à la place d'argent liquide ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, p. 308.

⁽²⁾ *Ibidem*, p. 294.

⁽³⁾ R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, p. 300.

⁽⁴⁾ MÜNTZ, *Tapisseries Italiennes*, *op. cit.*, p. 13.

En 1485 la filiale de Rome n'honore plus les traites de la filiale de Lyon. Lionetto de Rossi, rappelé à Florence et soupçonné d'irrégularités est emprisonné. La banque de Florence rétablit le crédit de la filiale de Lyon qui poursuivra son activité jusqu'en 1494. C'est l'époque des guerres d'Italie et Charles VIII chasse de France les banquiers italiens qui déménagent à Chambéry, en Savoie. La mort de Lorenzo Tornabuoni, survenue en 1497, mettra un terme à l'activité de la banque de Médicis en France ⁽¹⁾.

Le rôle évident joué par la banque de Médicis de Lyon dans la diffusion des tapisseries flamandes en France, apporte enfin un dernier chaînon à ma théorie de l'origine flamande des tentures de mille-fleurs.

Nous connaissons à présent une nouvelle filière par laquelle les tentures étaient introduites en France et la facilité avec laquelle elles pouvaient être commandées sur place selon le goût des clients français ⁽²⁾.

Beaucoup de problèmes qui avaient semblé insolubles trouvent à présent une explication très simple.

Je songe notamment à la question du grand historien Jules Guiffrey, se demandant « Comment un abbé de la Chaise-Dieu, au fond de l'Auvergne, aurait-il pensé aux Flandres pour l'acquisition de ses tentures ? » ⁽³⁾. Or, le nom d'un abbé de la Chaise-Dieu figure sur la liste des débiteurs de la banque de Médicis à Lyon de 1467. Cette banque était en relation avec tous les hauts dignitaires de l'Église auxquels elle transmettait les bulles d'investiture de même qu'elle leur avançait les crédits nécessaires pour les payer ⁽⁴⁾.

En second lieu, Charles de Bourbon, cousin et beau-frère de Charles le Téméraire, qui a laissé ses armes sur différentes tentures dont les cartons sont attribués à des maîtres bruxellois (l'Adoration des Mages et les Trois Couronnements de la cathédrale de Sens), n'est-il pas archevêque de Lyon et son nom ne figure-t-il pas également sur la liste des débiteurs des Médicis ?

Ensuite, le premier propriétaire de la Dame à la Licorne, le magistrat

⁽¹⁾ R. DE ROOVER, *The Rise and Decline of the Medici Bank*, pp. 310-311.

⁽²⁾ Les ventes de Pasquier Grenier et de son fils Jean étant bien connues.

⁽³⁾ Jules GUIFFREY, *Les tapisseries du XII^e siècle à la fin du XV^e siècle*, Paris, 1913, p. 83.

⁽⁴⁾ R. DE ROOVER, *op. cit.*, p. 294. L'auteur nous apprend aussi que la filiale de Lyon faisait la chasse aux bénéfices ecclésiastiques en faveur de Jean de Médicis, second fils de Laurent le Magnifique, qui devint cardinal à 13 ans et Pape à 37 ans sous le nom de Léon X. — Laurent a désiré obtenir pour son fils l'investiture de l'abbaye bénédictine de la Chaise-Dieu, mais n'y réussit point, cf. pp. 308-309.

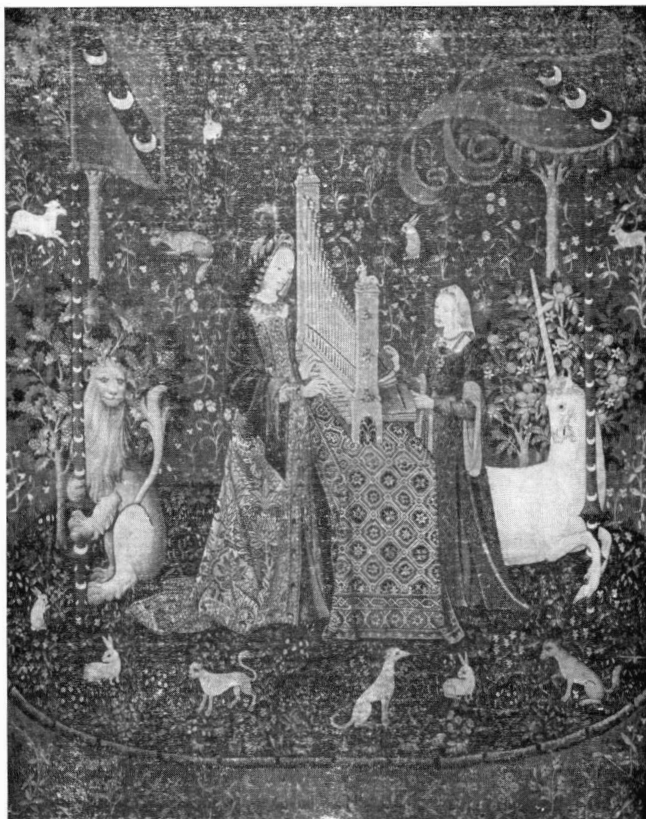


FIG. 10. — Dame à la Licorne, la Dame à l'Orgue, portant les armes de Le Viste, 1480-1490 (Musée de Cluny, Paris).

Jean Le Viste, dont les armes figurent sur cette tenture, n'est-il pas originaire de Lyon ? (fig. 10).

Une thèse de doctorat publiée récemment et consacrée aux hommes de loi de Lyon, dédie tout un chapitre à cette famille Le Viste, la plus fortunée de la ville. Jean Le Viste, devenu Président des Aides au Parlement de Paris, garde toujours son hôtel particulier à Lyon et rend des services à sa ville natale ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ R. FÉDOU, *Les hommes de loi lyonnais à la fin du Moyen-Age*, Thèse, Annales de l'Université de Lyon, 1964, pp. 335-347.

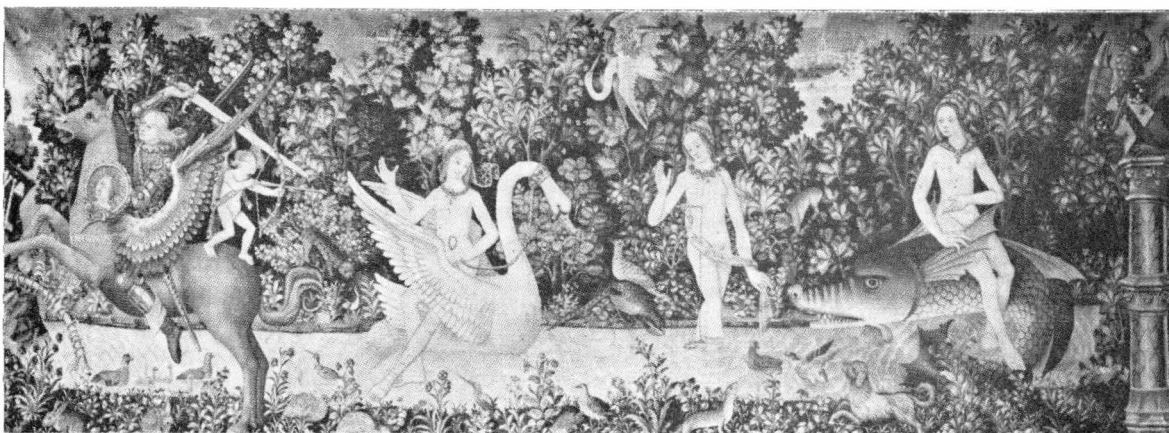


FIG. 11. — Histoire de Persée, portant les armes de Guillard (Coll. privée française).

Enfin, la famille du magistrat Charles Guillard, si étroitement apparentée aux Le Viste, qu'elle va même hériter de la Dame à la Licorne ⁽¹⁾, et qui commande à son tour la tenture de l'Histoire de Persée (fig. 11), si proche par le style de la tenture de Cluny, est également originaire du Bourbonnais.

Ces fréquents rapports avec Lyon ont même troublé certains historiens qui ont cru pouvoir orienter vers le Bourbonnais les recherches sur l'origine de la tenture de la Dame à la Licorne ⁽²⁾.

Dans l'étude consacrée à la Dame à la Licorne et publiée il y a quatre ans, j'avais abouti à la conclusion que les ateliers qui avaient tissé cette tenture admirable ne pouvaient être que les ateliers de Bruxelles, à ce moment (1480-1490) les meilleurs des Pays-Bas, mais que le peintre des cartons pouvait être français ⁽³⁾.

La découverte des textes au sujet de l'activité de la banque de Médicis à Lyon, permet de préciser davantage l'aire géographique dans laquelle il faudrait situer ce peintre : cela ne pourrait être qu'à Lyon ou à Mou-

(1) H. MARTIN et M. CRICK-KUNTZIGER, *op. cit.*

(2) P. VERLET et F. SALET, *La Dame à la Licorne*, Paris, 1960, pp. 43-46.

(3) S. SCHNEEBALG-PERELMAN, *La Dame à la Licorne a été tissée à Bruxelles dans Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1967, pp. 273-278.



FIG. 12. — Pénélope, fragment de la tenture des « Femmes Illustres », aux armes du cardinal de Clugny, 1480-1483 (Museum of Fine Arts, Boston).

lins ⁽¹⁾. Bien plus, le cartonnier de la Dame à la Licorne, de l'Histoire de Persée et de la tenture des Femmes Illustres, dont le fragment de « Pénélope » (fig. 12) offre tant d'analogies avec la Dame de Cluny, manifeste une connaissance tellement approfondie des usages de la tapisserie flamande (métier de

(¹) Il serait souhaitable que des recherches d'archives ayant trait aux activités de la banque de Médicis à la fin du xv^e siècle soient entreprises à Lyon. Elles pourraient peut-être nous donner la clef du mystère et aider à identifier enfin ce cartonnier de grand talent qui fut à l'origine de quelques-unes des plus belles tapisseries du moyen âge.

basse lisse, fond de fleurettes parsemé de bestioles), il est si parfaitement à l'aise dans la représentation des costumes, des coiffures et des bijoux en vogue à la cour de Bourgogne, que l'on pourrait même envisager l'hypothèse qu'il s'agisse là d'un peintre flamand établi en France et adapté aux goûts de la clientèle française.

Les travaux récents de M. Charles Sterling identifiant le mystérieux maître de Moulins avec le peintre flamand Jean Hey prouvent qu'une telle évolution stylistique était parfaitement possible au bout de quelques années de séjour en France seulement ⁽¹⁾.

Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN.

(1) Ch. STERLING, *Du nouveau sur le Maître de Moulins*, dans *L'Œil*, Paris, 1963 et surtout, du même auteur, *Jean Hey, Le Maître de Moulins*, dans *Revue de l'Art*, Paris, 1968, pp. 27-33.

ANNEXE

Chambéry, le 2 janvier 1477

Lors de son passage à Lyon, la duchesse-régente de Savoie, Yolande de France, achète onze tentures à sujet biblique chez Lyonet de Rubeis, gouverneur de la banque de Médicis à Lyon.

Archivio di Stato, Turin, *Trésorerie générale de Savoie* n° 124 f° 64 v° Comptes de 1476-77.

Il est dehu par ma très redoubtée dame, madame la duchesse de Savoye a son très humble et très obéissant serviteur et tresaurier de Savoye, Alexandre Richardon, pour XI pieczes de tapisserie de layne, c'est asçavoir troys murailles, le ciel d'une couche et ses troys portyeres, le ciel du cheves de ladicte couche, ung aultre ciel qui se met au long de la dicte couche devers le mur, la grand couverte de la dicte couche et la couverte de la petite couche, en quoy est ouvrée et peincte en personnages une Ystoire de la Loy ancienne et judayque dont les personnages sont en partye ouvrés de soye et de diverses colleurs selon que l'ouvrage le requier.

Laquelle tapisserie mad. Dame a fait acheter et payer par ledit tresourier à Lyon dernièrement quant elle futz là en venant de France, de Lyonet de Rubeis, gouverneur de la banche de Médicis demorant à Lyon, marché fait avecq ledit Lyonet en la présence de ma dicte Dame, de messeigneurs l'evesque de Verceyl, l'abbé de Tonyt et le seigneur de Varcy, desdictes oncze pieces de tapisserie pour tout à raison de VIII C escus de Savoye qui valent converties a florins de Savoye MVIC florins p.p. Item mais luy est deu pour fere pourter lad. tapisserie despuys Lyon jusque à Chambéry II flor. p.p.

Je Urban Bonivard, evesque de Varceyl, du commandement de madame la duchesse ay veu et visité la roule cy-dessus escript et ay esté présent au marché fait et expedicion de lad. tapisserie et aussi ma dicte dame m'a commandé le signer et declarer led. Roule monter à la somme desdits florins MVICII.

Donné à Chambéry le second jour de janvier MIIICLXXVII.

Urban Bonyvard
evesque de Verseyl.

En marge : Tapisseria empta pro Domina.

L'ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE DES PROFILS FLORENTINS DU QUATTROCENTO

LEUR SIGNIFICATION ESTHÉTIQUE

Actuellement, une soixantaine de panneaux présentant des portraits de profil, et appartenant au Quattrocento florentin, peuvent être répertoriés ⁽¹⁾. Ils sont dispersés dans les musées et collections particulières du monde entier ; un tiers de ces peintures est conservé aux États-Unis. De nombreuses controverses entourent ces œuvres dont les catalogues ont parfois compté cinq attributions différentes. En alignant ces portraits, on leur trouve tout d'abord de curieuses ressemblances et plusieurs d'entre eux présentent de grandes similitudes. C'est ainsi que les monographies traitent sommairement ces tableaux secondaires et que le critique est tenté de constituer des groupements rapides, attribués en bloc à quelqu'artiste dont les peintures montrent des visages vus de profil. La difficulté du classement et de l'attribution vient du fait que le genre du portrait de profil suppose de la part de l'artiste un ensemble de qualités complexes, voire contradictoires, qui amène naturellement des parentés étroites entre les œuvres. Il s'agit, en effet, d'un exercice de style qui peut révéler un aspect fort inhabituel d'une personnalité. Et dans cet exercice le jeu des contours attire le peintre autant que la pulpe de la chair. Ainsi dans le visage le plus détaillé, la morphologie n'échappe pas à la magie de la ligne découpée sur la plage abstraite du panneau.

Regardons un portrait de trois-quarts : le personnage s'enfonce dans un espace qui lui prête une présence, laquelle retient d'autant plus aisément notre attention que le regard du modèle quête souvent le nôtre. Ainsi le sujet vu de trois-quarts se concrétise bien dans son cadre et sa personnalité nous semble proche, son introspection, facile.

Notre approche du personnage vu de profil sera certainement plus diffi-

⁽¹⁾ On peut trouver la mention de ces portraits dans les trois publications suivantes :

J. ALAZARD, *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, 1924, Paris, 1^{re} édition ; J. LIPMAN, *The florentine profile portrait in the Quattrocento*, dans *Art Bulletin*, 1936, pp. 54-102 ; M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, 1938, Paris, le Musée de la Pléiade.

cile. Plutôt que des sentiments passagers ou intimes, plutôt qu'un contact chaleureux, le modèle nous livre simplement les constantes d'un tempérament, d'un type humain stylisé dans sa réalité spirituelle. En comparant nos profils à des photographies ou à des êtres réels présentés de profil, on s'aperçoit que le peintre florentin a aplati les bords du visage et regardé son modèle en le plaçant légèrement de trois-quarts, et que la masse des cheveux et du crâne occupe souvent une surface réduite. La ligne et les données de la réalité se disputent sans cesse la prééminence et le personnage s'inscrit dans un espace plastique très plat, la plupart du temps, abstrait.

Que l'artiste florentin ait choisi délibérément le profil pour figurer ses contemporains, le situe immédiatement dans un climat particulier, tant au point de vue esthétique que psychologique. Nous voudrions montrer ici que ce climat est étroitement lié à l'idéal du Quattrocento, dans la cité des Médicis. Pour expliquer la position psychologique du peintre, il suffit de rappeler que le portrait abonde dans toutes les œuvres peintes du Quattrocento. Or ces portraits ne représentent pas nécessairement des êtres nommés, identifiables, mais des hommes choisis pour leur tempérament bien caractérisé. Ainsi dans la fresque du Carmine de Florence figurant le *Tribut de saint Pierre*, Masaccio nous montre vers 1427 des spectateurs inquiets ou sournois, attentifs ou méfiants devant les actes du Sauveur. Cet intérêt pour l'étude des individus correspond à la naissance d'une mentalité nouvelle. Le Florentin est conscient du bouleversement moral qui affecte l'homme du x^v^e siècle et la littérature le décrit, conscient de sa liberté et de sa responsabilité. « Il n'est plus clerc, docteur, baron, drapier, guelfe, gibelin, chrétien : il est lui ; il s'est fait lui-même » ⁽¹⁾.

Au point de vue esthétique, la Florence de Laurent le Magnifique, créatrice d'une esthétique originale, dessine encore des silhouettes découpées linéairement, isolées, quasi-divinisées sur ces espaces avides de suggérer la troisième dimension. Le modèle ne reste pas abstrait, nous l'avons vu, mais l'artiste garde des structures géométriques qui correspondent à son désir d'organiser scientifiquement le monde visuel. Pour ce dessinateur, ce compositeur, cet intellectuel de la peinture, le personnage est d'abord un acteur, un élément de frise et de composition. Le profil, qui décrit l'aspect le plus visible et le plus schématique du modèle, attirera tout naturellement le Florentin. Ouvrons ici une parenthèse pour rappeler que l'on peut penser

(1) Ph. MONNIER, *Le Quattrocento*, 1901, vol. 1, p. 48.

que la genèse et le mode de présentation du genre viennent du mouvement gothique international ; mais il faut souligner que le chaînon qui ferait du profil florentin la résultante de celui-là n'existe pas ⁽¹⁾. Lorsque Florence aimera la ligne et l'expression abstraite du profil ce sera autant pour exalter la dignité nouvelle de l'homme que pour renouveler une habitude gothique.

Le portrait de profil se situe bien dans ce monde florentin qui s'ouvre aux êtres pris individuellement, les hisse sur un plan idéal et les cerne par des lignes choisies. Nous voudrions montrer aussi comment il a suivi les inflexions du monde artistique florentin au cours du Quattrocento.

LEUR ÉVOLUTION ESTHÉTIQUE

1) *L'individualisme, vers 1420-1450.*

La première étape esthétique s'étend jusqu'aux environs de 1450. Nous l'avons qualifiée d'individualiste pour sa volonté d'exprimer durement chaque tempérament.

L'exaltation de la variété des caractères humains nous offre des exemples magistraux dans la peinture contemporaine avec les donateurs de la *Trinité* de Masaccio à Sainte-Marie-Nouvelle (1427), *l'Acuto* (1436) d'Uccello à Sainte-Marie-de-la-Fleur, la galerie de personnages illustres d'Andrea del Castagno à la Villa Carducci (1445). Les individualités sont d'autant plus marquées que les formes sont particulièrement volumétriques. Bien que nous nous occupions ici d'un genre où le volume n'a pas une part importante, il faut remarquer que le premier groupe que nous avons formé est celui dont le relief est le plus net. La sculpture n'est probablement pas étrangère à cet état de choses puisque, en 1415 déjà, la première, elle créait des images étonnantes comme le Zuccone du Campanile de Florence par Donatello.

En peinture, c'est Masaccio qui, le premier, en 1427, va créer l'homme dégagé de l'anonymat médiéval, dans les fresques du Carmine. Ainsi notre profil de Masaccio conservé à Boston au musée Isabelle Stewart Gardner (fig. 1), nous offre l'image d'un homme énergique, secret, noble. Il se dé-

(1) Ch. Sterling fait le point des portraits connus dans la peinture française à l'époque du gothique international (*La peinture de portrait à la cour de Bourgogne au début du quinzième siècle*, dans *Critica d'arte*, 1959, n° 35, pp. 289-312). Pisanello pourrait apparaître comme le lien entre le style franco-flamand et l'Italie. Mais en étudiant sa carrière, on s'aperçoit que c'est lui qui doit beaucoup à Florence (E. SINDONA, *Pisanello*, 1962).



FIG. 1. — Boston, Musée Isabelle Stewart Gardner, Masaccio, vers 1427.

tache sur le fond sombre avec une vigueur remarquable. Son image dégage une présence extraordinaire et évoque l'aspect général des apôtres du *Tribut de saint Pierre*.

Mais la tradition sera longtemps tenace et Domenico Veneziano, Lippi, Pesellino ..., malgré des espaces construits, restent des enlumineurs. Leurs études de physionomie gardent la douce inflexion des timides profils du Trecento. Cependant, ce ne sont pas les artistes égarés d'un monde fini : un modelé, une lumière, une perspective, indiquent leur cheminement. Les deux Olivieri, Michele conservé à New-York chez John D. Rockefeller et Matteo de la collection Mellon à Washington (n° 15) ajoutent au modelé ferme du portrait de Boston, la précision de l'œil, les muscles détaillés, les tissus onctueux de Domenico Veneziano. Mais la présence du modèle ne gagne rien à cette observation anecdotique et à cette ligne savante. Par contre, le dessin n° 28 E du Musée des Offices a la vigueur d'une véritable caricature physique et morale tracée par Uccello vers 1440.

Un charme étrange émane du panneau n° 89.15.19 du Musée Métropolitain de New-York représentant deux fiancés de la famille Scolari (fig. 2). Le modelé compact de la jeune fille l'impose dans un décor à la perspective fort relevée. La psychologie des deux personnages est bien différenciée par le jeune Filippo Lippi qui doit les avoir peints vers 1435-1440. Nous n'avons pas le loisir de défendre ici l'une ou l'autre attribution à laquelle nous sommes arrivés par de multiples comparaisons de styles, par l'étude des modes vestimentaires ou par de rares indications historiques. Pour ce double portrait, signalons simplement que le surcot somptueux et la coiffure à cornes de la fiancée se situent dans une mode dite à la française que nous retrouvons par exemple sur le coffret Adimari de l'Académie de Florence (1421).

Chaque fois que nous considérons un profil de ce premier groupe, nous nous trouvons devant un être imposant son entité, et conforme en cela à l'attitude des personnages créés par les ténors de la première génération du Quattrocento.

Vers 1450-1470. La survivance gothique.

En 1459, Benozzo Gozzoli décrit avec des charmes d'enlumineur l'Adoration des mages pour le palais Médicis. Il semble ignorer le monde sévère de ses prédécesseurs. Cette œuvre est le symbole de la stagnation temporaire des formes des cinquième et sixième décennies. Elle marque un temps d'arrêt, elle s'attarde au contour, le stylise, l'épure. Nous voici sur un



FIG. 2. — New-York, Musée Métropolitain, n° 891519, Filippo Lippi, vers 1435.

plan proche du gothique dont le souvenir encore vivant vient assouplir les schémas du mouvement précédent. Après la rigueur des idées vient le printemps de la grâce. La forme relâche sa tension tout en gardant sa volonté de rythme. Nous trouvons chez Uccello dans la *Bataille de San Romano* (1456) des personnages étonnamment plats comme l'écuyer blond de l'épisode conservé à la Galerie Nationale de Londres. Dans sa charmante « Madone » du Musée des Offices, Fra Filippo Lippi fait courir de merveilleuses lignes sur des paysages verticaux.

L'architecture et la sculpture connaissent une évolution parallèle à la peinture. Agostino di Duccio fouille avec frénésie le décor de la façade de St-Bernardin de Pérouse (1456-1461) pour en atténuer la rigueur. Et le grand Donatello avec sa Marie-Madeleine du Baptistère de Florence (1452) quitte le volume et épouse la ligne.

Dans cet univers raffiné, subtil, savant, s'inscrit un deuxième groupe de portraits, tous féminins. Ce sont des beautés dématérialisées et comme effleurées qui évoquent les sculptures de Desiderio de Settignano, créées entre 1454 et 1464. Celle du Musée Is. St. Gardner à Boston élève le portrait au type et la fine arabesque de ses contours ne nuit pas à la monumentalité des formes d'Uccello (fig. 3).

Le profil de la duchesse d'Urbin, conservé à la collection Lehman de New-York, nous offre un autre exemple de la nostalgie passagère des formes plates et décoratives. L'enchantement des couleurs précieuses rachète un style un peu sommaire. La Galerie Nationale de Londres conserve l'image d'une autre héroïne diaphane (n° 758) tout en nuances délicates et curvilignes mélodieuses (fig. 4). Baldovinetti a créé ici un des plus beaux exemples de profil florentin vers 1465.

Nous ne pouvons lire l'expression intime de ces apparitions blondes à la morphologie peu détaillée, qui paraissent encore plus abstraites si on les compare aux héros du groupe précédent. Leurs coiffes réduites et leurs chignons enveloppés de voiles les inscrivent dans la mode peinte par Piero della Francesca à Saint-François d'Arezzo entre 1452 et 1466.

Vers 1470-1480. La ligne.

On peut admirer dans le *Martyre de saint Sébastien* de la Galerie Nationale de Londres (vers 1475) les courbes heureuses des corps et des gestes dessinés par les Pollaiuolo sur un paysage décoratif. Ce n'est plus une arabesque qui se déroule décorativement, c'est une ligne qui veut tout exprimer : anatomie,



FIG. 3. — Boston, Musée Isabelle Stewart Gardner, Paolo Uccello, vers 1465.

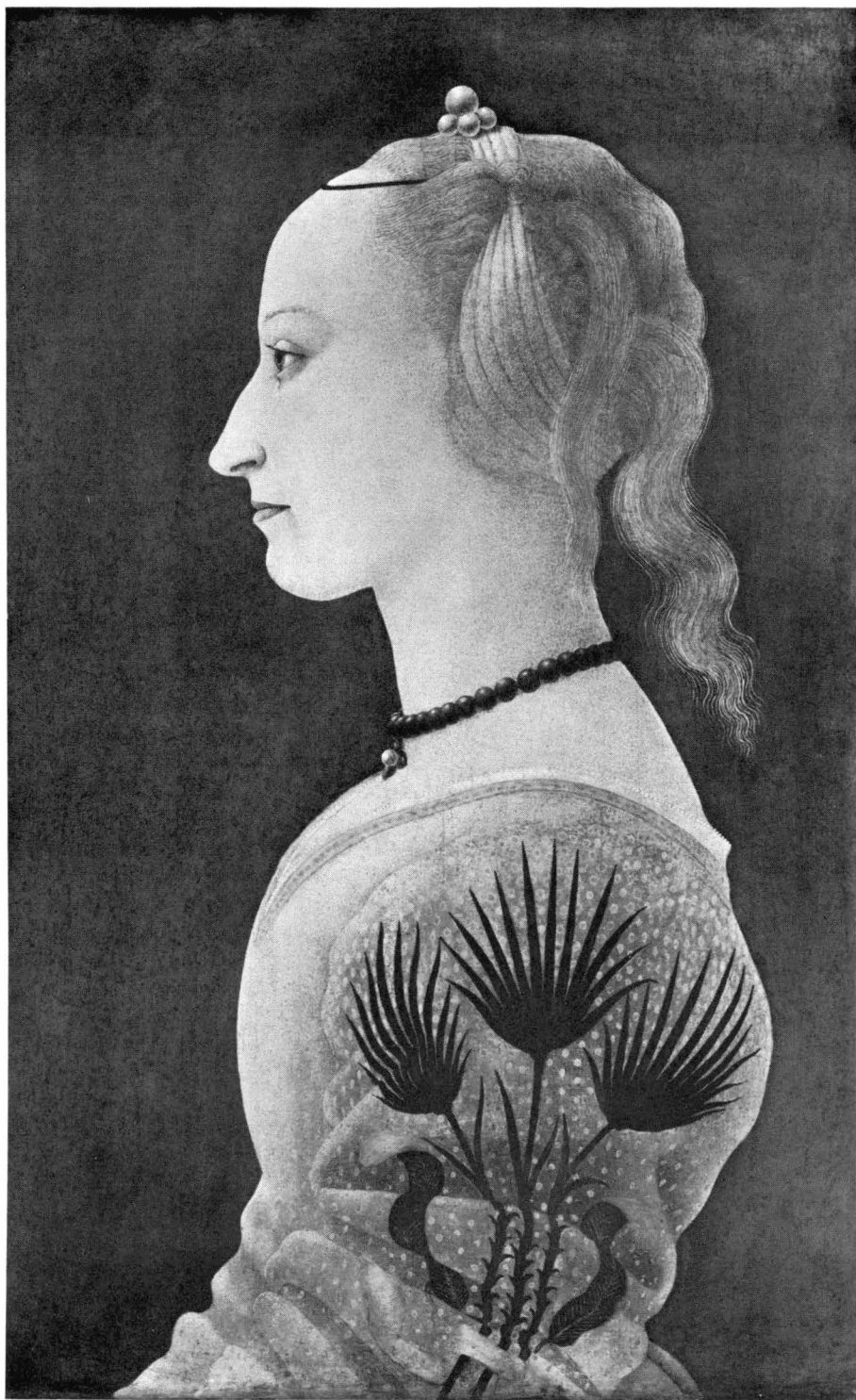


FIG. 4. — Londres, Galerie Nationale, n° 758 Alesso Baldovinetti, vers 1465.

lyrisme, volume. Une réalité nerveuse, dynamique, dessine les muscles, cerne les mouvements, épie la présence intime du personnage. Qu'il s'exprime dans la sculpture ou dans l'architecture, l'art des Pollaiuolo fait jaillir du hiératisme précédent une frénésie de la ligne qui atteint un haut degré d'expressivité.

Ce mouvement nous a donné les chefs-d'œuvre du portrait de profil. Puisqu'il s'agit d'un exercice de style, la ligne est le meilleur point d'appui, et de la qualité de celle-ci dépend tout naturellement la qualité de celui-là.

Il y a d'abord les œuvres des Pollaiuolo. Le profil n° 1614 du Musée de Berlin ajoute au charme d'une beauté bien structurée et bien décrite, un rythme qui modèle le thème des manches et trouve un écho léger dans la coiffure. Les fondus habiles nous rappellent le meilleur Antonio Pollaiuolo. C'est probablement à son frère Piero que nous devons la même image, mais moins rêveuse, traduite avec plus de dureté, au Musée Poldi-Pezzoli de Milan (n° 157). Mais c'est Antonio qui doit avoir conçu l'étonnant profil de femme en vert et cramoisi du Musée Isabelle Stewart Gardner à Boston (fig. 5). Les ombres sont frémissantes et colorées, les lignes cascudent et rebondissent comme celles d'une source. Un des rares jalons historiques de cet ensemble nous est fourni par le Galéas Sforza conservé au Musée des Offices, (n° 1492) ; on peut le situer au moment de la visite du duc de Milan à Florence en 1471 et un inventaire du Palais Vieux de 1510 le donne à Piero Pollaiuolo.

Avec le jeune Botticelli, nous sommes toujours dans un domaine où la ligne s'impose, domine. Mais elle ne s'arrête plus à la moindre sinuosité comme celle de ses maîtres, les Pollaiuolo. Vers 1470, Botticelli jaillit dans l'art florentin avec toute son originalité et crée un type féminin qui s'illustrera notamment dans le portrait de profil. Parmi les profils rigides et apaisés des environs de 1474, le n° 353 du musée Pitti est le plus connu (fig. 6). Le style est sobre et fin, la ligne, dure et nette. On connaît moins le Julien Médicis de la collection Crespi à Milan. Une analyse des diverses effigies, peintes probablement après l'assassinat de Julien lors de la conjuration des Pazzi en 1478, montre cependant que le meilleur exemplaire est à Milan ⁽¹⁾. Ce

(1) Le profil de la collection Crespi à Milan est souvent oublié. Une simple confrontation de cette œuvre avec les trois profils de la collection Kress à Washington, des musées de Bergame et de Berlin affirme la supériorité du portrait de Milan. Nous n'avons pas le loisir de détailler ici les raisons de notre attribution, mais qu'il suffise de signaler l'œil chaque fois plus arqué dans les tableaux de Berlin, Washington et Bergame pour les classer parmi la production d'atelier.



FIG. 5. — Boston, Musée Isabelle Stewart Gardner, Antonio Pollaiuolo, vers 1475.

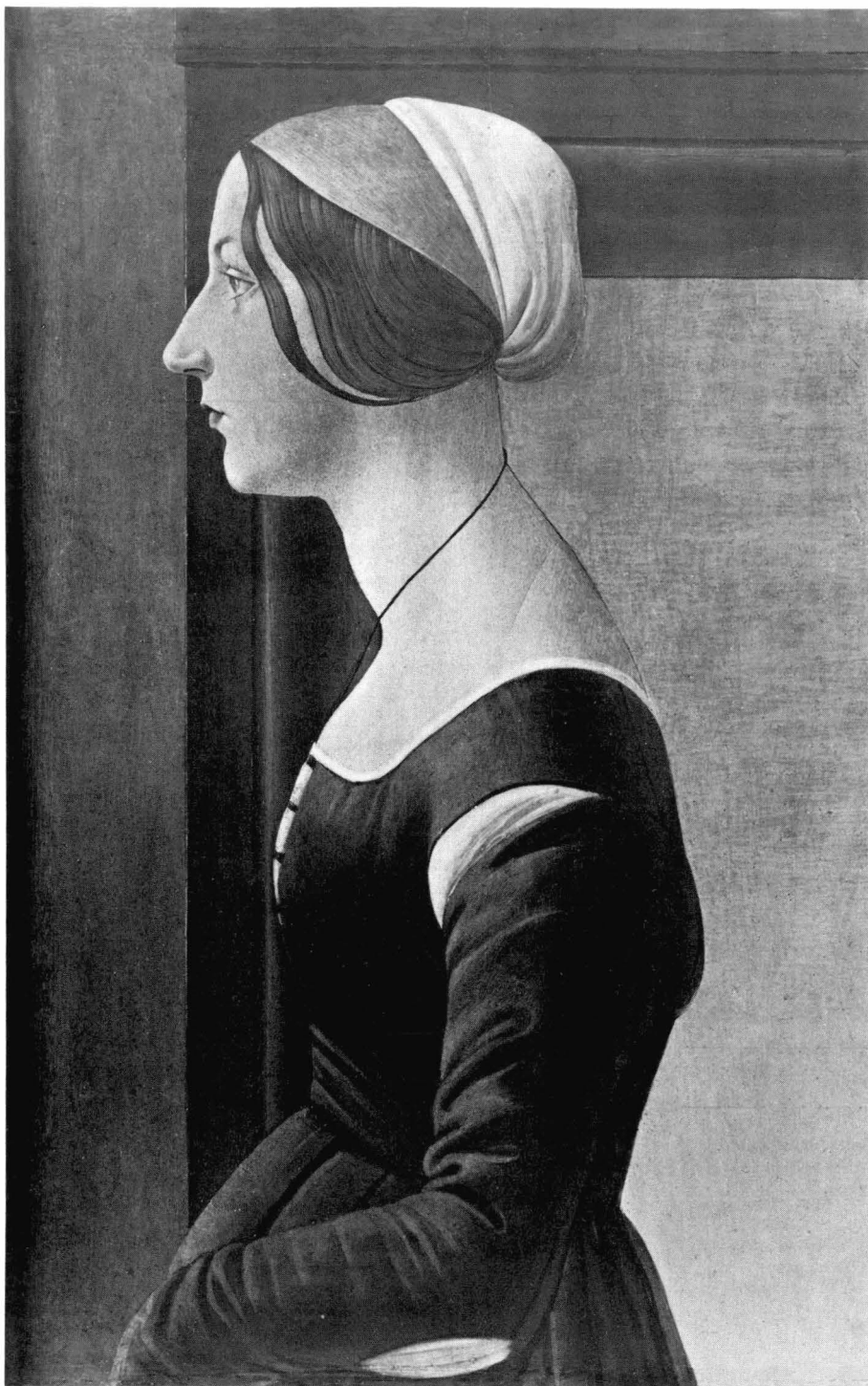


FIG. 6. — Florence, Musée Pitti n° 353, Sandro Botticelli, vers 1475.

n'est pas encore la maîtrise des portraits de la Sixtine, mais l'harmonie des courbes s'enroulant autour du visage ingrat établi sur une verticale, est remarquable.

Ouvrons une parenthèse pour indiquer qu'à partir de 1470 le portrait de trois-quarts apparaît plus souvent, et dans les compositions d'ensemble, et dans les panneaux isolés. C'est une conséquence normale de l'oubli progressif des formes gothiques et de l'étude de la suggestion du mouvement dans un espace de plus en plus profond. Botticelli dessinera souvent le modèle vu de trois-quarts. En observant son *Homme à la médaille* du Musée des Offices, on s'aperçoit cependant que c'est par le trait qu'il exprime la musculature et la psychologie d'un sujet présenté presque de face. Les multiples images présentées de trois-quarts n'empêchent pas la figure de profil de garder son importance, sa vogue, jusqu'à la fin du siècle. Ainsi Léonard de Vinci, quittant Florence en 1476, emporte des profils dans ses cartons ⁽¹⁾ et contribue à introduire le genre à Milan. Nous savons qu'en 1490 il est toujours fidèle à ce type par l'Isabelle d'Este du Louvre.

Non, le genre du profil n'est pas délaissé en 1470, il ne végète même pas, il continue une évolution qui, comme nous tentons de le démontrer ici, reflète le climat général de la peinture du Quattrocento.

Vers 1480-1500. La poésie.

Les dernières décennies du siècle voient le peintre soucieux de belles lettres se muer en artiste rêveur. Filippino Lippi peuple ses panneaux d'allégories, tandis que Piero di Cosimo a d'étranges inspirations mythologiques. Botticelli est évidemment le grand responsable de cet univers poétique puisqu'il est le premier à donner corps aux poésies du Politien, et à créer des jeunes nymphes vêtues d'une mode qui n'a pas de témoignage contemporain. Il faut voir dans ces vêtements, ceux des figurants des chars allégoriques, fréquents dans les cortèges florentins. La philosophie néo-platonicienne et la littérature jouent un rôle important dans la vie florentine et imprègnent la sculpture et la peinture comme l'a bien montré André Chastel dans son ouvrage : *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, 1959).

Un quatrième groupe de portraits féminins s'inscrit dans les deux dernières décennies du Quattrocento. Ce ne sont pas des portraits à proprement

⁽¹⁾ A. E. POPHAM, *Les dessins de Léonard de Vinci*, Bruxelles, 1952, p. 24.

parler, mais des nymphes irréelles au regard mélancolique ; tourbillonnantes de draperies, étincelantes de perles. La belle Simonetta a inspiré une série de figurations qui se situent dans ce groupe. Nous pouvons constater qu'une grande distance sépare le prétendu modèle, dont nous connaissons les traits par la fresque de Ghirlandajo montrant la famille Vespucci agenouillée aux pieds de la Madone de Miséricorde aux Ognissanti à Florence (1472), des allégories qui portent son nom. Il est vrai que c'est déjà sous les traits de Pallas que Botticelli la peignit sur le fanion de Julien de Médicis pour la giostra de 1475. Le plus connu de ces profils est celui de l'Institut Staedel à Francfort (n° 936) ; il rappelle de nombreux visages botticelliens des environs de 1485 (fig. 7).

Nous ne connaissons pas de profils isolés dus à Filippino Lippi mais certains de ses personnages stéréotypés à l'œil triangulaire, au front fuyant, au nez peu creusé, se retrouvent chez des émules comme Piero di Cosimo et Raffaellino del Garbo. Ainsi la Simonetta Vespucci du Musée Condé à Chantilly (vers 1485), de Piero, et le portrait de femme du Musée des Beaux-Arts à Houston (n° 44554), de Raffaellino, retrouvent des lignes, des proportions attachées à une mode esthétique originaire du pinceau de Filippino.

Vers 1470-1500. L'objectivité.

Le Quattrocento ne finit pas sur les chimères mélancoliques du groupe poétique. Parallèlement au monde du rêve, il se développe dans les trois dernières décennies un courant naturaliste qui annonce le xvi^e siècle. Chacun des brillants fantaisistes cités précédemment, et notamment Filippino Lippi au Carmine, restent par ailleurs de grands observateurs dans les œuvres moins propices à l'interprétation. La sculpture donne également l'exemple d'artistes tantôt idéalistes, tantôt réalistes avec Antonio Rossellino, Mino de Fiesole et Verrocchio, lequel s'illustre également dans la peinture (fig. 8).

Ce courant n'a rien d'insolite puisque le monde terrestre est devenu depuis Masaccio la fin des pensées artistiques. Et ce monde infini qu'elles découvrent n'incite-t-il pas depuis toujours une admiration qui éveille le rêve ? La critique actuelle boude la réalité objective et préfère les rêveurs. Et Domenico Ghirlandajo, le grand représentant de ce courant naturaliste, est un peu oublié. Il observe ses contemporains scrupuleusement et avec désenchantement. La prospection des apparences, amorcée par le Maître du Carmine, continue dans les présentations stylisées des fresques de Sainte-Marie-Nouvelle. La vie morale n'est qu'effleurée mais Ghirlandajo sait évoquer avec un accent de vérité



FIG. 7. — Francfort, Institut Staedel, École de Botticelli, vers 1480.



FIG. 8. — Détroit, Institut des Arts, Andrea Verrocchio, vers 1480.

indéniable le *beau monde florentin*. C'est ainsi qu'il nous décrit Giovanna degli Albizzi, épouse de Lorenzo Tornabuoni, dans la Visitation de Sainte-Marie-Nouvelle entre 1488 et 1490. Nous la connaissons par une médaille mais aussi par un panneau de la collection Thyssen à Lugano. Ce dernier compte parmi les chefs-d'œuvre du portrait de profil ; l'artiste y a noté avec maîtrise la tenue, la grâce d'une jeune femme bien élevée. L'harmonie éclatante des rouge et orange montre aussi que Domenico sait tirer de la mode fastueuse de la fin du siècle autre chose qu'une simple description. Mais l'idéalisme florentin ne perd jamais ses droits puisque chez ce peintre que nous qualifions peut-être abusivement d'*objectif* nous voyons une réalité sublimée qui devient le type de la vertu morale ; une inscription ne nous rappelle-t-elle pas en effet les qualités du modèle : *Ars Utinam mores — Animum que effingere — Posses. pulchrior in terris nulla tabella foret.* (O art si tu pouvais représenter aussi le caractère et l'âme, il n'y aurait pas au monde de plus beau tableau).

Comme dans tous les genres, nous trouvons dans ces cinq groupes, des œuvres majeures, des œuvres mineures. Ainsi l'image de Giovanna Tornabuoni a inspiré celles des trois fiancées sans grâce du Bargello (n° 2030), du Musée de Berlin (n° 83) et de San Marino (collection Huntington).

CONCLUSION

L'évolution que nous avons esquissée ici n'a rien de péremptoire et chaque groupe a ses portraits isolés et proches d'un autre groupe.

Nous croyons que l'étude de l'ensemble des profils florentins du Quattrocento permet surtout de mieux comprendre la signification des chefs-d'œuvre du genre, le degré de qualité de chaque portrait et le côté systématique des répétitions.

Quoi qu'il en soit, d'une étape à l'autre on peut voir comment l'œil se précise, comment la mâchoire se modèle, comment le buste se construit, comment la technique s'assouplit.

La forme originale donnée au profil par Florence, dès l'aube du Quattrocento, est dominée par l'élément intellectuel. Dans la première phase, c'est une présence qui veut s'affirmer à tout prix et le visage a la face compacte des idoles des premiers temps de l'art. La deuxième phase s'attarde à la grâce des formes gothiques. Le moment de maturité sera le troisième où le goût de la ligne est secondé par une attention précise envers la nature.

Puis vinrent le maniérisme des figures poétiques et la stagnation de la paisible objectivité.

Ce cycle complet aurait pu se renouveler à la lumière du Cinquecento. Mais avec l'image éloquente et réaliste de F. Giamberti par Piero di Cosimo, conservée à La Haye (vers 1505), ce sera le dernier chef d'œuvre d'un genre qui disparaîtra du répertoire pictural. Le xvi^e siècle noiera les formes de son clair-obscur et de son idéalisme. Le profil sera posé sur des épaules en mouvement. L'aisance lui fera perdre la tension propre aux exercices de style.

C'est que l'univers de Florence a beaucoup changé entre 1490 et 1500. Cet idéal que nous avons vu se développer et qui a contribué à la création du genre du profil, cet idéal s'estompe. Laurent le Magnifique meurt en 1492. En 1494, c'est le passage des armées françaises. Les collections médicales sont pillées. Savonarole maudit ce goût profane qui hellénisa Florence.

D'autres cités ont aimé le profil au xv^e siècle. A Ferrare, tous les éléments se confondent dans une même stylisation. A Venise, le visage et le vêtement font l'objet d'un équivalent souci de bien décrire. Dans un profil florentin, le visage reste l'élément dominant par le soin, l'attention, la présence, la psychologie que l'artiste lui accorde. Sa chair est décrite finement et les détails morphologiques ne sont pas arbitrairement stylisés. La parure et le décor ne sont jamais décrits pour eux-mêmes et laissent à la tête toute sa prééminence. La présence humaine est vénérée et c'est la haute tenue de l'idéal florentin qui confère au genre une qualité permanente et originale. Tout est lié à l'extériorisation de la personnalité représentée. Cet état le met chaque fois à mi-chemin entre l'idéalisme et le réalisme. Et les différentes étapes que nous avons définies ne sont que des oscillations entre ces deux pôles, oscillations enrichies par le climat esthétique remarquable du milieu où elles évoluent. Ainsi le genre secondaire du profil prend à Florence une signification historique et artistique qui le hisse à une place plus qu'honorable dans le fascinant univers du Quattrocento.

Josée MAMBOUR.

LA PLUIE D'OR

Première pièce d'une tenture de l'Histoire de Persée
au Musée National de Cracovie

Bruxelles. Vers 1515 à 1520

Au nombre des œuvres d'art qui faisaient autrefois partie de l'importante collection du Prince Czartoryski, à présent propriété du Musée National de Cracovie, figure une séduisante tapisserie de Bruxelles des premiers temps de la Renaissance, restée assez énigmatique jusqu'ici quant à la signification du sujet représenté (fig. 1) ⁽¹⁾.

Stefan S. Komornicki l'a sommairement publiée en 1929 dans un catalogue des pièces les plus remarquables de l'ancienne collection princière à laquelle elle appartenait depuis la fin du XVIII^e siècle ⁽²⁾. Il l'attribue à juste titre aux ateliers bruxellois de la première moitié du XVI^e siècle, nous fait connaître ses dimensions (H. 3,05 m. × L. 4,70 m.), sa matière de laine et de soie, son coloris où se marient le jaune d'or, le rouge, le vert et le bleu. Mais de la composition historiée qu'entoure une étroite bordure de branches fleuries, le sujet lui échappe. Tout au plus est-il porté à croire qu'il s'agit d'une allégorie, conçue par l'un ou l'autre des poètes rhétoriciens de la cour de Bourgogne à la fin du XV^e siècle. Le problème restait donc en suspens et ouvert à la recherche. Il semble avoir enfin trouvé une solution satisfaisante.

Après examen, nous croyons en effet être en mesure de préciser que la tapisserie représente un thème bien connu de la mythologie antique, l'épisode de la Pluie d'or, emprunté à la légende de Danaé. Rappelons-en l'essentiel. L'oracle avait prédit au roi d'Argos Acrisios que le fils qui naîtrait de sa fille Danaé le tuerait. Dans l'espoir d'empêcher l'oracle de s'accomplir, Acrisios fit enfermer sa fille dans une chambre souterraine de bronze. En dépit de ces précautions, Danaé fut séduite par Zeus lui-même, qui, trans-

⁽¹⁾ A l'obligeance du Prof. Dr. Zbigniew Bochenski, Directeur-adjoint du « Muzeum Narodowe w Krakowie » nous devons l'autorisation de reproduire cette tapisserie dont il nous a aimablement envoyé la photographie.

⁽²⁾ Stefan S. KOMORNICKI, *Muzeum Książat Czartoryskich w Krakowie. Wybór cenniejszych zabytków sztuki od starożytności po wiek XIX*, Kraków, 1929, pp. 34-35, Catal. n° 170, fig. 170 (très indistincte).



FIG. 1. — La Pluie d'or
Bruxelles. Vers 1515 à 1520. Cracovie, Musée National.

formé en une pluie d'or, pénétra dans la chambre par une fente du toit. Elle conçut de lui un fils qui devait être Persée ⁽¹⁾.

Nous trouvons sur la tapisserie, non seulement la narration de cet épisode, mais au surplus une expressive évocation de sa signification symbolique : le pouvoir séducteur de l'or sur le cœur des femmes.

Le récit légendaire se déroule dans la partie supérieure de la composition. A gauche, Zeus, beau jeune homme imberbe à la chevelure épaisse, pourvu de la couronne et du sceptre des rois, descend du ciel en vol plané, soutenu par des ailes puissantes, le corps enveloppé dans les plis tumultueux d'une longue tunique et d'un manteau. Dans son sillage une pluie de gouttes commence à tomber du ciel et annonce sa métamorphose en pluie d'or. Son vol est dirigé vers le trône que Danaé occupe, entourée de ses suivantes, au milieu de la tapisserie. Le geste de ses mains levées, le mouvement vif de sa tête gracieusement enturbannée, tournée vers la céleste apparition, expriment la surprise et l'émoi de la jeune captive. A droite, Zeus et Danaé s'étreignent, la fille du roi Acrisios se soumet à l'amour du roi des dieux et des hommes.

Dans la partie inférieure de la composition l'accent est mis sur le caractère symbolique du mythe de la Pluie d'or, la toute-puissance de la richesse pour gagner les faveurs des femmes. Au pied du trône de Danaé, Zeus, descendu sur terre, ses ailes d'aigle repliées, est à nouveau représenté, mais comme l'image du séducteur qui triomphe par ses largesses. Debout entre deux coffres ouverts remplis de bijoux, il tend de la main droite une bourse bien garnie à une jeune femme qui s'incline devant lui pour marquer sa soumission, tandis qu'il plonge la main gauche dans le coffre que lui présentent deux serviteurs, pour satisfaire d'autres belles qui attendent leur tour et dont l'une déjà tend avidement la main.

En raison du fait que l'épisode de la Pluie d'or semble être ici le prétexte à une allégorie très parlante de l'amour vénal, la tapisserie du Musée National de Cracovie pourrait être considérée comme une œuvre isolée, complète, et non pas comme l'une des pièces d'une suite mythologique à laquelle elle aurait appartenu. Et cependant il semble bien que ce ne soit pas le cas.

(1) P. GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 2^e éd., Paris 1958, s.v. *Danaé*, p. 114 ; *Persée*, p. 361 ; *Acrisios*, p. 9 (avec références aux auteurs anciens). Pour tous les noms de la mythologie antique dont il sera question dans ces pages, nous renvoyons au *Dictionnaire* de Grimal où chaque notice est suivie de la mention des sources.

Autour d'elle nous pouvons en effet réunir trois panneaux avec épisodes de l'histoire de Persée, qui lui sont aussi étroitement apparentés par le style qu'ils le sont entre eux, et qui peuvent par conséquent avoir fait partie avec elle d'un grand ensemble mural dont elle serait, par son sujet, la première pièce. Toutes les tapisseries de ce groupe ont les caractères distinctifs de la production bruxelloise des environs de 1515, toutes sont pareillement encadrées d'une étroite bordure de branches fleuries mises bout à bout, d'un modèle très en honneur à Bruxelles à cette époque. Les analogies s'affirment davantage encore dans les décors historiés, non seulement dans le remplissage complet des surfaces par une composition bien équilibrée s'étalant sur deux registres, mais aussi dans les types, les attitudes et les costumes des personnages, le tapis de plantes variées sous leurs pieds. Des trois pièces qui peuvent être rapprochées de la Pluie d'or de Cracovie, deux ont fait partie de l'ancienne collection Heilbronner (fig. 2 et 4) ⁽¹⁾, la troisième, déjà publiée en 1903 par Joseph Destrée dans une étude des tapisseries exposées à Paris en 1900 ⁽²⁾, a été récemment léguée par M. Lehman au Metropolitan Museum de New York (fig. 3) ⁽³⁾. Examinons-les dans l'ordre normal de la succession des sujets.

Fig. 2. *Persée vainqueur de Méduse*. (Ancienne collection Heilbronner. Cat. n° 243). H. 3,40 m. × L. 4,10 m.

Par l'épisode représenté dans le coin supérieur gauche cette tapisserie fait directement suite à celle de la Pluie d'or. La roi d'Argos Acrisios ne voulant pas croire que sa fille Danaé avait été séduite par Zeus, et redoutant pour l'ui l'accomplissement de l'oracle, la mit avec son nouveau-né Persée dans un coffre de bois qu'il abandonna sur la mer. L'esquif échouera sur l'île Sériphos où régnait le tyran Polydectès, et les naufragés seront recueillis par Dictys, frère du roi, qui élèvera l'enfant. C'est Acrisios que nous voyons debout sur le rivage, assisté de deux jeunes femmes, tandis qu'à ses pieds

(1) Collections Raoul Heilbronner. Catalogue de la première vente à Paris, Galerie Georges Petit, 22 et 23 juin 1921, nos 243 (pl.) et 244 (pl.).

(2) J. DESTREE, *Étude sur les tapisseries exposées à Paris en 1900 au Petit Palais et au Pavillon d'Espagne* (Communication faite en 1901), dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. XVII, 1^{re} livraison 1903, pp. 35 à 38, fig. La pièce appartenait alors à M. Goldschmidt.

(3) Miss Edith Standen, Associate Curator au Metropolitan Museum, a eu la grande amabilité de m'envoyer non seulement une photographie de la tapisserie, mais aussi la référence bibliographique à l'ouvrage de Claus VIRCH, *The Adele and Arthur Lehman Collection*, New York 1965, pp. 98, 99.



FIG. 2. — Persée vainqueur de Méduse
Bruxelles. Vers 1515 à 1520. Ancienne collection Heilbronner.



FIG. 3. — La Délivrance d'Andromède
Bruxelles. Vers 1515 à 1520. New York, Metropolitan Museum.



FIG. 4. — Persée sacrifiant aux dieux
Bruxelles. Vers 1515 à 1520. Ancienne collection Heilbronner.

Danaé a pris place dans une barque, portant dans ses bras le petit Persée dont le maillot est marqué d'un P gothique. A noter que cette Danaé ressemble comme une sœur à celle de la Pluie d'or, et qu'ici comme là sa coiffure forme un nœud à coques au-dessus du front.

Tous les autres épisodes nous conduisent à l'époque où Persée, devenu un beau et vaillant jeune homme, se voit enjoindre par le roi Polydectès, désireux de l'éloigner, d'aller chercher la tête de Méduse qu'il s'était imprudemment vanté de pouvoir apporter au roi. Debout au milieu de la composition, identifié par les multiples P qui enjolivent sa somptueuse tunique, Persée fait ses préparatifs de départ, la tête et les mains levées vers sa protectrice Athéna qui descend vers lui du ciel pour lui donner les moyens de tenir sa promesse. Les ailes déployées, une couronne fleuronée sur les cheveux, le corps enveloppé dans les plis d'une longue robe et d'un manteau, la déesse guerrière n'a d'autre signe distinctif que l'épée et le bouclier qu'elle offre à son protégé. Aux côtés de Persée, deux de ses amis l'aident à s'équiper, interrompus dans leur travail par la céleste apparition qui les fait ployer le genou et lever la tête. L'un d'eux prépare des gantelets d'armure, l'autre un ceinturon, tandis que sur le sol est déposé le fameux casque cyclopéen d'Hadès remis à Persée par les Nymphes, casque dont la vertu était de rendre invisible quiconque le portait. De part et d'autre de la scène centrale une élégante et nombreuse assemblée manifeste son intérêt ou son émoi. Les vedettes semblent en être deux personnages barbus, vêtus avec magnificence de manteaux à larges parements. Très probablement s'agit-il, dans le groupe de gauche du roi Polydectès, dans celui de droite de son frère Dictys qui recueillit et éleva Persée. La jeune femme qui accompagne Polydectès et tourne vers Persée un visage anxieux, est sans doute Danaé, cause involontaire de la décision d'éloigner Persée prise par le roi, en raison de la passion que celui-ci avait conçue pour elle.

Dans le coin supérieur droit de la tapisserie, Persée coiffé du casque d'Hadès, les mains sur la longue hampe de son arme, vient de décapiter Méduse, la seule mortelle des trois Gorgones dont il a trouvé le repaire après maintes aventures. Du cou mutilé de Méduse, dont le corps et la tête hérissée de serpents gisent sur le sol, s'élance le cheval ailé Pégase.

A gauche de cet épisode, entre un oranger chargé de fruits et un chêne, est figurée la Source d'Hippocrène ou Source du Cheval, que Pégase fit jaillir d'un coup de sabot sur l'Hélicon, non loin du bois sacré des Muses. Celles-ci avaient l'habitude de se réunir autour d'elle pour chanter et danser,

et son eau passait pour avoir la propriété d'inspirer les poètes et les artistes. De cette réputation témoignent sans doute les quelques jeunes gens et jeunes femmes — dont une joueuse de lyre — qui sont groupés autour de la fontaine, laquelle, en rappel de ses origines, a reçu la forme d'un fer à cheval.

Fig. 3. La Délivrance d'Andromède. (New York, Metropolitan Museum. Legs M. Lehman). H. 3,39 m. (133 inches) × L. 3,32 m. (130 1/4 inches).

Après avoir décapité Méduse, Persée passa par l'Éthiopie où régnaient le roi Céphée et la reine Cassiopée. Celle-ci avait osé prétendre qu'elle surpassait en beauté les Néréides, ce qui suscita la jalousie de ces dernières et leur désir d'être vengées d'une telle offense. Pour leur donner satisfaction Poséidon avait envoyé un monstre marin qui ravageait les côtes de l'Éthiopie. Selon l'oracle d'Ammon consulté par le roi, le pays ne pouvait être débarrassé de ce monstre que si la fille de Céphée et de Cassiopée, Andromède, était offerte comme victime expiatoire. La jeune fille, que ses parents durent consentir à sacrifier, fut attachée à un rocher et livrée sans défense aux appétits du monstre. Persée la vit dans cette situation dangereuse. Pris d'amour pour elle il promet à Céphée de la délivrer à condition que celui-ci la lui donne pour femme.

La représentation de ce dernier épisode occupe en premier plan la plus grande partie de la tapisserie. Entourés de courtisans, d'officiers armés et de nobles dames, le roi et la reine d'Éthiopie s'entretiennent avec Persée. La couronne qui ceint leur coiffure, le sceptre que Céphée tient à la main, les désignent suffisamment. Sous son manteau découvrant une épaule, Persée porte à nouveau un vêtement à son chiffre, des P gothiques agrémentés du même motif de lacs que sur la tunique dont il est vêtu lorsqu'il se prépare à partir pour décapiter Méduse (fig. 2). Son geste éloquent, son agitation disent assez l'ardeur qui l'anime et son désir impatient de voler au secours d'Andromède. Sans doute vient-il d'obtenir du roi le consentement au mariage qui récompensera son exploit, car Céphée, trois doigts levés, semble paternellement le bénir, et Cassiopée, le genou fléchi, tourne vers lui un visage illuminé par l'espérance.

Dans la partie supérieure de la composition, le coin gauche est occupé par la belle figure d'Andromède, debout devant un rocher, les poignets liés à un tronc d'arbre, les pieds nus, le corps mis en valeur par les jeux du vent dans les plis de sa longue robe. Plus loin Persée, coiffé du casque magique de l'invisibilité, vêtu par dessus son armure d'une tunique parsemée de P,

des ailes aux épaules, l'épée et le bouclier dans les mains, part à la rencontre du monstre marin. Son protecteur Hermès l'accompagne, portant le caducée. La scène centrale nous fait assister à l'extermination du monstre. Persée, ailes déployées, fend les airs, la tunique à son chiffre soulevée par la rapidité du vol. De la main droite il brandit son épée au-dessus d'un dragon au corps couvert d'écailles, qui dresse vers lui une tête menaçante dont le héros se protège au moyen de son bouclier. Dans le coin de droite, deux hommes armés, l'un d'une hallebarde, l'autre d'une épée, sont des spectateurs attentifs de cet exploit.

Fig. 4. Persée sacrifiant aux dieux Zeus, Hermès et Athéna. (Ancienne collection Heilbronner. Cat. n° 244). H. 3,50 m. × L. 4,10 m.

L'épisode qui figure dans le coin supérieur gauche de cette tapisserie suit immédiatement la Délivrance d'Andromède dans les *Métamorphoses* d'Ovide et y précède le Sacrifice aux dieux et le Mariage (livre 4, V et VI). Vainqueur de la Gorgone, puis du monstre qui ravageait l'Éthiopie, Persée est désireux de se laver les mains dans l'onde fraîche. Pour ce faire il dépose avec soin la tête de Méduse sur un lit de feuilles tendres et de rameaux afin que les cailloux du sol ne la blessent pas. Mais au contact de la tête hérissée de serpents s'accomplit un prodige : les jeunes rameaux pleins de sève se durcissent et se transforment en coraux.

La scène principale, étoffée des deux côtés par une assistance nombreuse, s'étale sur toute la largeur de la composition, et en son milieu sur toute la hauteur. Elle est symétriquement ordonnée autour d'un autel sur lequel brûle en dégageant d'épais tourbillons de fumée, le corps d'une bête à cornes que Persée immole à trois dieux : Zeus dont il est le fils, Hermès et Athéna ses deux protecteurs. Au-dessus de l'autel, dans un emplacement limité par un oranger et un chêne — comme l'est aussi celui de la Source d'Hippocrène sur l'autre tapisserie Heilbronner (fig. 2) — les trois dieux siègent en plein ciel parmi les étoiles. Zeus trône au milieu du groupe, tenant d'une main le sceptre de sa souveraineté, de l'autre le globe du monde, singulièrement surmonté d'une croix et confondu par conséquent avec le globe crucifère chrétien. Hermès est pourvu de son habituel caducée et d'une lyre, instrument dont il fut dans sa jeunesse l'inventeur en tendant des intestins de bœufs sur la cavité d'une carapace de tortue. Quant à la déesse guerrière Athéna, la lance du combat à la main, elle arbore le bouclier sur lequel est fixée la tête de Méduse que lui donna Persée et dont le pouvoir était de

changer en pierre tout qui la regardait. Agenouillés au pied de l'autel, au milieu d'une brillante assemblée, Persée et Andromède lèvent avec ferveur les yeux et les mains vers le groupe des trois dieux auxquels le sacrifice est offert.

L'épisode du mariage du héros occupe le coin supérieur droit de la composition. Au-dessus des deux mains unies de Persée et d'Andromède qu'entourent quelques témoins, un pontife fait le geste chrétien de la bénédiction.

Les quatre tapisseries qui viennent d'être présentées dans l'ordre logique du déroulement des faits, ont-elles appartenu à une même suite de l'histoire de Persée ? Tout nous incite à le croire, réserve faite cependant de l'éventualité que certaines pièces pourraient être des répliques de l'édition princeps ⁽¹⁾. Pour l'établir il faudrait avoir l'occasion de réunir les quatre panneaux dispersés et procéder à l'examen comparatif de leur tissu et de leur coloris. Seules les deux tapisseries Heilbronner (fig. 2 et 4), vendues ensemble en 1921, donnent toute certitude quant à leur appartenance à une même édition.

Quoi qu'il en soit les quatre pièces ont des caractères communs si marquants de composition et de style, présentent une telle continuité dans l'exposé des épisodes, qu'elles ne peuvent guère être dissociées. Manifestement un même peintre doit en avoir exécuté les cartons. Les personnages qui les animent, grands seigneurs et nobles dames de l'élégante société des débuts de la renaissance, pourraient indifféremment passer d'un panneau dans l'autre tant ils s'apparentent par les physionomies, les gestes, le comportement, les costumes, la façon dont sont traités les plis et les cassures des étoffes. Le Zeus de la Pluie d'or (fig. 1) et le Persée se préparant à vaincre la Méduse ou sacrifiant aux dieux (fig. 2 et 4) reproduisent exactement le même type d'homme, se drapent l'un et l'autre (fig. 1 et 4) dans la même ample et longue cape semblablement pourvue d'une pélerine emboîtante sur laquelle s'étale un grand collier à pendeloques. Les exemples pourraient être multipliés

(1) La preuve qu'au moins une réédition a été mise sur le métier m'a été très obligeamment apportée par Miss Edith Standen qui m'a fait connaître un double, avec légères variantes, de la tapisserie Heilbronner représentant Persée sacrifiant aux dieux. Cette pièce a été vendue à New York en 1941 et figure dans le catalogue de la vente. (*Arthur Curtiss James Art Collection, Parke Bernet Galleries*, 13 nov. 1941, n° 393, pl.) comme étant celle de l'ancienne collection Heilbronner, alors que ses bordures ne sont pas identiques à celles du panneau Heilbronner et que le décor historié est un peu amputé le long de la bordure de droite.

de similitudes analogues que n'explique pas seulement une mode contemporaine. Bornons-nous à rappeler en raison de son importance pour établir le rattachement à une même suite des pièces où il figure, le détail des P gothiques pareillement enjolivés du même motif de lacs, qui parsèment la tunique de Persée sur l'une des tapisseries Heilbronner (fig. 2) et sur la Délivrance d'Andromède du Metropolitan Museum (fig. 3).

A quelle époque précise convient-il d'attribuer cette suite de l'histoire de Persée ? Par leur caractère les quatre panneaux conservés se situent le plus vraisemblablement aux alentours de 1515, époque où triomphe dans les ateliers bruxellois le style brillant et plein de séduction de Maître Jean Van Roome. Ce style, nous le trouvons déjà pleinement épanoui en 1513, dans la fameuse Légende d'Herkenbald dont nous savons qu'elle était achevée à cette date et que Jean Van Roome en avait exécuté le projet ⁽¹⁾. C'est à lui que se rallient la plupart des cartonniers locaux de la deuxième décennie du xvi^e siècle, c'est lui qui confère leur noblesse et leur beauté particulière, faite de réserve et de distinction, à tant d'œuvres admirables tissées pendant cette période sur les métiers bruxellois. Comparée à la Légende d'Herkenbald, la Pluie d'or de Cracovie peut être considérée comme une création à peu près contemporaine, tant elle en est proche par l'ordonnance décorative, la disposition en triangle du groupe central sur qui se porte de part et d'autre l'attention d'une nombreuse assemblée, les colonnettes de compartimentage où des motifs de la renaissance sont associés à des détails gothiques, le style des personnages, des costumes et des draperies, celui du tapis de plantes fleuries sur le sol. Cependant il y a lieu de tenir compte de l'éventuelle survivance des modèles originaux dans des rééditions, lesquelles nécessitent parfois une adaptation du carton aux dimensions exigées par le client. Or on peut se demander si ce n'est pas précisément le cas pour la Pluie d'or. Le carton de l'édition princeps semble avoir subi une certaine amputation à sa partie supérieure. Esthétiquement il est regrettable que plusieurs têtes touchent la bordure, que la coupe de feu brandie par Zeus empiète largement sur cette dernière, que le dossier du siège occupé par Danaé soit incomplet. Tout porte à croire qu'il n'en était pas ainsi dans la composition première. Le décor historié devait s'étendre au moins jusqu'au haut des flammes de la coupe, et sans doute encore au-delà, de façon à dégager et quelque peu

(1) M. CRICK-KUNTZIGER, *Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Catalogue des tapisseries* (1956), n° 12, pl. 16.

aérer les éléments ici trop à l'étroit. Cette opinion est accréditée par le fait que la Pluie d'or est sensiblement moins haute que les trois autres pièces de la suite de Persée : 3,05 m., c'est-à-dire 0,34 m. à 0,45 m. de moins que celles-ci, lesquelles n'accusent entre elles qu'une différence de hauteur assez normale d'une dizaine de centimètres ⁽¹⁾. Par conséquent nous sommes en droit de nous représenter la Pluie d'or initiale avec un exhaussement assez considérable pour que soient complétés ou dégagés les motifs touchant la bordure. Ceci étant acquis il n'en reste pas moins qu'il nous est impossible sans avoir examiné le tissu de la tapisserie d'établir en toute certitude si l'amputation subie est le fait d'une réédition ou le fait d'un remaniement par des restaurateurs modernes.

Cette constatation aurait plus d'importance si par le Sacrifice aux dieux de l'ancienne collection Curtiss il n'était démontré que la suite de Persée a connu la réédition ⁽²⁾. C'est là un argument de plus pour prendre en considération, comme l'avaient déjà fait Heinrich Göbel et Madame Crick-Kuntziger à propos des deux tapisseries Heilbronner ⁽³⁾, un document bien connu, déjà publié par Houdoy en 1871 ⁽⁴⁾, qui fait état du paiement en 1520 au tapissier bruxellois Gabriel van der Tombe d'une suite en huit pièces de l'histoire de Persée. Rappelons le texte de ce document, extrait des comptes de la Recette générale des Finances conservés à Lille, aux Archives départementales du Nord :

« A Gabriel van der Tombe, tapissier, pour XVI pièces de tapisseries dont les VIII sont de l'*histoire de Perseus* et les autres huit de chasse et volerie contenant ensemble VCLXXV aul. à LVI^s et pour XV autres pièces de moindre tapisserie de Berghiers et Bocquillons contenant IIICIIIXX aul. à LXI^s sont ensemble II^mIX' ». (Compte de la Recette générale des Finances, 1520 ; B. 2294, folio 365 v°).

⁽¹⁾ Les dimensions données ici n'ont pu être contrôlées. Elles sont empruntées aux auteurs qui en font état.

⁽²⁾ Voir plus haut, p. 71, note 1.

⁽³⁾ H. GÖBEL, *Wandteppiche*, I. Teil, *Die Niederlande*, Leipzig, 1923 ; p. 308, pl. 266 ; M. CRICK-KUNTZIGER, *Gabriel van der Tombe*, dans *Biographie nationale*, t. XXV, Bruxelles, 1930-32, col. 418-420. L'auteur réunit dans cet article le peu que l'on sait de ce tapissier bruxellois, cité en 1520 et 1521 dans deux extraits de comptes. Après vérification aux sources, elle rectifie au surplus les formes erronées — celle de « van den Tombe » donnée par Houdoy, celle de « van der Tommen » donnée par Wauters et reprise par H. Göbel — du nom de van der Tombe.

⁽⁴⁾ HOUDOY, *Les tapisseries de haute lisse*, Lille et Paris, 1871, p. 143.

Un autre compte du même fonds d'archives, publié par Dehaisnes en 1882 ⁽¹⁾ et reproduit aussi par Madame Crick, nous apprend qu'en 1521 « Gabriel van der Tombe, marchand tapissier, demourant en la ville de Bruxelles » reçut paiement « de cent tappiz de mulletz, aux armes dudit seigneur Empereur » qui devaient être utilisés par celui-ci au cours d'un voyage en Espagne.

Ce marchand-tapissier bruxellois qui comptait Charles-Quint au nombre de ses clients, et dont on sait qu'en 1520 lui fut payée une tenture en huit pièces de l'histoire de Persée, sommes-nous en droit de l'identifier avec le fournisseur de la suite de Persée à laquelle appartenaient les quatre pièces que nous avons associées et commentées ? Le rapprochement s'impose, et avec d'autant plus de pertinence que les archives du premier quart du xvi^e siècle n'ont pas livré jusqu'ici d'autre témoignage de l'exécution par un tapissier bruxellois d'une telle suite mythologique. Mais il s'en faut qu'elles soient sans lacunes. Ne franchissons pas le pas, et restons donc prudemment — mais provisoirement peut-être — sur le terrain des probabilités.

En résumé, l'identification de la Pluie d'or de Cracovie et la constatation de son étroite parenté stylistique et iconographique avec trois autres tapisseries non moins indissociables, nous autorisent à conclure que quatre pièces sont à présent connues d'une admirable tenture bruxelloise que l'on est en droit de mettre en rapport avec la suite en huit pièces de l'histoire de Persée payée en 1520 au tapissier Gabriel van der Tombe. D'autres panneaux du même ensemble existent-ils encore ? C'est possible, et nos vœux seraient comblés si leur découverte venait ajouter une contribution nouvelle à la reconstitution de cette œuvre remarquable.

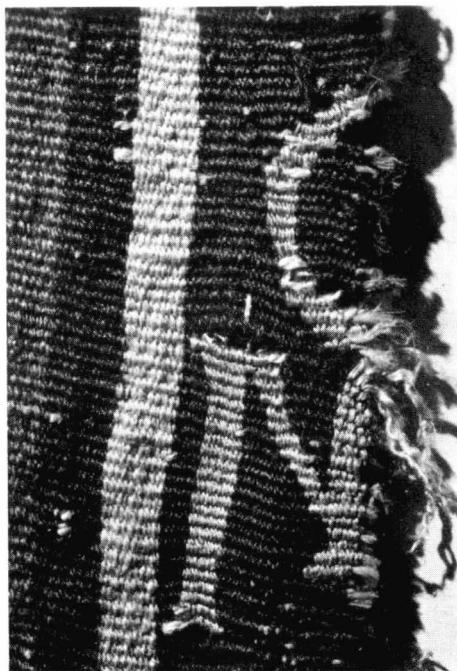
Terminons en apportant un témoignage très significatif de la réputation dont cette tenture jouissait encore au cours de la décennie qui suivit l'année 1528, date à partir de laquelle les ateliers bruxellois furent tenus, par ordonnance communale, à tisser dans la lisière de chaque pièce la marque de la ville et celle du tapissier. En 1958 un antiquaire présenta à nos Musées Royaux d'Art et d'Histoire, une tapisserie avec épisodes de l'Histoire de Persée (fig. 5) ⁽²⁾ dont la marque de ville avait disparu, mais qui portait

⁽¹⁾ DEHAISNES, *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1882, p. 83.

⁽²⁾ Dans la suite cette tapisserie a été vendue à Londres chez Sotheby le 22 février 1963 (*Catalogue of French and Oriental Rugs and Carpets, Tapestries ...*, p. 11, n° 27). Cette information m'a été aimablement donnée par M. Asselberghs.



FIG. 5. — Persée sacrifiant aux dieux
 Bruxelles. Après 1528. Vente à Londres chez Sotheby en 1963.
 (Copyright A.C.L.)



Détail de la fig. 5. FIG. 6. — Marque de tapissier

(Copyright A.C.L.)

encore un sigle de tapissier, malheureusement incomplet et difficile à identifier en toute certitude (fig. 6). Cette œuvre de dimensions considérables (H. 4,20 m. $\times$ 5,10 m.) procède manifestement du Sacrifice aux dieux de l'ancienne collection Heilbronner (fig. 4) bien qu'elle soit d'environ quinze ans plus tardive. En dépit des variantes apportées par le cartonnier, la partie centrale — Persée agenouillé devant l'autel que dominant les trois dieux — et la scène du mariage dans le coin supérieur droit, sont d'incontestables emprunts à la version antérieure. Mais la composition a été remaniée, amplifiée, et compte des éléments nouveaux. En conformité avec le récit des Métamorphoses d'Ovide (livre 4, VI) le sacrifice est offert sur trois autels distincts autour desquels s'affairent des prêtres et leurs aides. A droite, deux hommes maintiennent sur le sol le veau qu'ils se préparent à égorger. A cet épisode pittoresque fait pendant du côté gauche une interprétation nouvelle de la Délivrance d'Andromède, qui, libérée de ses chaînes, marche

dans l'onde vers son sauveur. Agenouillé sur le rivage, la tête de Méduse dans les mains — comme dans l'épisode de l'origine du corail (fig. 4, en haut à g.) — Persée se penche sur le monstrueux dragon qu'il vient de vaincre. C'est évidemment dans les adjonctions au prototype que s'affirme le mieux l'époque à laquelle la pièce appartient, celle de la maturité de l'art de Bernard van Orley, et du débordement de vie et de mouvement que le maître et ses disciples introduisent dans la tapisserie bruxelloise. Le Persée casqué délivrant une Andromède dont le beau corps dénudé relève de l'esthétique humaniste, et l'homme qui égorge le veau du sacrifice, ont une violence de gestes et une ampleur de formes qui contrastent avec le style noble, calme et mesuré de la deuxième décennie. Le déséquilibre est même gênant entre la grande figure de Pégase fendant lourdement les airs dans le coin supérieur gauche, et la scène traditionnelle du mariage qui lui est opposée.

Si par son caractère hybride le décor historié de cette tapisserie trahit le remaniement d'un carton ancien, en revanche sa large bordure de fleurs et de fruits entremêlés de rubans est tout-à-fait représentative de son temps par son opulence, les deux vases d'orfèvrerie avec bouquet d'iris dans les coins inférieurs, l'écriteau explicatif dominant le panneau. Or, cette bordure, une publication récente vient de nous la faire rencontrer autour d'une pièce du Musée des Beaux-Arts de Boston qui a manifestement fait partie de la même suite de Persée et représente précisément l'épisode de la Pluie d'or⁽¹⁾. En la reproduisant et en la commentant dans son beau catalogue des tapisseries de ce musée, M. Cavallo ignorait l'existence de la pièce qui nous avait été présentée à Bruxelles et dont la marque de fabricant — disparue de celle de Boston — nous autorise à situer en toute certitude l'exécution de l'un et l'autre panneau au cours des années qui suivirent l'ordonnance communale de 1528. Disons tout de suite que si la Pluie d'or de Boston n'emprunte rien à celle de Cracovie, son cartonnier s'est cependant visiblement inspiré du premier épisode de l'une des tapisseries Heilbronner (fig. 2) pour la représentation du départ en barque de Danaé expulsée par son père.

Ajoutons que l'existence d'une version très réduite et assez différente de

(1) A. CAVALLO. *Tapestries of Europe and Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston, Mass., 1967, 2 vol. pp. 95 et s., pl. 25). A.M. Asselberghs, récemment entré en possession de ce catalogue, revient le mérite d'avoir aussitôt constaté la parfaite concordance des bordures des deux pièces et de m'avoir apporté ce complément d'information.

la Pluie d'or de Boston ⁽¹⁾ est un autre témoignage de la faveur dont jouissaient alors les tentures illustrant le mythe de Persée. Peut-être conviendrait-il de mettre en relation certaines des pièces qui nous sont conservées de cette légende mythologique avec des documents du deuxième quart du xvi^e siècle rappelés par M. Cavallo. L'un d'eux, déjà publié par le Comte de Laborde en 1855 et signalé en note par Alphonse Wauters, fait état du paiement par François I^{er} en 1529 au marchand anversois Georg Weseler de « sept autres pièces de tapisserie de layne et de soye contenant trois cens douze aulnes de Flandres esquelles est figurée l'histoire de Perseus » ⁽²⁾. D'autre part dans l'inventaire, établi en 1539, des tapisseries de Jacques V d'Écosse, est mentionnée une « History of Percius » qui comptait aussi sept panneaux ⁽³⁾. Malheureusement aucune preuve ne peut être apportée que les pièces encore existantes à prendre en considération proviennent des tentures de Persée ayant appartenu à l'un ou l'autre de ces deux rois.

Marguerite CALBERG.

(¹) Cette pièce qui appartenait en 1928 à une collection privée de Suède a été publiée par H. GÖBEL, *Wandteppiche*, 1. Teil, *Die Niederlande*, Leipzig, 1923, p. 143, pl. 109 et par J. BÖTTIGER, *Tapisseries à figures des XVI^e et XVII^e siècles*, Stockholm, 1928, p. 7, pl. 6. L'un et l'autre auteur l'attribuent aux ateliers bruxellois du deuxième quart du xvi^e siècle.

(²) Cte DE LABORDE, *La renaissance des arts à la Cour de France*, Paris, 1855, p. 978 ; A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises*, Bruxelles, 1878, p. 114, note 2.

(³) W. G. THOMSON, *A History of Tapestry*, Londres, 1930, p. 274.

DE TUIN DER LUSTEN VAN JEROEN BOSCH

Naamgeving — Herkomst — Replieken en Kopieën

Voor een goed begrip van het grootste werk, dat Jeroen Bosch ooit heeft gemaakt, zijn *Tuin der lusten*, eertijds in het Escorial en sedert 1939 in het Prado te Madrid, is het nodig aandacht te besteden aan enkele « praecambula ».

We dienen ons namelijk af te vragen, hoe is dit machtige werk aan zijn « naam » gekomen, welke is zijn « herkomst » en tenslotte welke kopieën of misschien nog beter gezegd welke replieken bezitten we ervan.

I. DE NAAMGEVING

De oudste vermelding van het schilderij gaat terug op een reisbeschrijving door Antonio de Beatis van het bezoek van kardinaal Luigi d'Aragona op 30 juli 1517 aan het hof van Hendrik III van Nassau, heer van Breda, te Brussel ¹⁾.

Terecht heeft prof. Steppe daarop reeds in 1962 gewezen. Zonder dat het werk *met name* genoemd wordt ⁽²⁾, is het toch duidelijk, dat hier sprake is van de *Tuin der lusten*.

Ook in 1568 is er geen twijfel aan, dat in de inventaris van de gekonfiskeerde goederen van Willem de Zwijger te Brussel, de vermelding van « ung grand tableau devant la cheminee [in de « grande galerie » van het paleis der Nassaus] de Jeronimus bosch » slaat op het schilderij, dat wij nu de « Tuin der lusten » noemen, maar dat althans voor zover wij weten, toen niet « met name » genoemd werd ⁽³⁾. Eerst in 1593, toen het door Philips II aan het klooster der Augustijnen El Escorial geschonken werd, zien we voor het eerst, dat aan het tableau de naam gegeven werd van *la pintura de la bariedad del mundo* ⁽⁴⁾: het schilderij van de « verscheidenheid

⁽¹⁾ L. PASTOR, *Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes*, IV. Band, blz. 65, 116, Freiburg i.Br., 1905; E. H. GOMBRICH, *The earliest description of Bosch's Garden of Delight*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30 (1967) 403-406. Zie ons artikel in *Brabantia*, 18 (1969), 155-160; 20 (1971), 49-52, 87-94.

⁽²⁾ *Bijdragen* (Catalogus Jeroen Bosch-Tentoonstelling, te 's-Hertogenbosch, 1967), blz. 8.

⁽³⁾ Alg. Rijksarchief te Brussel: Reg. 593. Rekenkamer, fol. 249 r; *Spiegel der Historie*, 2 (1967), 628.

⁽⁴⁾ Fray Julián ZARCO CUEVAS, *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas ... donados por el rey Don Felipe II al monasterio de El Escorial. Años 1571 a 1598*, in *Boletín de la Real Academia de*

der wereld», of, zoals Van Puyvelde ⁽¹⁾ het vertaalde « het schilderij over de wispelturigheid van de wereldlingen » ; ook werd het genoemd *la pintura del madroño*, *het schilderij van de aardbei*.

Het is merkwaardig, dat Felipe de Guevara in zijn *Commentarios de la Pintura* van c. 1560 er volledig over zwijgt en dat Fray José de Sigüenza in zijn *Historia de la Orden de San Geronimo* van 1602 het werk niet « met name » noemt, ofschoon hij er uitvoerig over spreekt.

Carl Justi zegt in 1889, dat men er maar geen naam voor heeft kunnen vinden en dat de Spanjaarden het « das Treiben der Welt » (el trafago) oder die Üppigkeit (la lujuria), auch die Laster und ihr Ende » noemen. In de « Anhang » op zijn belangrijk artikel over *Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien* ⁽²⁾ noemde hij het « Die Weltlust » en stelde ten onrechte, dat het in de lijst van geschenken van Philips II ontbrak. We zagen zo juist, dat het in 1593 aan het Escorial werd geschonken, nadat Philips het in 1591 had aangekocht.

Gossart ⁽³⁾ in 1907 noemt het « Les plaisirs du monde ou les Délices terrestres ».

Fierens-Gevaert ⁽⁴⁾ in 1910 spreekt van « Délices terrestres » in navolging van Gossart, maar vermeldt ook, dat het in Spanje « Lujuria » (= de wellustigheid), of ook « El Trafago » (= de onderlinge omgang der mensen), en eindelijk « el quadro del madroño » (= het schilderij van de aardbei) genoemd wordt, omdat er de aardbei zo vaak op voorkomt.

In 1914 noemt Lafond ⁽⁵⁾ het eveneens « les délices terrestres », en sedertdien is deze naam wel ingeburgerd als « le Jardin des délices » (De Tolnay, ed. 1937 ; Combe, ed. 1946), der « Garten der Lüste » (Friedländer, 1927 ; Baldass, ed. 1943), the « Garden of Delights », de « Tuin der lusten ». Domien Roggen ⁽⁶⁾ wil het liever noemen het « Prieel der minne ».

la Historia, 96 (1930), 657, nr. 846. — Zie ook de belangrijke studie van Jacqueline Folie in *Bulletin de l'institut royal du Patrimoine artistique*, 6 (1963), 238.

⁽¹⁾ L. VAN PUYVELDE, *De bedoelingen van Bosch*, blz. 23, Amsterdam, 1956.

⁽²⁾ *Jahrbuch der Kön. Preuss. Kunstsammlungen*, X. Bd., blz. 133, 142-143, Berlijn, 1889 ; ook verschenen in het Spaans in *Estudios de arte español*, II, 100 (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia), Madrid, z.j.

⁽³⁾ G. GOSSART, *La peinture de diableries à la fin du Moyen-Age. Jérôme Bosch*. Le « faiseur de diables » de Bois-le-Duc, blz. 311, Rijsel, 1907.

⁽⁴⁾ *La peinture en Belgique*. Les Primitifs Flamands, III, blz. 177, Brussel, 1910.

⁽⁵⁾ P. LAFOND, *Hieronymus Bosch. Son art, son influence, ses disciples*, blz. 45-49, 112, Brussel, 1914.

⁽⁶⁾ *Gentsche Bijdragen* 6 (1939-40), 110. — In *Volkskunde*, 63 (1962), 1-16 vindt men van de hand van

Men kan zich afvragen, of de diverse « naamgevingen » aan het onderhavige tableau niet beïnvloed zijn door « Le jardin de plaisance » (1502), of door de « Paradiesgarten (c. 1420) van een middelrijnse Meester ⁽¹⁾ of misschien door de « Liebesgarten », eveneens van een middelrijnse Meester (1450). Ik denk ook aan een miniatuur in de « Sphaera » (Modena, Bibl. Estense) en aan het « Jachtfest » van Philips de Goede door de Meister der Liebesgarten (Versailles) ⁽²⁾. Bij de beschouwing van dit laatste acht ik het zelfs niet uitgesloten, dat de Nassau-er, die het bestelde (?), een « soortgelijk » werk aan Bosch heeft gevraagd. Ook De Tolnay legt enig verband met een miniatuur van een « Paradiesgarten » ⁽³⁾.

II. HERKOMST

Na de uitvoerige uiteenzetting van prof. Steppe in de *Bijdragen* ⁽⁴⁾ bij de *Cataloog* van de Jeroen Bosch-Tentoonstelling in 's-Hertogenbosch (1967) mag de herkomst van de *Tuin der Lusten* wel als bekend worden beschouwd. Waarschijnlijk in opdracht van Engelbrecht II of Hendrik III van Nassau geschilderd, kwam het door overerving aan Willem de Zwijger en berustte het in diens paleis te Brussel. Daar werd het door Alva in 1568 geconfiskeerd en ging het over in het bezit van diens bastaardzoon Don Fernando de Toledo, prior van de Orde van St Jan, die in dienst van Alva te Brussel verbleef. Hij had zich tijdens zijn verblijf in de Nederlanden een grote verzameling schilderijen verworven, die bij zijn vertrek uit het land in 1570

P. J. Meertens een samenvatting van de verschillende namen, die men het werk heeft gegeven, en de opvattingen der verschillende kunsthistorici met betrekking tot de interpretatie van het werk. Samenvattend zegt Meertens, dat allen het er over eens zijn, dat Jeroen Bosch zich in « symbolische » taal uitsprekt. In de verklaring van deze symboliek verschillen de auteurs. De schr. geeft vakkundig hun opvattingen weer en besluit : « Het raadsel J.B. is vooralsnog niet opgelost ».

⁽¹⁾ Afb. 43 bij G. GLASER, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert.* München, 1916.

⁽²⁾ Afb. 40 bij Irmgard SCHÜLER, *Der Meister der Liebesgarten, Ein Beitrag zur frühholändischen Malerei,* Amsterdam, z.j.

⁽³⁾ Ed. 1965, Afb. 82, blz. 441.

⁽⁴⁾ Blz. 7-12. — Het blijft echter vreemd, dat Albrecht Dürer bij zijn bezoek aan het paleis der Nassau-ers te Brussel in 1521 niets daarover meedeelt, terwijl hij wel in de kapel een werk zag van « Meister Hugo » (van der Goes?). *Tagebuch der Niederländische Reise*, blz. 26 (uitgave Fritz Bergemann, Insel-Bücherei, nr. 150, Leipzig, z.j.).

te Antwerpen werd achtergelaten ⁽¹⁾. Uit diens nalatenschap werd de *Tuin der Lusten* in 1591 door Philips II gekocht. In 1593 droeg deze het over, zoals boven gezegd, aan het Augustijnenklooster El Escorial ⁽²⁾. Daar is het gebleven totdat het blijkens de laatste catalogoog van het Prado-museum te Madrid (1963) « por disposición del Gobierno del Caudillo » naar het Prado is overgebracht ⁽³⁾ en er onder nr. 2833 als « El Jardin de las delicias o la pintura del madroño » berust. Het werd door ons in mei-juni 1968 herhaaldelijk gezien en beschreven.

III. REPLIEKEN EN KOPIEËN

Blijkens een mededeling van Antonio Ponz in zijn *Viage de España* (1772) bevond zich een exemplaar (het bovengenoemde?) in de « Galeria de la Infanta », dat in slechte staat was, en een ander exemplaar in het « Casa de Campo », dat beter geconserveerd was ⁽⁴⁾.

In 1800 zag Céan Bermudez ook *beide* exemplaren. Volgens Isabel Mateo Gomez ⁽⁵⁾ viel de triptiek uit het « Casa del Campo » uiteen, en kwam het *Linkerluik* (het Paradijs) in het Escorial terecht en vandaar in het Prado, zoals blijkt uit de catalogoog van 1843. De catalogoog van het Prado van 1910 door Don Pedro de Madrazo ⁽⁶⁾ spreekt van een « Creación » (doek ; 188 × 77 cm.) en noemt het een « portezuela de oratorio » (een retabel van de bidplaats). De catalogoog van 1915 spreekt van « Adam en Eva » en vermeldt erbij : « Es un repetición del Jardin de las Delicias que se conserva en El Escorial ». Over het *middenluik* en het *rechterluik* (de Hel) wordt niets gezegd ⁽⁷⁾.

Het *complete* drieluik bleef in de « Galeria de la Infanta » tot het jaar 1820, toen Diego Bermejo het in het Escorial zag in de « Trascoro », de

⁽¹⁾ PINCHART, *Archives*, II, blz. 93-94.

⁽²⁾ De jaartallen kloppen niet met wat De Tolnay, blz. 360 ons daaromtrent meedeelt. Deze spreekt ook van een Orde van St Ivan (!) en meent, dat Don Fernando in 1595 stierf. Zie voor hem *NNBW.*, II, 1440-1441.

⁽³⁾ Blz. 68 : nr. 2823 ; Zarco CUEVAS, *El Monasterio*, a.w., blz. 116, nr. 135, waaruit blijkt, dat hij in 1924 blijkbaar alleen kennis had van de replek van het linkerluik (nr. 2053), dat hij een « Creación » noemt. Vgl. Catal. van het Prado (1939), blz. 66.

⁽⁴⁾ *Viaje de España*, ed. Casto Maria del Rivero (naar de editie van 1772), II, carta V, par. 39, blz. 215, Madrid, 1947.

⁽⁵⁾ *El Bosco en España*, blz. 37, Madrid, 1965.

⁽⁶⁾ Blz. 361, nr. 205.

⁽⁷⁾ MATEO, *El Bosco*, a.w., blz. 37.

ruimte achter het priesterkoor ⁽¹⁾. Polero plaatst het in 1857 in het alkoof van Philips II, en Kalbert in 1907 in de kapittelzaal ⁽²⁾, waar het bleef totdat het werd overgebracht naar Madrid voor de tentoonstelling in het Prado van 1939. In de catalogo beschreef Sánchez Cantón de triptiek en vermeldde ook twee exemplaren van het middenluik, en een dubbel exemplaar van het linkerluik, dat in het Prado berustte.

In 1902 was op de tentoonstelling van de Vlaamse kunst te Brugge onder nr. 289 een *middenluik* (nr. 289), dat — merkwaardig genoeg — in de *officiële* catalogo (blz. 109) genoemd wordt « Diableries », en in de *Catalogue critique* van Georges Hulin de Loo (blz. 77, Nr. 289) vermeld staat als *Les délices terrestres*, met de notitie : « bonne ancienne copie » uit de collectie van C. L. Cardon te Brussel. Friedländer (V, blz. 153 b) vermeldt in 1927 dit exemplaar als zijnde in de Berlijnse kunsthandel (Leinwand, von Holz übertragen, 182 × 168 ; ed. Leiden, 1969, blz. 88 Nr. 110^b. — Foto in RKD. Den Haag en ACL. Brussel. 107422A), dus als een *doek*, dat daarop van een paneel was overgebracht. Blijkens de foto is het *niet* hetzelfde als een exemplaar thans in bezit van Graaf de Pomereu te Parijs, waarover verder meer. In hetzelfde genoemde jaar 1927 kende Friedländer het huidige Pradoër exemplaar, het *drieluik*, dat toen nog in het Escorial was (220 × 195 ed. 1969, Nr. 110, pl. 100-102), maar daarnaast gaf hij nog enkele replieken op van het *linkerluik* (Paradijs), nl. een dat destijds in het Prado (nr. 2053, 188 × 77), was, door hem onder (a) ondergebracht, en een vrij zwakke kopie (paneel, 66 × 51 cm., foto RKD. Den Haag) uit de auctie van Al. Orloff te Parijs in 1920 (c). *Reminiscenties* aan dit luik biedt afb. 54. Tent. Boymans, 1936, cat. nr. 49. Van het *rechterluik* (Hel) was hem een zwakke kopie bekend uit de kunsthandel Kleinberger te Parijs (d ; 1911 ; geen formaat ; foto in RKD. Den Haag), waarbij overigens slechts de *onderste* helft van het paneel werd gegeven. Daarna kwam dit stuk in de kunsthandel Graupe te New York (34 × 25,5 ; foto C. 2344 en C. 2481 in ACL. en RKD.). Tenslotte was Friedländer een zwakke vrije kopie van hetzelfde rechterluik uit

(¹) *Descripción artística del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, (Madrid, 1820), aangehaald bij MATEO, *a.w.*, blz. 37.

(²) MATEO, *a.w.*, blz. 37. — In het Prentenkabinet van het Provinciaal Genootschap te 's-Hertogenbosch bevindt zich nog een oude foto (18 × 33,5 cm.) van vóór de restauratie met onderschrift : *Triptyque représentant les délices terrestres et le châtiment des vices en enfer* (Salles du Chapitre de l'Escorial). De foto werd gemaakt door J. Laurent y Cia, Madrid en draagt het nummer 129.68. Nr. 1534.

de collectie Kippenberg te Leipzig bekend (e). Bij inzage van de foto in het Nationaal Centrum voor navorsingen over de Vlaamse Primitieven (NCVL. Pr.) te Brussel (C. nr. 2342) en een ander exemplaar uit dezelfde collectie Kippenberg (foto C. 2467 en RKD ; paneel 49 × 46) kan men alleen maar zeggen, dat het hier eerder sterk gewijzigde « varianten » betreft. De Tolnay (ed. 1965, blz. 363) vulde deze gegevens aan met te wijzen op een kopie van het *middenluik*, die zich in 1921 bij W. M. Newton bevond.

Wij kunnen hieraan het volgende toevoegen.

Een exemplaar van het *middenluik* zagen we in augustus 1968 te Parijs in de collectie van Graaf de Pomereu (Zie Bossche catalogoog 1967, nr. 42 : 184 × 178). Het werd reeds door Is. Matéo Gomez besproken in *Archivo español de arte* (40, 1967, 47-53) en blijkt afkomstig uit de collectie André Derain, waaruit het 28 maart 1955 werd aangekocht ⁽¹⁾. Een sterke overeenkomst vertoont het met een *middenluik* van een triptiek te Kiew (Coll. Loewinson-Lessing, thans in bruikleen in het Ermitage te Leningrad (inv. 4244), waarvan we een foto zagen in NCVL. Pr. te Brussel (*middenluik* 81 × 72 ; zijluiken 91 × 38) en het RKD. te den Haag.

De Tolnay wijst verder op een *gobelin* in het koninklijk paleis te Madrid, dat volgens Matéo Gomez ⁽²⁾ 288 × 290 cm. meet en dat door haar in verband wordt gebracht met het exemplaar van graaf de Pomereu. Bij ons bezoek aan Madrid troffen we het aan in het Escorial ⁽³⁾. Het geeft de *gehele* triptiek ⁽⁴⁾. Ook heeft De Tolnay ⁽⁵⁾ de aandacht gevestigd op een weergave op *doek*, van het *middenluik*, dat zich in het museum te Budapest bevindt ⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ De catalogus van de auctie Galerie Charpentier, 76 rue du Faubourg-Saint-Honoré, te Parijs bevindt zich in NCVL. Pr. te Brussel.

⁽²⁾ MATEO, *a.w.*, blz. 38.

⁽³⁾ Zie daarvoor STEPPE in de *Bijdragen*, blz. 28-30.

⁽⁴⁾ Een oude foto hiervan met onderschrift *Tentations de St. Antoine (sic!)*. *Triptique représentant le Paradis, le Purgatoire et l'Enfer* (tapisserie du Palais de Madrid) bevindt zich in het prentenkabinet van het Provinciaal Genootschap te Den Bosch. Het *middenluik* is in spiegelbeeld weergegeven. Zie afbeelding bij LAFOND, blz. 78/79. Zoals op het exemplaar van graaf de Pomereu ziet men ook hier op de voorgrond de twee op het hoofdstaande figuren met hun beide armen. Op het ex. in het Prado is één arm weggevalen door verkeerde restauratie. Ook ziet men hier, zoals op het ex. de Pomereu een koraal i.p.v. twee kersen bij de vis.

⁽⁵⁾ Blz. 363

⁽⁶⁾ Bossche catalogoog, nr. 41 ; 166 × 158). Ludmil CHICHKOV, *La copie du « Jardin des Délices » de Jérôme Bosch au musée des Beaux-Arts*, in *Bulletin du musée Hongrois des Beaux-Arts*, nr. 32-33, blz. 45-68. Budapest, 1969.

Blijkens catalogen van 1906 en 1924 was het in die jaren nog niet in dit museum; de catalogoog van 1954 vermeldt het onder nr. 1323.

Tenslotte vermelden we nog enkele kopieën of beter gezegd varianten van het helle-tafreel op het *rechter* zijluik ⁽¹⁾. De Tolnay noemt er vier: drie werden geveild resp. te Brussel (Fursac Fiévez, 1923, foto in RKD. Den Haag), Londen (Christie: auctie Dortmund, 1928) en Napels (Canessa: auctie Vasto, 1928) en een vierde, dat in 1936 te Bazel bij de kunsthandelaar Schulthess was. Dit laatste is echter een *drieluik* (61 × 89; 25,5 × 89), waarvan we te Brussel (ACL.C. 2459) een foto zagen. Het heeft veel overeenkomst met een exemplaar te *Krakau* (93,5 × 59,5; 97 × 27), dat tot een *Laatste Oordeel* is verwerkt met details van het rechter zijluik van het Prado ⁽²⁾. Een verwant werk vond J. Lavalleye in een private collectie te Madrid (84 × 62; 92 × 28,5) met signatuur *Jheronimus bosch* op het linkerluik, waarbij we behalve reminiscenties aan het Pradoër rechterluik, ook details vinden uit het *Laatste Oordeel* van Wenen en Brugge ⁽³⁾. Eindelijk volgt dan nog een dergelijk exemplaar met varianten in het museum te Kairo ⁽⁴⁾, dat ons nogal duister in zijn herkomst lijkt, en afgezien van het feit, dat men ter voorlichting bij Fraenger en Wertheim-Aymès te rade is gegaan, door ter zake kundige kenners als een werk van een midden zestiende eeuwse navolger van Bosch wordt beschouwd. Het meet (95,5 × 59; 95,5 × 25 cm) en schijnt in 1870 te Luzern, daarna te Zürich en sedert 1902 te Kairo te zijn, waar het echter eerst in 1936 in het museum geplaatst werd.

Lafond wijst op een tot een «Temptatie van St Antonius» verwerkt stuk met gegevens uit het helle-tafreel van het rechter zijluik. Het is (was?) in de collectie Cels te Ukkel bij Brussel ⁽⁵⁾.

P. GERLACH O. F. M. Cap.

⁽¹⁾ In RKD. vind ik een afbeelding (paneel 125,5 × 98,5) van het onderste deel, behalve het pact met de duivel, Verk. tent. Château de Grandson, Vaud, 12/6-14/8, 1955, Nr. 1. met afb.

⁽²⁾ Een foto hiervan in NCVL. Pr. te Brussel; zie hiervoor ook Jan BIALOSTOCKI, *La peinture néerlandaise dans les collections polonaises 1450-1550*, blz., 21, n. 5 (Warschau, 1960): eerst in de collectie Pininski; sedert 1934 te Krakau. Een ander exemplaar in het museum te *Wiesbaden* door Bialostocki gesignaleerd, blijkt *niet* aanwezig te zijn in het Städtisches Museum (Brief van 22 Jan. 1971 vanwege het RKD. te Den Haag aan ondergetekende).

⁽³⁾ *Les primitifs flamands*, II. Coll. d'Espagne I, afb. 45, tekst blz. 35. Antwerpen, 1953.

⁽⁴⁾ *Kristall*, 30 dec. 1966, nr. 27.

⁽⁵⁾ LAFOND, blz. 55.

UN TABLEAU MYTHOLOGIQUE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE ATTRIBUÉ À LAMBERT SUAVIUS

Cette peinture sur bois (63,5 c. × 79 c.) (pl. I) est une œuvre curieuse et pleine de charme ; elle portait l'attribution traditionnelle lorsqu'on renonce à attribuer, c'est-à-dire : école de Fontainebleau, et était intitulée : *Sujet mythologique*.

Or, elle ne peut être de cette école, mais doit être classée plutôt dans celle des Pays-Bas méridionaux ; d'autre part, elle est due très certainement à un artiste difficile à déterminer.

Il convient d'établir d'abord ce qu'elle représente.

Il s'agit en fait d'une réunion des Neuf Muses, mais, alors qu'on les représente généralement dans un paysage, ce dernier est à peine indiqué par une masse d'arbres à gauche et l'indication d'un mont : l'Hélicon évidemment. Tout le fond de la composition est occupé par un élégant portique à pilastres comportant trois niches de chaque côté d'une niche centrale, surmontées d'un double linteau avec, au centre, un arc surbaissé.

Devant ce portique, dans ce que l'on peut considérer comme une cour intérieure, on trouve une fontaine à large vasque avec au centre une colonne supportée par trois putti dont deux sont de face, posés sur des dauphins ; le sommet de cette colonne, ou de ce socle, conçu comme une superposition de vases dont le style appartient plutôt à l'orfèvrerie, est occupé par une charmante statuette d'Apollon tenant une viole et un archet ; une muse : Calliope, à côté de Minerve, semble le désigner dans une attitude de triomphe ; derrière Apollon, on distingue un envol d'oiseaux.

Certaines muses sont reconnaissables : Terpsichore, muse de la danse, Euterpe, muse de la musique, Melpomène, muse de la tragédie ; l'une d'elles est nettement détachée du groupe, c'est Calliope, muse de l'éloquence et de la poésie dramatique, qui tient le livre qui la distingue et qui semble encore emportée par le feu de l'improvisation-c'était la plus belle ; elle lève le bras et semble indiquer à Minerve, assise près d'elle coiffée du casque ceint de lauriers et appuyée sur l'égide à tête de Méduse, Apollon et les oiseaux. Minerve tient une lance brisée de la main gauche. S'agirait-il d'un combat ?

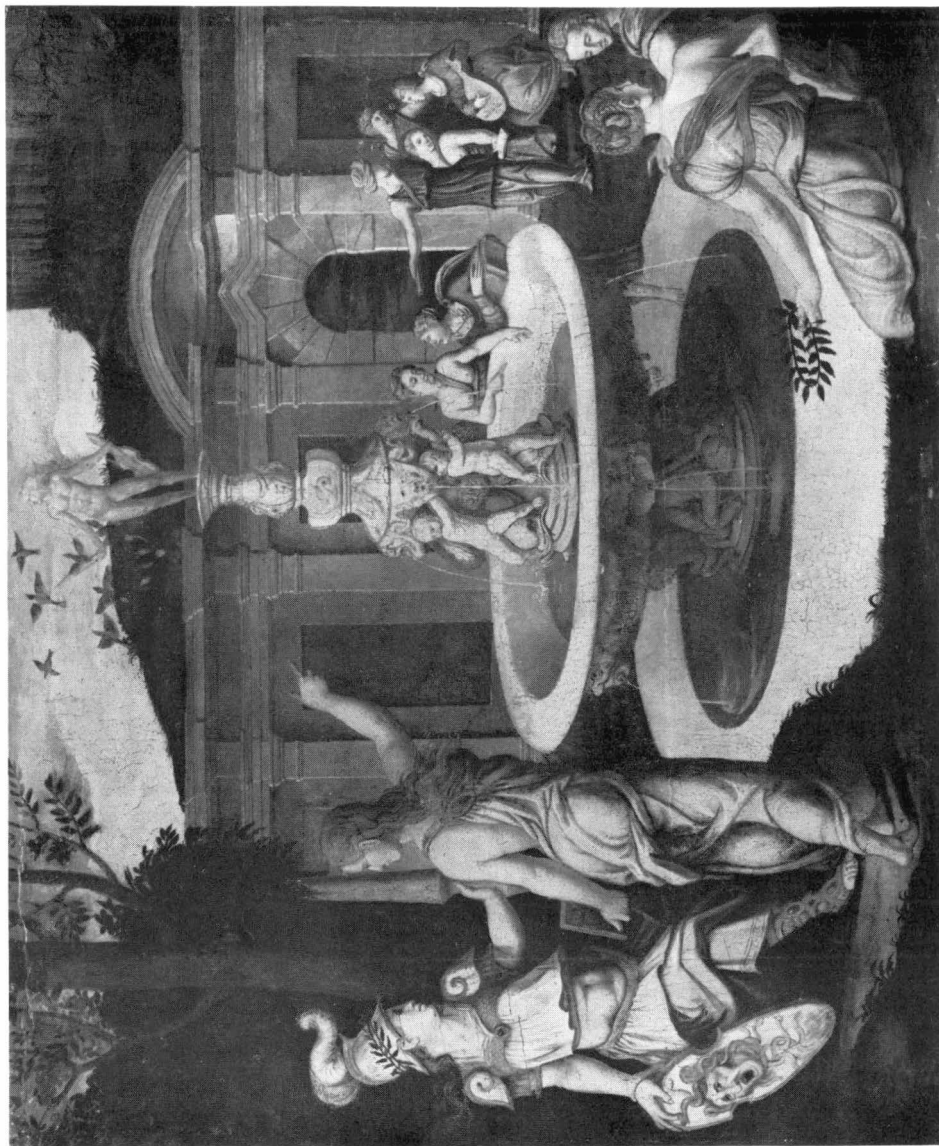


PLANCHE I. — Lambert Suavius, *Les Neuf Muses victorieuses des Neuf Piérides*. Coll. privée, Suisse.

Au premier plan, à droite, une muse, une couronne de lauriers à la main, paraît prête à couronner quelqu'un. Il s'agit d'un sujet mythologique rarement représenté, mais le nombre des oiseaux et leur genre : des pies, livre l'explication du sujet. Les neuf filles du roi Pierus de Macédoine étaient expertes en chant et en poésie. Elles défièrent les Neuf Muses qui acceptèrent le défi et s'en remirent à la seule Calliope pour les défendre. Celle-ci fut jugée victorieuse ; certains textes disent par les nymphes, d'autres disent par les Muses, il semble qu'ici ce soit par Minerve.

Les Piérides n'acceptèrent pas leur défaite, elles se répandirent en injures et même en coups. D'après certains auteurs, Apollon intervint et les changea en pies, d'après d'autres elles le furent par les Muses elles-mêmes ⁽¹⁾. On les voit ici s'envoler.

Ce sujet rare est certainement dû à un artiste amoureux de la poésie. Pour arriver à identifier son auteur, certains éléments méritent d'être retenus et analysés : 1^o le sujet, 2^o l'architecture, 3^o l'orfèvrerie de la vasque et 4^o le sens poétique comme le style et la technique.

L'architecture comporte un décor à trois niches latérales plus une niche centrale. Ce portique à niches est un élément que l'on trouve souvent à l'époque ; les pilastres sont d'ordre dorique, la niche centrale à gros moellons est surmontée d'un arc surbaissé, la corniche ou l'entablement est d'ordre toscan, il orne la base d'une montagne. On peut supposer qu'il s'agit de l'Hélicon, montagne de Béotie consacrée aux Muses ; un temple leur y était consacré : on en distingue les colonnes. Les Muses possédaient aussi plusieurs fontaines, dont la fontaine d'*Hippocrène* qui fut créée par un coup de pied de Pégase : ce n'est pas Hippocrène puisque Pégase n'est pas présent.

Il s'agit vraisemblablement de la fontaine *Aganippe*, fille du fleuve Permesse qui coulait au pied du mont Hélicon et qui fut transformée en fontaine dont les eaux inspiraient les poètes, elle était consacrée aux Muses.

Il existait une troisième fontaine : Castalie, mais celle-là se trouvait au pied du Parnasse.

L'orfèvrerie. La vasque et le motif central relèvent plus de cette discipline que de celle de la sculpture.

Apollon est une charmante statuette juchée sur un véritable vase à trois étages en guise de trépied, vase dont la base est ornée de têtes grotesques

⁽¹⁾ *New Larousse Encyclopedia of Mythology*. Paul Hamlyn, London, New York, Sydney, Toronto, 1968, nouvelle édition, trad. du Larousse Mythologique général, pp. 118-120. P. GRIMAL, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*. Paris, 1958, p. 376.

qui rejettent l'eau ; il est supporté par deux charmants putti qui sont à demi-assis sur des dauphins, lesquels sont des attributs d'Apollon.

Sous la grande vasque, se trouvent trois têtes grotesques qui recrachent l'eau dans un second bassin ; le centre de la vasque est supporté par des figures accroupies également posées sur des dauphins.

Quel serait donc l'artiste qui fut également en contact étroit avec le métier d'orfèvre ?

L'œuvre peut se placer sans hésitation dans la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, vers 1560-65.

On peut affirmer aussi qu'elle n'appartient pas à ce qu'on appelle l'école de Fontainebleau. D'autre part, on trouve dans les visages et dans les coiffures l'influence de Lambert Lombard ⁽¹⁾, plus archéologue que peintre et pour lequel Nicole Dacos invente le terme de « idéateur » ⁽²⁾, mais qui contribua à introduire le goût de l'Antique, tout au moins dans les costumes, dans les Pays-Bas.

Cette influence est assez nette dans l'une des premières œuvres de Frans Floris, une *Diane et Actéon* ⁽³⁾. Nous venons de retrouver une autre *Diane et Actéon* ⁽⁴⁾ sous la même influence et quasi similaire, mais que nous donnons à Willem Key.

On connaît les disciples de Lambert Lombard : Frans Floris, Willem Key, Hubert Goltzius et Lambert Suavius.

On peut écarter sans hésiter les trois premiers ; il reste Lambert Suavius, le moins connu et le plus insaisissable encore actuellement quant à ses œuvres peintes, qui était d'autre part le beau-frère de Lambert Lombard.

Monsieur Puraye a donné la meilleure étude parue à ce jour sur Lambert Suavius ⁽⁵⁾, il a examiné ses différentes activités et prouvé irréfutablement sa qualité d'orfèvre et son appartenance à une famille d'orfèvres, il a établi de même sa qualité d'architecte, de graveur et de poète. En 1562, Suavius fit un projet pour la façade de l'Hôtel de ville de Cologne, le dessin est conservé à Cologne, il est signé Lambertus Suderman Suavius ⁽⁶⁾. Il avait concouru

⁽¹⁾ Marthe KUNTZIGER, *Lambert Lombard*, 1920 (ne cite pas Lambert Suavius).

⁽²⁾ Nicole DACOS, in *Bull. des M.R.B.A.* 1965, p. 77.

⁽³⁾ FRIEDLÄNDER, *Alt. Nied. Malerei.* T. XIII, pl. XXXIII.

⁽⁴⁾ Coll. particulière, Suisse.

⁽⁵⁾ Jean PURAYE, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art.* T. XVI, 1946.

⁽⁶⁾ P. CLEMEN, *Kunstdenkmäler der Stadt Köln*, in *Lützows Zeitschrift.* T. XI, p. 262, repr. v. Puraye, p. 39.

antérieurement pour les projets de l'Hôtel de ville d'Anvers, ces plans périrent en 1914-18.

En isolant la partie inférieure du projet de Cologne, on retrouve une composition équivalente à trois niches latérales et à une entrée centrale, semblables à celles du tableau étudié. Nous avons relevé que la fontaine était conçue comme une orfèvrerie. Il est prouvé que Suavius était orfèvre.

Il semble que l'orfèvrerie civile du *xvi^e* siècle soit fort pauvre. Brassine n'en connaît pas. Dans son ouvrage sur l'*Orfèvrerie civile liégeoise*, il nous dit que le drageoir a précédé le sucrier et « qu'il affecte d'ordinaire la forme d'une coquille portée par quatre pieds ».

Son ouvrage comporte cependant un sucrier, mais de beaucoup postérieur au tableau, qui offre de nombreuses analogies : les deux vasques, la tige centrale surmontée d'une statuette de forgeron élevant d'une main un fer à cheval et un outil de l'autre. Ce sucrier à deux étages porte le poinçon de 1744 ⁽¹⁾. Les drageoirs plus anciens n'ont qu'une vasque.

Brassine écrit encore que : « certains drageoirs présentent une petite statuette... les pieds furent remplacés par une base supportant un plateau de même forme que la base au centre duquel trouve place la tige de préhension ».

L'œuvre certaine de Suavius est établie par ses gravures. On peut y souligner l'absence du paysage, on n'y trouve que des pierres, c'est une caractéristique constante chez lui.

Dans les *Neuf Muses victorieuses des neuf Piérides*, alors que les Muses sont toujours représentées dans la nature, on les trouve dans un décor architectural et la verdure est d'une singulière pauvreté.

Le rapprochement est plus net dans les *Trois Figures Allégoriques*, classées par M^{me} Crick-Kuntziger dans l'œuvre de Lambert Suavius, la signature Lambert Lombard étant apocryphe ⁽²⁾ (pl. II). Elle classe dans l'École de Lambert Lombard l'*Apparition de la Vierge dans le Forum romain* (sanguine plume et lavis 14,5 × 22,5) qui peut être rendue à Lambert Suavius en la comparant comme la précédente aux gravures certaines de Suavius, par exemple sa *Sibylle Persique* (pl. III), ou encore avec la gravure représentant *Sabine*, datée de 1558, qui offre le type féminin des Muses et qui nous donne aussi la justification du titre de poète donné à Suavius, car ce portrait est orné d'un

⁽¹⁾ J. BRASSINE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*. T. III, p. 450 et pl. LXXIV.

⁽²⁾ Cat. 2/467 ; 1^{er} cat. rédigé en 1921-24 par M^{me} Crick-Kuntziger. Liège, Musée des Beaux Arts. Plume, 17 × 20.



PLANCHE II. — Lambert Suavius. *Trois figures allégoriques*. Musée des Beaux Arts, Liège
(Photo A.C.L.).

quatrain (pl. IV). M. Puraye, dans sa remarquable étude, a publié les poèmes inédits de Suavius. On retrouve cette tête de Sphinx dans un dessin datés de 1563 ⁽¹⁾, comme on retrouve les grotesques de la vasque dans les têtes de satyres ; la statuette du haut, perchée sur ce qui paraît être un vase, a l'élé-

(¹) *Liège, Musée des Beaux-Arts*, Cabinet des dessins, cat. 1/363. Jean Nivar ou Lambert Suavius ? Moitié d'un motif Renaissance formé de grotesques. Monogramme daté sur le cartouche I N. 1563, plume et lavis bleuâtre, 26,5 × 12,5, ex. coll. Hamal.



PLANCHE III. — Lambert Suavius. *La Sibylle Persique*, gravure. Copyright Bibliothèque Royale, Bruxelles.

gance assez gracile de l'Apollon. Sur la foi des lettres I N, il est classé à Jean Nivar ou à L. Suavius. La précision de ce qui peut toucher à l'architecture, le dessin assez faible des figures nous inclinent à croire qu'il faut lire cet IN comme un *invenit* et nous croyons le dessin de Suavius (Hamal l'attribuait à Suavius) (pl. V). Mais il y a mieux. Une gravure de *Sibylle* signée de Suavius nous donne indéniablement l'ouvrement et le style de la Muse Calliope, elle nous paraît décisive (pl. VI).

Il faut relever encore la parenté des putti de la fontaine avec les enfants de la *Charité* attribuée à L. Lombard et gravée par Suavius. L'attribution du panneau se justifie par les activités de Suavius en tant que graveur, orfèvre et architecte. Tous ces éléments se retrouvent dans les *Neuf Muses et les Neuf Piérides*. Quelles furent l'activité et les caractéristiques du peintre ?



PLANCHE IV. — Lambert Suavius. *L'impératrice Sabine*, datée 1558, Copyright Bibliothèque Royale, Bruxelles.

M. Yernaux écrit ⁽¹⁾ : « On ne possède de Suavius aucun tableau d'attribution certaine. Abry signale un *Couronnement de la Vierge* à la Collégiale St-Barthélemy ». Hamal l'a vu « à l'entrée du chœur » écrit-il, mais c'était selon lui une œuvre « gravée ». C'est une erreur, Abry écrit : « il a travaillé fort doux, mais non pas du goût dudit Lombard qui est tout antique et épuré, tandis que l'autre (Suavius) a suivi la manière d'Albert Dure (sic), qui était la pratique du temps ».

⁽¹⁾ Jean YERNAUX, in *Bulletin Institut archéologique Liégeois*. T. LXII, 1957-58, pp. 207 à 372.



PLANCIE V. — Lambert Suavius. *Motifs Renaissance avec grotesques*, Musée des Beaux Arts, Liège.
(Photo A.C.L.).



PLANCHE VI. — Lambert Suavius. *Une Sibille*, gravure signée L. S. Copyright Bibliothèque Royale, Bruxelles.

Dürer était graveur, certes, mais il était peintre ; d'autre part, les églises ne contiennent pas de gravures, celle-ci étant signalée sur un autel, ce serait un cas unique.

On attribue une peinture : *les Saintes Femmes au tombeau* (Musée diocésain, Liège) à Suavius. Puraye rejette avec raison cette attribution de Helbig, c'est une production tardive, vers 1600, de l'École liégeoise (pl. VII).

On peut relever une autre caractéristique signalée par Vasari : « ... un excellent graveur sur cuivre appelé Lamberto Suavi... d'une finesse de burin qui approche de la perfection. *S'il avait eu un meilleur dessin*, comme le travail, le soin, l'exécution sont bons chez lui, il aurait obtenu des résultats merveilleux ». Que trouve-t-on dans ce délicieux et « suave » tableau, un dessin faible. Au point de vue des œuvres peintes par lui une œuvre a échappé aux



PLANCHE VII. — École liégeoise, vers 1600. *Les saintes femmes au tombeau*. Musée diocésain, Liège.
(Photo A.C.L.).

études antérieures : l'inventaire d'Herman De Neyt, Anvers, 1642, mentionne *Het Vonnis van Paris van Lambertus of Lombardius Suavius met lyste get*. N° 344 ⁽¹⁾.

On a hésité, mais s'il était signé ainsi il s'agit de Suavius, on n'aurait pas inventé ce nom. Il s'agit d'un sujet mythologique et cette fois encore d'un

⁽¹⁾ J. DÉNUCÉ, *De Antwerpsche Konstkamer Inventarissen van Kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16^e en 17^e eeuwen* ; vol. II, p. 97, 1932, Antw., « De Sikkkel ».

concours. Quant au style et à la technique, les points de comparaison manquent, en dehors de la gravure et du dessin.

Le coloris est charmant, il joue dans les ocres allant vers les roses ; on trouve également quelques touches de mauve ; le portique est gris-bleu, les niches brun-rouge, les chairs sont délicatement rosées, Apollon est plus doré, les rares feuillages sont d'un vert sombre, ce n'est pas d'un paysagiste et ce n'est pas d'un Flamand, les feuilles des arbres sont pareilles à celles de la couronne de lauriers, le ciel est bleu avec des nuages, toutes les chevelures sont d'or.

Cette technique est légère, il s'agit de coloris plutôt que de peinture, elle n'offre en rien la sensualité d'un peintre, le tout donne la sensation de l'orfèvrerie. Si on étudie le dessin, celui des personnages est faible, alors que le portique et la fontaine, soit la part de l'architecte et de l'orfèvre, sont bien établis, et l'on ne peut que souscrire au jugement de Vasari.

La douceur et la suavité de l'exécution, sa distinction, comme tous les éléments analysés permettent d'attribuer le panneau de *La Victoire des Neuf Muses sur les Neuf Piérides* à Lambert Suavius (Le Doux, Soete, Suavius, Sutman, Zutman, né vers 1510 à Liège, mort après 1573 à Francfort) qui appartient à une famille d'artistes liégeois originaire de Maestricht fixée dès le x^e siècle à Liège ; il était architecte, graveur, orfèvre, poète et peintre ; cette dernière profession n'était connue à ce jour que par des textes écrits.

Friedländer ⁽¹⁾ dans son étude sur Lambert Lombard parle de Suavius et porte sur lui un jugement d'une justesse remarquable, il note chez lui : « une harmonie rare à cette époque entre l'intention et le moyen ».

Simone BERGMANS.

(1) Max FRIEDLÄNDER, *Die Altniederländische Malerei*. Leyde 1936. T. XIII, p. 51.

UN LIENZO DE ERASMO QUELLINUS EN EL MUSEO DEL PRADO «PSIQUIS Y EL AMOR DORMIDO»

El Amor dormido (0,81 × 0,98) del Museo del Prado (nº 1718) (fig. 1) es pieza inscrita como escuela de Rubens, desde que se da constancia de su existencia en los catálogos del Museo ⁽¹⁾. Formaba parte del conjunto que

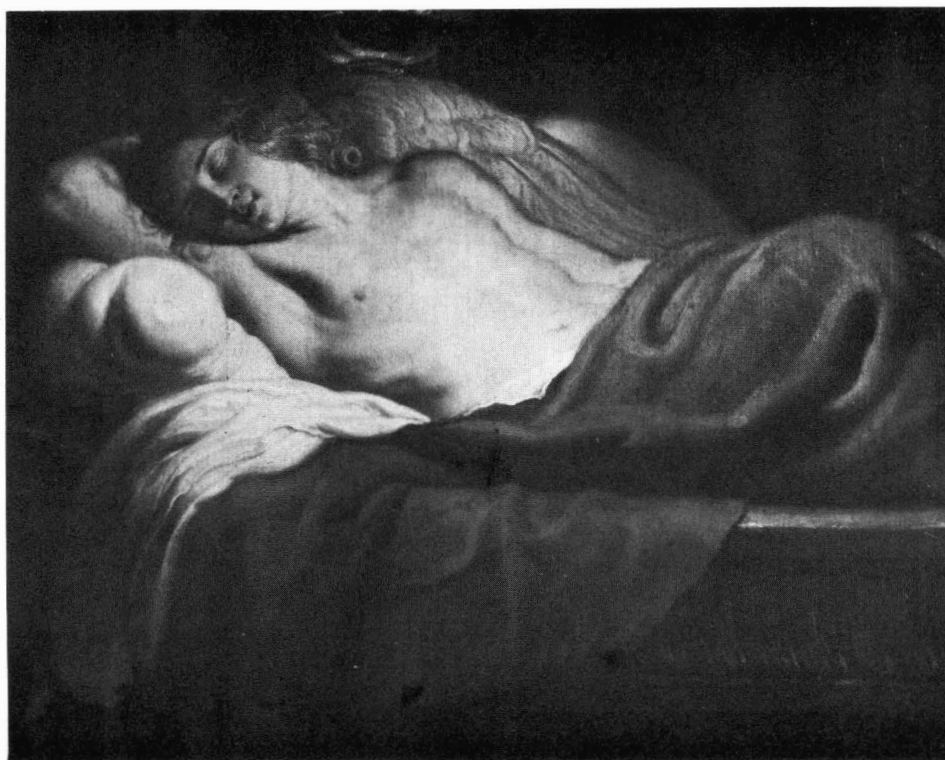


FIG. 1. — E. QUELLINUS, Psiquis y el Amor dormido (fragmento). Museo del Prado.

⁽¹⁾ *Catálogo del Museo del Prado*, 1962, p. 578.

decoraba el Palacete de la Torre de la Parada desde mediados del siglo XVII, sin ser posible hasta ahora identificarla ni ponerla en conexión con las pinturas allí existentes, citadas en los inventarios reales de 1700 y 1798. Beroqui, que había revisado con detenimiento dichos inventarios, ninguna mención encuentra que responda con exactitud al contenido de la pintura que nos ocupa ⁽²⁾.

Con ocasión a un reciente tratamiento de conservación en los talleres del Museo, pudo advertirse que la película pictórica se interrumpía a ras de los bordes de la tela. Era, por lo tanto, muy verosímil que el lienzo hubiera podido ser recortado o fragmentado de una composición de mayores proporciones. Este supuesto viene a corroborarlo hoy el hallazgo reciente del boceto del cuadro que nos ocupa en los depósitos del Museo de Bayona, con el tema « Psiquis y el Amor » (fig. 2). Jaffé no ha dudado que se trata de un original de Rubens para la serie de la Torre de la Parada, de un grupo de bocetos, hasta ahora dado por perdido. También se reproduce por primera vez el cuadro objeto de este artículo como obra de escuela de Rubens, siguiendo la antigua catalogación del Prado.

Creo, sea útil añadir alguna nota más a la historia externa del conjunto de los bocetos. Ellos aparecen citados por Sentenach ⁽⁴⁾, que transcribe la partida 37 de las « pinturas originales que dejó vinculadas la Excma. Sra. Duquesa abuela a dicho estado de Pastrana, por su última disposición ». Se menciona en aquel documento un total de cuarenta y cuatro bocetos. Sentenach localiza y comunica la existencia de parte de aquellos en la colección de Osuna, hoy en el Museo del Prado, y otra en la de Pastrana, hoy en el Museo de Bruselas.

De otro tercer grupo de bocetos de los allí citados, nada se conocía sobre su paradero. Pero, es de señalar, que los asuntos se corresponden con los identificados hoy en Bayona. Por tanto, consta documentada la procedencia sospechada ya por Jaffé. En lo que respecta al boceto del cuadro que nos viene ocupando, dice la partida : « Otra pintura en tabla, de tercio más dos dedos de alto y tercia menos tres dedos de ancho, con cristal y media

⁽²⁾ BERÓQUI, *Adiciones y correcciones*, en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1917.

⁽³⁾ *Esquisses inédites de Rubens pour la Torre de la Prada*, en *La revue du Louvre*, 1964, n° 6, p. 318. Completa Jaffé en este trabajo, el esquema que años atrás hizo van Puyvelde.

⁽⁴⁾ SENTENACH, *La pintura en Madrid*, 1907, pp. 78-85.



FIG. 2. — P. P. Rubens, Psiquis y el Amor dormido. Museo de Bayona.

caña dorada original del mismo Rubens, que representa a Psiquis y Cupido, ... 1015 reales vellón» ⁽¹⁾.

Cotejando el boceto con el fragmento que tratamos, puede afirmarse que su autor siguió con absoluta fidelidad la idea que trazara Rubens.

El asunto ya identificado por Jaffé, y corroborado por la documentación citada, trata una de las leyendas más sugestivas de la antigüedad clásica: « La historia de Psiquis y el Amor ». Como en casi la totalidad de los cuadros de la serie, sirvió a Rubens de inspiración « La Metamorfosis » o

⁽¹⁾ *Ibidem*, p. 82.

« El Asno » de Apuleyo. Concretamente, el pintor transcribe el capítulo IV del libro V : « Como venidas las hermanas a visitar a Psiquis le aconsejan que tratase de ver quien era aquel a quien tiene por esposo, fingiéndole que sea un dragón, y élla convencida del consejo le ve durmiendo ... », se dispuso a matarle. El pintor ha tomado el instante en que Psiquis, « como quiere que era delicada del cuerpo y del ánimo, pero ayudándole la crueldad de su hado se esforzó y sacando el candil debajo de donde estaba y tomando la daga en la mano, su osadía venció y mudó la flaqueza de su género. Al alumbrar con el candil vió todo el secreto ..., vió al hermoso dios del Amor que se llama Cupido » (1). El asunto no era extraño en el siglo. Vuet, Schwid y Leopoldo Schals lo han utilizado, guardando en alguno cierta semejanza con la composición de Rubens. Del maestro aparece catalogado otro cuadro con el mismo título, entre los objetos que se inventariaron a su muerte : « Une Psyché endormie avec Cupidon sur un lit de corne de tortue, aussi de d'yvoire, de l'invention du même [de Rubens] » (2). No puede tratarse del cuadro que nos ocupa ni del boceto. Muy posiblemente sería alguna obra de colaboración con discípulos, y de paradero hoy desconocido.

El fino modelado, y más aún el claroscuro, de singular efecto, hace pensar, que la pintura que tratamos es obra de Erasmo Quellinus, uno de los últimos discípulos de Rubens (3).

De este pintor poco estudiado, cuenta el Museo del Prado con un buen número de piezas, también para la Torre de la Parada y útiles por tanto, para un estudio comparativo (4). El tratamiento de las carnaciones en « La

(1) *La Metamorfosis*. « El asno de oro ». Colección Universal, 1929, libro V, cap. IV, pp. 153-154.

(2) *Catalogue des tableaux, dessins, sculptures et autres objets rares lesquels ont été trouvés à la mortuaire du fameux peintre*, 1640 ; 1797, p. 16.

(3) Falta un estudio monográfico de su obra. Son importantes los trabajos de GLÜCK, *Rubens, Van Dick und ihr Kreis*, 1933, pp. 266, 270, 346, 352. 352. Von MANTEUFFEL, *Thime-Becker*, 1933, T. XXVII, pp. 508 y 509 y LEGRAND, *Erasmus Quellin peintre des batailles*, dans *Bull. des Musées Royaux des Beaux Arts*, 1956, pp. 61-68. Como tantos artistas de Amberes, formó parte de la pléyade de pintores oficiales de España en los Países Bajos. Además de su colaboración en la Torre de la Parada, (1636-1640), lo había hecho en los arcos de triunfo en la entrada del Cardenal Infante. En 1648 se le encargan los arcos de triunfo a la entrada del Archiduque Leopoldo Guillermo y, más tarde, a la entrada de Don Juan de Austria. También pintó la conmemoración la paz de Münster (1657) y la reconciliación de España y Francia (1660). Según Hymans se encargó del catafalco a la muerte de Felipe IV, en Amberes, grabado por Vosterman.

(4) El último catálogo del Museo da como de este artista los números, 1627, 1628 1630, 1631, 1632, y 1633. El número de 1627 que corresponde a una Inmaculada Concepción no creo pueda darse

muerte de Eurídice» para el mismo conjunto, es análogo ⁽¹⁾. En ambos cuadros se busca el contraste de luz y sombra a base de una tonalidad morada y una ejecución lisa, muy particular en el artista.

Conocida la composición, es ahora posible identificar el lienzo anónimo del « Amor dormido ». En el inventario de 1700 de la Torre de la Parada, en la sexta pieza del palacio entre el « Rapto de Proserpina » y « Un sátiro », ambos de Rubens ⁽²⁾, registran los asientos del inventario : « Otro de dos varas y media, Erasmo de Clinio, Historia de Siquis y Cupido, tasada en ciento y senta doblones : En pieza sexta al número 84 » ⁽³⁾.

Al entrar el archiduque Carlos en Madrid el 20 de Agosto de 1710, el palacio sufrió un incendio. El inventario de 1794 da noticia de la lamentable situación en que quedaron muchos de los cuadros a causa de aquel incidente. Uno de los afectados debió ser el que tratamos, pero aún por estas fechas el cuadro de « Psiquis y Cúpido » estaría integro, aunque es de suponer, en estado lamentable. El asiento da las mismas medidas y asunto : « Sala sexta. Dos varas de alto una y tres cuartas de ancho. Psiquis y Cupido = obra de Equillen = 1500 ⁽⁴⁾. Esto prueba que el lienzo contaba con una firma legible para quienes inventariaron las piezas de la Parada, antes del traslado al Prado.

Con esta composición no se buscan las actitudes espectaculares tan del agrado de Rubens. Domina un equilibrio muy propio para el momento elegido de la historia. La joven acerca la lámpara y suspensa contempla al dios dormido. La luz ilumina los cuerpos bajo la penumbra total. A mediados de siglo se ponen en juego recursos propios del tenebrismo.

A juzgar por los inventarios, e incluso por el buen número de obras existentes en el Museo del Prado, la actividad de Quellinus debió ser por

como obra de Quellinus. Se trata de un Rubens, bien documentado. Publique su estudio en curso de este artículo (Matias DIAZ PADRÓN : *Un nuevo Rubens en el Museo del Prado*, Archivo Español de Arte, 1967, p. 1).

(1) Las proporciones debían ser similares a otras de la serie, como el número 1630 del Catálogo de 1962.

(2) Es de suponer se trate de dos existentes en el Museo con los números 1659 y 1681. El último hoy como Sileno o Fauno-estuvo identificado por error como Demócrito. (Catálogo del Museo del Prado 1962, 584).

(3) Museo del Prado. Carpeta, 5, año 1700, folio 202, n° 7500.

(4) *Ibidem*, Carpeta 10, año 1794, « Pinturas que existen en el Palacio del Pardo o Torre de la Parada, carpeta 10, fol. 4, Jurisdicción del Real Sitio del Pardo.

aquellas fechas mayor que la de cualquier otro de los artistas flamencos, que comisionara Rubens y el Cardenal Infante para la decoración pictórica del palacio. Une carta de Moretus a Carlos Napolis el 22 de Noviembre de 1637, es un testimonio expresivo de la colaboración del joven pintor con el famoso maestro flamenco ⁽¹⁾.

Esto podría proporcionar alguna nota de interes al tan debatido problema de la colaboración de discípulos en la producción rubeniana. De las líneas de la carta citada se traduce una clara dependencia de discípulo. Además, esto hace ahora verosímil que este pintor sea el mencionado por el Cardenal Infante en carta a su hermano desde Gante, como uno de los posibles candidatos para continuar la obra de la Parada, interrumpida a la muerte del maestro ⁽²⁾.

Es conocida la tesis más reciente de van Puyvelde, negando la participación decisiva de discípulos o colaboradores de Rubens en sus obras ⁽³⁾. Esta tesis no parece convincente, al menos en el grado que se postula. Aunque, no es ocasión de abordar este problema aquí, concretamente tratando de Quellinus, Puyvelde niega sea discípulo o colaborador ⁽⁴⁾. La carta de Moretus, sin embargo, está en contradicción con esta idea, además, creemos oportuno traer a colación unas líneas de la carta del Cardenal Infante ya mencionada. A continuación de lamentar la muerte de Rubens, escribe a su hermano: « Dos solos hay qui que se puede fiar de ellos, el uno es [Quellinus] su primer oficial que hacía las más de las obras de su maestro, pero como estaba siempre detras de éste, no lo dejaba errar, y solo ne se lo que hará, que en fin no es más que un oficial ⁽⁵⁾ ».

(1) RUELENS-ROORES : *Codex diplomáticus Rubenianus*, Tº V, p. 107 : « ... Rubens ayuda a su discípulo Erasmo Quellinus con sus consejos y le ofrece los motivos a tratar ». Otras menciones alusivas a esta colaboración se encuentran recogidas en las pp. 174, 157, 206, 222-231, y 195 del tomo VI del *Codex*, también en el *Rubens-Bulletijn*, 1885, III, p. 144.

(2) Carta del 10 de junio de 1640. Justi piensa que el pintor referido sea Jordaens (*Miscellanea aus drei Jarjunderterten Spanischen Kunstlebens*, 1908, Tº II, p. 275, opinión no admitida por Beroqui (*Bol. de la Soc. Esp. de Excur.*, 1917, p. 390, not. 1). Ruelens y Rooses, proponen a Quellinus (*Codex Diplomaticus*, tomo VI, p. 305). También Sanchez Cantón en nota de *Arch. Esp. de Arte*, 1944, p. 280.

(3) Alfred WEIL, *Note communiqué par M. Alfred Weil sur les œuvres de décoration de Rubens pour le rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada au Pardo*, in *Rubens-Bulletijn*, 1885, pp. 163-137, 141.

(4) P. P. Rubens, edic. 1952, pp. 165-192, 159.

(5) RUELENS-ROOSES, *ob. cit.*, T. VI, p. 305.

Esta noticia la omite van Puyvelde al desarrollar su tesis⁽¹⁾. Sin embargo, la opinión del Cardenal Infante es de suma importancia, tanto se trate de Quellinus como de otro discípulo. El príncipe-como es sabido-seleccionó con Rubens a los artistas que trabajarían en el conjunto de la Torre⁽²⁾, y siguió la labor visitando los propios talleres con una regularidad de que dan claro testimonio sus cartas, y si a esto se une su sólida formación artística⁽³⁾, hay razones para considerar el texto transcrito como una fuente digna de estimar.

Matías Díaz PADRÓN

Résumé :

Un tableau d'Érasme Quellin au Musée du Prado, par Matías Díaz PADRÓN

L'auteur identifie le tableau du Musée du Prado, « L'Amour endormi » (n° 1718), catalogué : école de Rubens, jusqu'ici comme une œuvre de Érasme Quellin. Il s'agit d'un fragment d'une composition de proportions plus grandes. Ce que son étude établit.

Dans le récent article de Jaffé sur les esquisses de Rubens pour la Torre de la Parada, du Musée de Bayonne, on trouve une composition qui représente Psyche et l'Amour endormi. On peut y reconnaître le groupe représenté dans le tableau fragmenté dont nous parlons. Le sujet de la peinture ayant été établi, l'auteur a retrouvé dans les inventaires de la Torre de la Parada de 1700 et 1798 la mention du tableau qui correspond à l'esquisse de Rubens, et que l'on croyait perdue. Le tableau paraît avoir été signé par Érasme Quellin dans la description de ces inventaires. Cette peinture est citée dans le registre (« asientos ») de 1790, parmi les tableaux en déplorable état, après l'incendie de la Torre de la Parada en 1710, ce qui nous explique l'état de conservation dans lequel ce tableau est arrivé au Musée de Madrid. Cette découverte documentaire est corroborée par le style et la technique qui correspondent à la manière de faire, non dénuée de personnalité, du dernier des disciples et collaborateurs de Rubens.

Enfin un acte de la Maison de Pastrana, transcrit par Sentenach, corrobore l'identification iconographique et l'origine des esquisses de Bayonne, proposées par Jafet. On note ainsi quelques appréciations fondées sur la relation entre Quellin et Rubens, qui défendent, à l'encontre de la thèse de van Puyvelde, une participation plus grande des disciples dans l'œuvre de Rubens.

(1) P.P. Rubens, *ob. cit.*, vit. not. 13. También en la nueva edición de 1964.

(2) RUELENS-ROOSES : *ob. cit.*, tom. VI, carta desde Gante del 10 de junio de 1640.

(3) CARDUCHO, *Dialogos de la pintura*, edic. 1865, p. 334. CEÁN ; *Dic. histórico*, 1800, Tº VI, p. 142 ; JUSTI, *Velazquez y su siglo*, 1953, p. 382. *Ibidem* : *Miscellanea aus drei Jarhundertern Spanischen Kunstlebens*, 1908, T. II, pp. 275 y 55. MARANÓN, *El Conde-Duque de Olivares*, edic. 1952, p. 25.

COMPTES RENDUS

Jeanne et Pierre COURCELLE, *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XIV^e siècle*, Paris, Études augustiniennes, 1965, 19 × 26 cm, 255 pages, 105 planches dont une en couleurs ; ID., *Iconographie de saint Augustin. Les cycles du XV^e siècle*, Ibid., 1969, 19 × 26 cm, 370 pages, 137 planches dont 7 en couleurs.

Depuis quelques années, les Études augustiniennes, de Paris, assument, avec le concours du Centre National de la Recherche scientifique, la publication d'une *Iconographie de saint Augustin*. Labeur ardu, savant et délicat, que nul n'avait encore entrepris. Elles ne pouvaient mieux le confier qu'à Pierre Courcelle, membre de l'Institut, et à Jeanne Courcelle-Ladmirant, docteur en histoire de l'art et archéologie. À leur collaboration, elles doivent déjà plusieurs articles, parus dans leur Revue, et trois volumes, qui honorent hautement l'immortel auteur des *Confessions*. Nous avons présenté, ici même, le premier de ces livres : *Vita sancti Augustini/imaginibus adornata/Ms de Boston Public Library n° 1483, s. XV, inédit*, sorti de presse en 1964 (R.B.A.H.A., t. XXXV, 1966, pp. 208-210). Depuis lors, l'enquête de Jeanne et Pierre Courcelle s'est élargie aux dimensions d'un méthodique et vaste panorama : celui des suites iconographiques, sources documentaires précieuses et souvent inédites, consacrées, à partir du XIV^e siècle, à la vie entière d'Augustin et à ses miracles posthumes. Le talent des artistes qui se vouèrent à ces représentations, à la fin du moyen âge, afflère à des disciplines variées : sculpture, miniature, dessin, fresque, peinture sur bois et sur toile, tapisserie et vitrail. À la connaissance du savoureux manuscrit de Boston succède, de ce chef, une ample mise en valeur des *Cycles du XIV^e siècle* (1965) et des *Cycles du XV^e siècle* (1969). Premières et fraîches étapes d'une recherche qui mènera ses auteurs jusqu'aux plafonds baroques du XVIII^e siècle. Leur patient travail dément, d'ores et déjà, l'opinion d'éminents érudits qui taxèrent de pauvreté l'iconographie augustinienne. Celle-ci se forme au XIV^e siècle et s'épanouit brillamment au XV^e, grâce aux libéralités de pieux mécènes et à l'efflorescence, en Allemagne centrale et en Italie, après 1300, des couvents soumis à la règle du grand docteur. Fondée sur les sources littéraires des *Confessions* et des *Vies* du saint, elle évite, cependant, d'évoquer les errements du jeune homme, tel le larcin de poires à Tagaste ; mais des épisodes légendaires, relatifs à la fondation des Ermites de saint Augustin, pallient l'austérité des scènes historiques choisies. Au début du XV^e siècle, un augustin français, Jacques Legrand (suivi par un croisier de Huy en 1465), a vainement proposé aux artistes un copieux programme à la gloire du saint et de ses institutions.

Les cycles du XIV^e siècle. — Jeanne et Pierre Courcelle étudient systématiquement huit ensembles du XIV^e siècle, qui relèvent de maîtres allemands, français et, surtout, italiens : peintres verriers, fresquistes, peintres sur bois et sculpteurs. Le fait que les fresques de Rabastens, dans le Tarn, de Fabriano, dans les Marches, et de Gubbio, en Ombrie, n'avaient point encore suscité l'intérêt des spécialistes augustiniens les amène à croire, avec la plus sympathique modestie, que d'autres suites de la même époque restent à découvrir. Mais leur présent examen leur permet de retracer l'évolution de l'iconographie du saint et de son style, au XIV^e siècle.

Cet examen se déroule selon l'ordre chronologique : verrière d'Erfurt, fresques de Rabastens, de la « Chiesa degli Eremitani » de Padoue, de la Pinacothèque et de l'église Sant'Agostino de Fabriano, tombeau de Saint Augustin à Pavie, prédelle conservée à la Pinacothèque ancienne de Munich, fresques de l'église Sant'Agostino de Gubbio et tableaux appartenant à la Pinacothèque vaticane. Chaque cycle est passé au crible de la critique, situé dans son contexte historique, analysé dans son ensemble et rapporté à ses sources. Après cette vue générale, vient l'étude iconographique et stylistique de chaque scène, dûment identifiée.

Le monument le plus ancien et, partant, de haute importance, actuellement repéré, est la verrière de l'église Saint-Augustin d'Erfurt (Thuringe). L'atelier qui réalisa, dans les mêmes coloris francs, les vitraux de Naumburg et d'Arnstadt, peu après 1300, en est l'auteur. On en doit la commande à l'évêque Henri de Naumburg (1316-1334). De fâcheux remaniements justifient le désordre de sa composition, que Jeanne et Pierre Courcelle rétablissent dans sa succession logique. À défaut de quelque *Vie* romane, illustrée, de saint Augustin, plusieurs sources littéraires suffisent à l'interpréter.

Le seul ensemble sculpté est aussi le mieux connu : le monumental tombeau de saint Augustin, objet de pèlerinage à « San Pietro in Ciel d'Oro » de Pavie. Le prieur des Ermites de cette ville, Bonifazio Botigella, l'a commandé en 1362. Plusieurs maîtres lombards — disciples de Giovanni Balduccio, présume-t-on —, collaborèrent à cet édifice de marbre à trois étages, qui rappelle le tombeau de saint Pierre martyr, à San Eustorgio de Milan. Le cycle augustinien, d'inspiration narrative, édifiante, comporte cinq panneaux rectangulaires, à la cimaise, et dix scènes inscrites dans des triangles, au fronton. Les premiers racontent l'histoire du saint, avec, comme point de départ, *Augustin enseignant la rhétorique à Rome et à Milan*, et, comme point terminal, la *Translation d'une relique d'Augustin à Pavie* ; les secondes évoquent ses vertus thaumaturgiques ou légendaires.

Les fresques sont les plus nombreuses. Celles de Rabastens, de Padoue et de Fabriano précèdent chronologiquement la décoration du tombeau ; celles de Gubbio la suivent.

Hélas ! repeintes au ^{xix}^e siècle, les fresques de Notre-Dame du Bourg de Rabastens ornent une chapelle du chœur érigé par un évêque de Compostelle en 1318. Elles valent par l'ancienneté de leur témoignage, par leur iconographie et leur composition. Sous la restauration, leur originalité et leur caractère animé transparaissent encore. Parmi les sept tableaux, isolément conçus à la manière des miniatures romanes (précédemment étudiées par Jeanne et Pierre Courcelle), on découvre, pour la première fois, la *Mort de Monique* et une scène qu'on ne rencontrera plus : *Augustin discutant avec le Donatiste Emeritus*.

Les fresques de la « Chiesa degli Eremitani » de Padoue sont presque contemporaines des précédentes, auxquelles on ne peut rattacher aucun nom. En Italie, l'historien est plus heureux qu'en France : le cycle des « Eremitani » est l'œuvre d'un suiveur immédiat de Giotto, le padouan Guariento. Cinq scènes subsistent partiellement, après les destructions de 1944. L'art de Guariento procède des manuscrits enluminés du ^{xii}^e siècle, mais son iconographie augustinienne ne relève d'aucun modèle connu et s'impose comme la première Vie du saint de caractère vraiment narratif. Elle sera source d'inspiration au Trecento.

Les augustins de Fabriano glorifièrent de bonne heure leur patron. A la pinacothèque de cette ville, se trouve une fresque du XIII^e siècle, qu'on attribue à Francesco di Bono ; elle provient de leur réfectoire et représente *Augustin donnant sa Règle*. Une chapelle attenante au chœur de leur église Sant'Agostino conserve quelques scènes d'un cycle remontant au second quart du Trecento. Trois compositions restent lisibles ; le sujet de l'une est exceptionnel : *Augustin bénissant deux fidèles*. On ne décèle ici aucun rapport avec Guariento. Les thèmes diffèrent et le style est plus archaïque : statisme des formes qui se pressent, irréalité des visages, mais poésie et spiritualité. Dans ce cycle, longtemps donné à Allegretto Nuzi ou à son école, on reconnaît à présent un caractère local (Rimini, Fabriano...) ou, plus largement régional (Ombrie, Marches ou Romagne).

A Sant'Agostino de Gubbio, aussitôt après 1400, Ottaviano Nelli a couvert, sur ordre des Ermites de la cité, la voûte et les parois de l'abside du chœur du premier grand cycle augustinien de fresques. Il y a retracé la vie du saint en vingt-cinq tableaux, parfaitement conservés au nombre de vingt-deux. Malgré leur importance, les iconographes d'Augustin les ont totalement négligés. Nelli annonce Benozzo Gozzoli, à San Gimignano, mais son style narratif, qui transpose sur un plan monumental celui de la miniature, est toujours le style du Trecento, de Guariento et du cycle padouan. Il séduit par le coloris frais et harmonisé, le caractère expressif des personnages. Les Ermites commanditaires ne ménagèrent sans doute point leurs conseils à Nelli. Il a décrit l'existence de leur patron depuis son entrée à l'école jusqu'au transfert de sa relique à Pavie et à la délivrance d'un captif par la vertu de cette relique. Il y a décomposé les sujets des tableaux en plusieurs épisodes, où se répète la figure d'Augustin. Des inscriptions facilitent la tâche de l'exégète. Les élèves du maître ayant collaboré, la qualité de l'ensemble s'avère inégale. Quatre scènes sont unanimement données à Nelli : *Augustin enseignant à Rome*, *Augustin disputant contre les hérétiques*, *Mort d'Augustin* et *Translation de la relique à Pavie*.

Vers la fin du Trecento, apparaissent des tableaux exécutés sur bois, qui racontent, à leur tour, l'histoire du saint. Premier de ces cycles mineurs, quatre panneaux d'une prédelle démembrée : *Augustin enseignant la Rhétorique*, le *Jardin de Milan*, le *Baptême d'Augustin* et *Augustin abattant les hérétiques* (Munich, Pinacothèque ancienne). Excepté le deuxième, ils étaient jusqu'à présent inédits. Ils annoncent un peintre de Vérone et la date approximative de 1380. Les formes amples et simples, la gamme restreinte de tons vifs, distribués en larges plans, contrastent avec la préciosité des fonds d'or, des nimbes et des encadrements guillochés. Le deuxième et le troisième marquent un pas dans la recherche de l'animation et d'une complète fidélité au récit.

Un peu plus tardifs sont quatre tableautins de la Pinacothèque vaticane, qui datent de l'aube du Quattrocento. R. van Marle les tient pour l'œuvre d'un disciple de L. Salimbeni, peintre de Sanseverino, dans les Marches. Ils prolongent fidèlement l'écho narratif des fresques de Nelli et de l'iconographie du Trecento, en évoquant quatre épisodes majeurs du cycle : *Augustin mené à l'école par ses parents*, *Augustin enseignant la Rhétorique*, *Baptême d'Augustin* et *Augustin donnant sa « Règle »*. Ils allient, non sans charme, les noirs et les tons francs des habits à l'or de quelques détails et à des teintes délicates réservées aux éléments des fonds.

En conclusion, Jeanne et Pierre Courcelle dressent un tableau de concordance des cycles étudiés. La constance de certains thèmes appert aussitôt : le *Tolle Lege*, le

Baptême, la *Dispute contre les hérétiques* et *Saint Augustin donnant sa « Règle »*. Les cycles d'Erfurt et de Gubbio sont les plus complets. Ils débutent par trois scènes, prélude en l'honneur de sainte Monique et prétexte à une discrète allusion à son fils manichéen, dans le *Songe de Monique* et *Monique consolée par un évêque*. La vie personnelle d'Augustin est ensuite plus ou moins amplement traitée, depuis l'enseignement profane jusqu'à sa mort, passant d'Afrique en Italie et revenant en Afrique. Viennent enfin les funérailles de l'évêque d'Hippone, la translation de sa relique à Pavie et les miracles posthumes.

L'iconographie augustinienne du ^{xiv}^e siècle comporte, dans son ensemble, cinquante-deux épisodes différents et sera amplifiée au ^{xv}^e. Deux scènes capitales font défaut dans les cycles anciens : l'*Extase d'Ostie* et l'*Enfant à la cuiller* ; d'autres n'eurent qu'une faveur passagère.

L'interprétation suit le courant artistique : le goût des extérieurs et le sens de la perspective, de l'animation, se développent d'Erfurt à Gubbio.

Les jalons principaux sont Erfurt, Pavie et Gubbio. La verrière d'Erfurt est notoire quant à l'invention : le choix et la succession des scènes proposées subsisteront. Sa conception didactique, intellectuelle, procède des manuscrits romans, mais ses représentations diffèrent. Un esprit de réserve, étranger aux détails individuels, aux éléments pittoresques, en émane, mais elle s'impose comme la première création d'un cycle, dont plusieurs scènes deviendront classiques.

Les fresques de Rabastens, au contraire, ne sont pas un « cycle », au sens strict du terme ; malgré leur intérêt, leur fidélité au texte, elles n'obéissent à aucune chronologie et ne retracent pas réellement la vie d'Augustin.

Une iconographie nouvelle, narrative, informée par les sources littéraires et soucieuse d'en illustrer les détails, apparaît à Padoue en 1338. Guariento développe le commentaire, innove dans les images déjà fixées et en crée d'autres, apparemment de toutes pièces. Son influence sera grande.

Originalité dans un autre sens, celui du merveilleux, dans les quelques fresques, à peu près contemporaines, qui subsistent à Fabriano.

Même esprit et mêmes formes que ceux de Guariento dans le tombeau de Pavie ; mais si la vie terrestre d'Augustin est contée dans un style très narratif à la cimaise et vise à la simple édification, les reliefs du fronton doivent éveiller la confiance du pèlerin. Ils racontent, par le menu, d'après la *Légende dorée*, les merveilles accomplies par Augustin après sa mort, et ceci fait l'originalité du monument. Sur le plan iconographique, ces deux « Vies » du saint ont apporté du neuf et trouvé leur écho.

Illustration aussi narrative, novatrice par maints détails, dans la prédelle de Munich ; elle atteste que l'iconographie augustinienne était déjà formée, connue, dans la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle.

L'ample cycle de Gubbio témoigne, un siècle après celui d'Erfurt, de la continuité et de l'évolution de cette iconographie. Désormais, les trois scènes évocatrices de la jeunesse d'Augustin, des pleurs de Monique, ouvriront l'histoire. Aux tableaux devenus familiers, Nelli adjoint le *Retour en Afrique* ; il se contente d'un seul miracle posthume, mais conçoit quatre sujets d'enseignement. La composition des tableaux change : multiplication des acteurs autour d'Augustin, architectures disposées en coulisses, apparition de détails anecdotiques, familiers, voire presque caricaturaux. La *Dispute contre les hérétiques* devient une prédication ; une éphémère *Vision des saints Jérôme et Jean-Baptiste*

voisine avec la figure d'*Augustin au cœur saignant*, déjà représentée par Guariento et qui va perdurer. D'autre part, les types et les costumes se fixent.

La tendance caricaturale de Nelli s'accentue chez le maître anonyme des quatre tableautins du Vatican, lui aussi de l'école des Marches. Il marque le point terminal de l'élaboration du *xiv^e* siècle, avec une note intimiste, peu de nouveauté, sinon dans le goût du détail et de l'accessoire.

Excepté ceux d'Erfrut et de Rabastens, tous les cycles sont italiens, trois relevant de l'art des Marches et trois, de celui du nord. Les auteurs concluent au lustre des couvents augustins et à une influence des suites les unes sur les autres. Leur unité de style se justifie, cependant, du seul fait que les premiers cycles italiens sont giottesques et les derniers localisés dans la même province ; mais, sur le plan iconographique, l'emprunt des thèmes est flagrant.

Selon les sujets, la conception des thèmes est, tour à tour, création des illustrateurs ou mise en œuvre de l'iconographie sanctorale contemporaine. Les rapports des cycles augustinien avec d'autres ne détruisent nullement, toutefois, leur originalité, fondée sur la valeur historique des *Confessions* et de la *Vita* de Posidius. Leur lecture, malaisée au *xiv^e* siècle, se clarifiera au *xv^e*.

A l'ouvrage sûr et nuancé de Jeanne et Pierre Courcelle, les *Études augustinien* ont donné une heureuse présentation, qui sera celle, aussi, des *Cycles du XV^e siècle*. Reliure toilée, aux tons d'ivoire, sur laquelle le titre se détache en sobres caractères pourpres et or ; frontispice en couleurs qui permet un contact plus intime avec le noble *Augustin abattant les hérétiques* de Munich ; reproduction intégrale des cycles étudiés, en cent-cinq planches photographiques noires et blanches, dont quarante-quatre portent la mention « inédit ».

(à suivre)

Marie-Louise HAIRS.

André COURTENS, *Belgique romane. Architecture, art monumental*, Bruxelles, Marc Vokaer, et Liège, Ed. Desoer, 1969, 224 pp., nombr. ill. de Jean ROUBIER.

Cet ouvrage comporte un avant-propos où l'auteur nous dit qu'il a pour ambition de décrire en un large panorama la Belgique romane, et se pose la question : y a-t-il un style roman typiquement Belge, et il répond : la « Belgique romane » n'existe pas ; il ajoute qu'il veut dire par là qu'il n'y a pas une école régionale belge au sens où l'archéologie classique interprète la notion d'école, géographiquement limitée et il finit par nous apprendre, ce que chacun sait, que sur le territoire de la Belgique actuelle se sont épanouis deux styles distincts : le mosan et le scaldien. L'auteur déclare en outre, que *La Belgique romane* n'est ni un dictionnaire, ni un inventaire : il a conçu son livre comme une synthèse personnelle des connaissances actuelles de l'architecture religieuse, en tenant compte des derniers travaux et rapports de fouilles ; il a opéré un choix parmi de nombreux monuments tout en évoquant des églises disparues. Pour répondre au souhait de son éditeur, il donne un aperçu de l'architecture civile et des arts plastiques.

En réalité, cet avant-propos dément ou corrige le texte du prospectus d'un livre où il y a à prendre et à laisser. Le prospectus affirme : « L'architecture romane en Belgique est généralement peu ou mal connue. Aucun ouvrage d'importance n'en

a traité jusqu'ici », alors que la bibliographie de *La Belgique romane* prouve le contraire car y sont évoqués des travaux qui, depuis Schayes, en 1849, ont fait connaître, à un large public, nos églises anciennes. Faut-il évoquer ici les recherches et l'enseignement de professeurs aussi éminents que Monseigneur Maere, le chanoine Lemaire, Marcel Laurent (qu'André Courtens ignore) et les élèves de ces Maîtres. L'art roman est bien connu en Flandre par les travaux du baron Verhaegen, de frère Firmin, du chanoine Englisch. Le chanoine Lemaire étudia et décrivit d'une façon approfondie, ainsi que Ct. Leurs, les édifices du Brabant. Paul Roland se consacra à Tournai et à l'art qui rayonne de cette ville, comme l'avaient fait, autrefois, L. Cloquet puis Soil de Moriamé.

Jules Helbig laissa peu de problèmes dans l'ombre en ce qui concerne l'architecture mosane. Le chanoine Coenen, avec lequel, en 1923 j'ai visité la plupart des églises de la Campine limbourgeoise, en savait plus à ce sujet que beaucoup de nos contemporains. Ces derniers ont à leur disposition le bon ouvrage de Simon Brigode, *Les Églises romanes de Belgique*, ou des synthèses, réunies sous la direction du regretté Paul Fierens, dans l'imposant recueil *L'Art en Belgique*, édité avec soin par la Renaissance du Livre : M. Raymond Lemaire y étudia magistralement l'architecture romane, et d'autres auteurs y précisèrent ce que nous devons savoir sur les arts plastiques et les arts décoratifs aux temps pré-gothiques. On reprochera à l'éditeur de nous avoir tentés dans le domaine de la souscription par la promesse de découvertes concernant Hastière, Saint-Trond, Bois et Borsu, Orp, Fosse, Lobbes, Renaix, Saint-Séverin en Condroz, Ocquier, Xhignesse, Hamoir, Hautem - Saint - Liévin, Saint-Basile à Bruges, Torhout, Celles et d'autres édifices au sujet desquels *La Belgique romane* apprendra peu de choses à ceux qui ont consulté les ouvrages parus concernant ces constructions. En réalité, l'architecture romane en Belgique est beaucoup mieux connue que certains le pensent, grâce à nos universités et à nos Instituts supérieurs d'Art et d'Archéologie, à nos sociétés savantes, à de nombreux groupements culturels, au tourisme.

« L'honnête homme » n'ignore plus les sanctuaires que nous avons nommés et qui ont souvent fait l'objet de bonnes monographies et, ces derniers temps, de fouilles où se sont distingués des spécialistes comme le Professeur Jacques Breuer et MM. Mertens et Roosen, le frère Firmin, Simon Brigode, Joseph Philippe et d'autres chercheurs. En réalité, *La Belgique romane* malgré une présentation soignée, ses descriptions, ses relevés, ses plans, ses références, sa documentation photographique où on trouve des renseignements complémentaires et des vues originales, déçoit.

Les lacunes que l'ouvrage comporte apparaissent à sa lecture et plus clairement encore quand on jette un coup d'œil sur la carte, page 222, où des zones sont restées blanches, bien qu'en réalité l'art roman y soit présent.

C'est surtout vrai pour la Flandre orientale, une bonne partie du Hainaut, les Campines anversoise et limbourgeoise, la Hesbaye, le Pays de Herve et le Luxembourg ; dans le Val de la Meuse on ne trouve pas trace de Sclayn, d'Amay, de Herstal et d'autres églises dignes au moins d'une mention. Nous reviendrons, ailleurs, sur ces lacunes.

La documentation photographique est composée de 30 illustrations en couleur, les unes de qualité et séduisantes, les autres, médiocres : pl. XII, XIII et XIV consacrées à Notre-Dame d'Evegnée, à la Vierge de Dom Rupert et à celle de Hermalle-

sous-Huy, objets de nos recherches et de nos publications. Les fonts de Tirlemont, pl. XXII, ont des tons faux. De qualité supérieure sont les 125 illustrations en héliogravure noire, la plupart de Jean Roubier, bon photographe, qui nous est présenté, dans le prospectus, comme spécialiste de l'art roman. Ses clichés sont, certes, de qualité, mais leur choix, guidé sans doute par l'éditeur plus que par l'auteur, n'a pas toujours été heureux en ce qui concerne la valeur historique et documentaire des édifices reproduits.

Il y aurait beaucoup à dire sur les commentaires qui accompagnent les illustrations : il n'est pas exact, pl. I, que la nef de Nivelles a été quasi détruite en 1940 car, après le bombardement du 14 mai de cette année là, elle était toujours intacte dans ses éléments principaux et n'était pas encore dotée, comme aujourd'hui, d'un arc diaphragme supplémentaire et d'un plafond lourd en béton, dus à l'architecte-restaurateur. Il serait utile d'avertir le lecteur que l'église de Hastière, pl. VIII, fort ruinée suite à la Révolution Française, ne possédait plus que la base de sa tour et une nef dans un état lamentable avant une restauration fort poussée. Il est bon de rappeler qu'à l'extérieur, Saint-Séverin en Condroz n'a plus guère d'éléments décoratifs anciens. Le cloître de Tongres, pl. XVI, est certes d'origine romane, mais des restaurations et des reprises en sous-œuvre à l'époque gothique et dans la suite en ont oblitéré et modifié le caractère primitif — nous ne partageons pas l'avis de l'auteur quand il écrit que le Westbau de Saint-Germain à Tirlemont, pl. XVIII, est le plus tardif de tout l'art mosan, ce que dément une étude des gros murs de cette construction vue de l'intérieur. Quoi qu'il en soit, le dernier étage n'a pas été ajouté au ^{xiv}^e siècle mais au ^{xvi}^e, et restauré plusieurs fois.

On se demande s'il était bien utile de reproduire, (figg. 52-53) des vues extérieures de Saint-Pierre, à Saint-Trond, car les pierres anciennes y sont bien peu nombreuses. La tour de Wezeren (fig. 62) n'est pas un porche, mais une construction défensive fermée, sauf vers la nef. Les figures 65 à 68 nous font constater une fois de plus les remises en état trop sévères de sanctuaires jadis bien pittoresques. L'église de Bierbeek méritait-elle de figurer dans ce recueil où on ne parle de sanctuaires moins altérés comme ceux de Sclayn et d'Amay ? En regardant la fig. 75, je me souviens de l'oratoire vieillot de Sainte-Vérone à Leefdael comme nous l'avons publié autrefois.

Les figures 77 à 80 nous présentent les fonts bien connus des visiteurs des Musées royaux d'Art et d'Histoire et des lecteurs des ouvrages de vulgarisation consacrés à cette grande institution. Faut-il souligner que le parement de la tour dite « du Burban » à Ath a été complètement refait ; cela se voit d'ailleurs dans la partie supérieure (fig. 84). On n'insistera pas sur les remises en état radicales d'Aubechies, et même des tours de la cathédrale de Tournai, de Saint-Brice dans la même ville ou de Saint-Pierre à Ypres (figg. 87, 92, 104, 105 et 110).

Saint-Pierre à Ypres avait souffert déjà au ^{xix}^e siècle d'une restauration qui fut critiquée en son temps : ce fut pire après la guerre 1914-1918 ; en vérité, ne subsistent là-bas que quelques éléments du porche. Saint-Jacques à Gand (fig. 118) est également un témoignage apporté contre les mauvais restaurateurs qui ont sévi à Saint-Sauveur à Bruges et à Saint-Basile dans la même ville. Il y aurait long à dire sur la façon dont l'auteur nous conte la légende de saint Nicolas, ou interprète certains thèmes : il voit

un lion sur les fonts de Termonde, alors qu'il s'agit tout simplement de l'Agneau divin « avec sabots », et prête à l'auteur des fonts de Tirlemont des intentions qu'il n'a certainement pas : Longin et Stepathon y figurent dans la Crucifixion, un bonnet conique sur la tête, comme sont coiffés les Israélites dans nombre de scènes respectables, édifiantes et traditionnelles de la Bible. Longin, dont les yeux malades furent guéris par le sang du Christ, selon la *Légende dorée*, fut même porté sur les autels. Ce bonnet n'a donc rien de péjoratif. La Sedes Sapientiae, patronne de l'Université de Louvain, de procède pas d'un modèle de la fin de l'art mosan roman, mais d'une statue mariale du début du *xiii*^e siècle, elle-même vraisemblablement inspirée par Notre-Dame de Chartres. La tête de Christ, pl. XXI, ne peut être qualifiée de mosane mais on orientera ses recherches à son sujet vers l'art français du sud de la Loire et l'art espagnol. La nef de Saint-Vincent, à Soignies, pl. XXV, a été restaurée, les spécialistes le savent ; le lecteur a droit d'en être averti. Cette remarque s'applique aux figures en héliogravure, en particulier quand il s'agit de la Collégiale de Nivelles. Un historien sérieux n'y trouvera plus (fig. 5) d'éléments anciens en place et intacts. Des photographies prises avant restauration ne laissent aucun doute à ce sujet. Il en est de même pour le pignon dit « de Saint Pierre » (fig. 7), une caricature de ce qu'il était. En vérité, on va de déception en déception quand on constate combien souvent nos églises ont été restaurées, que ce soit à Lobbes, à Hastière, ou à Celles-lez-Dinant ou à Saint-Séverin en Condroz, où une « magnifique » fenêtre triflée est une invention d'un architecte peu soucieux de nous conserver cet édifice comme document historique.

Les fonts baptismaux de ce sanctuaire (fig. 33) sont vraisemblablement de 1200 environ, si on tient note de leur profil. La fig. 42 nous précise cruellement la rigueur des restaurations que nous critiquons, en nous présentant les deux tours de Saint-Barthélémy à Liège avec leurs parements renouvelés. La figure suivante, consacrée à Sainte-Croix, autre église liégeoise, est un document plus accusateur encore ; les témoins anciens y sont rarissimes. Par compensation on s'attardera aux figures 45 à 49 ; d'admirables détails des fonts de Saint-Barthelemey, dont nous avons écrit, il y a bien des années, qu'ils sont modernes et classiques à la fois et dont Marcel Laurent parlait à ses élèves avec enthousiasme. La tête de Christ du Trésor de Tongres (fig. 51) inventoriée par le chanoine Paquay, était pourtant très négligée là-bas quand je l'ai retrouvée, couverte de poussière, au-dessus d'une armoire de la sacristie de la collégiale.

Quand l'auteur se fait historien, il conviendrait qu'en parlant de Notger il insiste surtout sur le rôle de ce dernier, nommé à l'évêché de Liège par Otton I, sous Otton II et Otton III. Les interventions politiques du grand prélat, mort en 1008, ne furent que de courte durée sous le règne de Henri II, dont le couronnement eut lieu en 1002.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

Nicole DACOS, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*. Études d'histoire de l'Art publiées par l'Institut historique Belge de Rome, I, 1964, 104 pp., XLIII ill., Bruxelles-Rome (Academia Belgica).

Cet ouvrage nous est parvenu fort tardivement, et l'histoire de l'Art a fait depuis bien des progrès.

L'auteur a localisé son étude sur un nombre d'artistes assez réduit dans le temps et dans l'espace ; elle y étudie le problème de l'influence italienne ou plutôt celle de l'influence de l'école romaine, c'est-à-dire celle de leurs séjours à Rome sur nos artistes.

Elle a soin, d'autre part, de noter que « la désignation de Flamand remplace souvent celle de Belge, moins justifiée sur le plan historique ». Remarquons, à ce propos pour ces termes devenus politiquement vétillieux, que nous avons personnellement relevé à diverses reprises, des signatures suivies d'un « Belga pictor ».

Parmi les onze artistes retenus par l'auteur — il y en a d'autres évidemment — on peut négliger le premier chapitre consacré à Jean Gossaert dit Mabuse pour lequel il faut se référer aux études de M^{lle} J. Folie. En revanche, pour chacun des autres peintres en séjour à Rome, l'auteur nous apporte chaque fois soit une découverte, soit une révélation non négligeable.

Avec Michel Coxie (chapitre II) son apport mérite l'attention. Arrivé à Rome vers 1530 — et on ignore ce que Coxie a peint auparavant, personne n'a songé à combler cette étonnante lacune —, le dessin qu'elle signale a une réelle importance.

Lambert Lombard, lui, se trouve plus nettement cerné quant à la place réelle qu'il occupe — à nos yeux, celle d'un humaniste, d'un archéologue et d'un professeur, peintre accidentel comme tout humaniste — ; l'étude publiée par après par M^{me} Dacos (in Bulletin des M.R.B.A. de Belgique 1965, pp. 71-88) rend à Fr. Floris un dessin avec une démonstration convaincante pour d'autres œuvres peintes que l'auteur accompagne de points d'interrogations prudents, mais superflus. Nous en posons nous-même quant à certains termes, créés par l'auteur, comme : « idéateur », « organicité », « contemporanéité » qui parsèment les différents chapitres de l'ouvrage. Ceux-ci, répétons-le, apportent tous matière à études à poursuivre et à réflexions fructueuses, qu'il s'agisse de Martin De Vos, de Jan van der Straeten dit Stradano, de Bartholomeus Spranger, si célèbre et si mal connu avec des hiatus énormes dans son œuvre, de Carel van Mander et de ce Hans Speeckaert sur lequel elle appelle très justement l'attention.

Les frères Bril constituent le dernier chapitre de cet ouvrage ; ces artistes sont, eux, déjà mieux connus, particulièrement quant à leurs fresques. Leurs petits tableaux sur bois, cuivre ou toile sont nombreux. M^{me} Dacos n'hésite pas à qualifier de chef-d'œuvre le *Paysage* de Paul Bril (Londres, coll. Dr. Sutton) ; on peut y joindre un *Paysage avec Baptême du Christ* (coll. G. de Giulio Caracciolo, Naples), récemment réapparu.

L'auteur, avec une belle probité scientifique, a défini elle-même la portée exacte de ses études dans sa conclusion où elle montre comment les qualités nationales reprennent le dessus et s'imposent après que nos artistes aient été diffuser « l'art maniériste dans l'Europe entière ».

Simone BERGMANS

DECIMAL INDEX OF THE ART OF THE LOW COUNTRIES (D.I.A.L.), Abridged Edition of the Iconclass System, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, La Haye, 1968.

Il est logique que toute forme de classification ayant comme objet l'analyse des sciences humaines, une fois conçue dans ses grandes lignes, se développe et se décline par l'utilisation même qu'on en fait. Le présent Index est une bonne illustration de cette évolution, puisqu'il représente une étape dans les travaux du Professeur H. van de Waal et ses collaborateurs qui démontre la valabilité du système initialement conçu et ses possibilités pratiques en annonçant l'achèvement d'une classification très complète avec ses 40.000 divisions et subdivisions.

La valeur documentaire du système Iconclass ressort d'ailleurs incontestablement de son application bien connue dans les séries de cartes-photos D.I.A.L. éditées depuis 1950 par le Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie de la Haye. Le prix de ces cartes-photos étant pratiquement inabordable pour un particulier (environ 45.000 francs pour les 20 séries déjà publiées), il serait souhaitable que chaque institution scientifique ayant des prétentions dans le domaine de l'étude de l'iconographie puisse mettre à la disposition des chercheurs un outil de travail aussi précieux.

Quoique cet Index abrégé, qui éclaire et complète utilement les instructions publiées en 1958, s'adresse en premier lieu aux abonnés du D.I.A.L., il donne toutefois une très bonne idée de synthèse du système Iconclass aux personnes et aux institutions qui disposent d'une documentation d'une certaine envergure et qui ont le souci de la rendre plus accessible à la recherche scientifique par une exploitation rationnelle.

Ce système de classification présente, en effet, quelques caractéristiques importantes qu'il est nécessaire de mettre en évidence afin de concevoir son apport positif tant par sa méthode que par le domaine de son application.

Sa conception par le Professeur H. van de Waal il y a une vingtaine d'années et son évolution empirique par l'utilisation qui en a été faite depuis lors, fait de cet Index un système éprouvé dans toutes les facettes de sa structure, une base solide pour ses possibilités et une garantie pour la continuité de son application.

L'utilisation comme indice d'un code décimal, rendant les possibilités de la classification quasi illimitées, est simplifiée au maximum et repensée en fonction des besoins de chaque niveau classificatoire du système. L'introduction d'une lettre de l'alphabet au troisième niveau de la classification et l'espacement entre chaque paire de chiffres augmentent largement la lisibilité du code. La symbolisation concise et la signification néanmoins explicite font de l'indice non seulement un moyen de consultation manuelle, d'identification et d'information rapide mais prévoit également, par sa formulation codifiée, une porte ouverte sur n'importe quelle méthode de mécanisation de l'information. Ce code répond d'ailleurs à une des préoccupations du Professeur van de Waal qui, depuis ces années, a prévu la nécessité du traitement de l'information par ordinateurs. C'est en effet un raisonnement logique de mettre en perspective la manutention de l'information par des machines électroniques si on veut consulter rapidement un grand nombre de documents et en exploiter toutes les possibilités documentaires.

La caractéristique qui rend le système Iconclass particulièrement accessible à

chaque catégorie de chercheurs n'est pas seulement l'adoption d'une classification dont le principe est connu, mais aussi le maintien comme un acquis des secteurs iconographiques traditionnels comme l'histoire, la bible et la mythologie ainsi que l'élaboration d'un index alphabétique dans lequel sont repris les références des subdivisions primaires 1, 2, 3, 4, et 5 et aussi les renvois aux subdivisions des secteurs mentionnés ci-dessus.

Tout en étant simple par sa présentation, cette classification répond par sa conception et sa structure aux exigences d'un outil scientifique permettant de faire des recherches dans tous les domaines de l'iconographie. Sa structure hiérarchique allant du général au particulier marque les différents niveaux de spécialisation et lui permet même de s'étendre à des niveaux qui dépassent ceux de l'Index. En outre, l'analyse poussée de chaque élément, situation, relation ou attitude de la représentation iconographique permet de différencier des groupes classificatoires correspondants, de situer les lacunes dans des groupes parallèles et ensuite de les identifier par des études comparatives. Cet aspect intéressant la recherche scientifique se manifeste aussi dans la composition des signatures combinées, codifiant les relations et les symbolisations, dans l'emploi d'une clef spéciale utilisée pour des spécifications propres à certains groupes particuliers, et le codage de détails d'une représentation formant une unité iconographique.

La présente publication a le mérite de définir clairement l'utilisation d'un système de classification qui représente incontestablement un outil de travail très important pour l'étude de l'histoire de l'art et en particulier pour la recherche dans le domaine de l'iconographie. En outre, la technique même de la classification constitue un aspect particulièrement intéressant pour tous ceux qui se préoccupent de l'analyse, de la codification et de l'automatisation de l'information documentaire.

Raphaël VAN DE WALLE

Heinrich Gerhard FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1969, 2 vol. in-4°, 396 pp., 472 pl.

C'est une véritable somme scientifique qu'apporte l'auteur de ce magistral ouvrage, car si récemment encore des érudits comme Giorgio T. Faggin s'étaient attachés à l'étude de ce genre proprement flamand, nul d'entre eux ne l'avait approfondi avec une telle pénétration d'esprit. On saura gré au Dr. H. G. Franz d'avoir envisagé le sujet sans aucun parti pris, tout en procédant à de judicieuses mises au point. Laissant à d'autres de s'égarer en des raisonnements peu convaincants quant au contenu ésotérique de l'œuvre de Jérôme Bosch, il considère que la moitié des quelque soixante-dix tableaux attribués au maître doit être retranchée. Comme aucun panneau ne porte une date, prétendre établir une évolution de style relève du domaine de l'hypothèse ; aussi l'auteur se garde-t-il de procéder à une tentative de chronologie. Par sa conception nouvelle du paysage panoramique, Jérôme Bosch donna une impulsion décisive au genre du paysage et fraya la voie à Joachim Patenier. Avec ce dernier, le paysage prendra son essor dans le centre artistique d'Anvers, essor favorisé par la prospérité économique de la cité. Joachim Patenier eut-il un atelier où se formèrent d'autres peintres, ou joua-t-il le rôle d'un chef de file ? Les

documents d'archives font défaut pour trancher cette question. Mais il demeure évident que nombre de peintres gravitèrent dans l'orbite du maître et lui empruntèrent le type des compositions à coulisses, sans témoigner toutefois d'un métier aussi assuré.

Le lecteur prendra un vif intérêt à l'étude très fouillée réservée aux **dessins** de Hans Vereycken, du Maître de l'Album Errera où se discerne l'intervention de deux mains, du Maître de l'Album de Berlin et du Maître des Petits Paysages. Après avoir défini les caractères particuliers de Henri Met de Blès, Corneille Massys, Lucas Gassel et du présumé Jan de Cock, l'auteur analyse les diverses thèses relatives à l'identification du Monogrammiste de Brunswick. A ses yeux, cet artiste n'est ni Jan de Hemessen ni Jan van Amstel car il s'en distingue par une tout autre optique.

Abordant le phénomène du Maniérisme, le Dr. H. G. Franz constate son apparition vers les années 1530, dans les compositions à grande échelle de Jan de Hemessen et de Pieter Aertsen où cette nouvelle tendance conditionne le rendu de l'espace. Un important chapitre est réservé à l'École de Malines, École dont le rôle se trouve méconnu puisque ses meilleurs représentants — Hans Bol, Lucas et Martin van Valckenborch et le graveur Pieter van der Borcht — poursuivirent leur carrière en d'autres lieux. A cette analyse succède celle des maîtres anversois de la seconde moitié du siècle. A côté des spécialistes tels Cornélis van Dalem, Gillis Molenaer et Jacob Grimmer, ceux de moindre talent ou qui traitèrent plus rarement le paysage ne sont pas négligés. Ce sont notamment Jan van Wechelen, Cornélis Molenaer, Jan Massys, Joachim Beuckelaer, le Maître de l'Enfant Prodigue et Martin de Vos. Quant au rôle éminent que Gillis van Coninxloo joua dans l'École de Frankenthal, il donne lieu à d'abondants commentaires. Enfin, l'auteur attire l'attention sur trois peintres dont la carrière se développa hors des Pays-Bas : Paolo Fiammingo, Lodovico Pozzo-serrato et Jan Soens. Ceux-ci exerceront un ascendant sur le style de leurs successeurs Paul Bril et Joos de Momper.

Se gardant de dépasser les limites de son sujet, l'auteur ne traite point de Kerstiaen de Keuninck (1560-1635) puisqu'il devança son époque par une conception baroque du paysage.

Outre une bibliographie des plus complètes, cet ouvrage capital comporte de nombreuses tables de référence dont la plus utile nous semble être celle des illustrations accompagnées des dimensions des œuvres. Un soin particulier a présidé au choix des planches ; celles-ci comportent non seulement les tableaux documentés et les dessins les plus significatifs, mais aussi quantité de gravures, ces sources d'information trop souvent ignorées par les historiens d'art. La perfection de la typographie s'accompagne de celle d'une quarantaine de planches en quadrichromie dont il y a lieu de féliciter l'éditeur.

Edith GREINDL

Hans Peter HILGER et Ernst WILLEMSSEN, *Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland*. Éditions Rheinland, Dusseldorf, 1967.

Il s'agit du catalogue de l'Exposition organisée en été 1967, à Bonn, au Musée régional rhénan, en souvenir de Paul Clemen, né en 1866, qui fut le défenseur, très vigilant, des œuvres d'art de son Pays. L'ouvrage, très bien présenté, comporte 32

pages consacrées à l'étude de la polychromie des statues anciennes, qui fut trop souvent sacrifiée, alors que jadis on attachait un grand prix à la présentation colorée des sculptures payées plus cher, comme nous l'avons souligné souvent, que les tableaux ; il y avait en effet deux devis au lieu d'un, celui de l'imagier et celui du peintre, ce dernier n'étant pas qu'un simple artisan.

Le chapitre auquel nous faisons allusion intéressera tous ceux qui se préoccupent de la conservation de notre patrimoine artistique ; on sait que dans nos églises abondent des statues peintes avec maladresse autrefois, et même de nos jours où sévissent certains barioleurs aimablement fantaisistes, sous le prétexte de faire du neuf « artistique » ou « folklorique ».

D'autre part, trop de sculptures anciennes ont été décapées et ont perdu tout intérêt dans le domaine de la polychromie ; cette mode de mettre le bois à nu fut générale chez nous au ^{xix}^e siècle et se continua longtemps ; en réalité, chaque statue, chaque retable pose des problèmes, souvent très complexes, à cause des repeints, les uns sans grand intérêt, les autres significatifs d'une époque.

Tous les restaurations ne sont pas dépourvus de savoir et de sensibilité. On pourrait souhaiter qu'un film soit pris de chaque remise en état, ce qui permettrait aux historiens de l'avenir de se rendre mieux compte de ce que représente exactement l'œuvre conservée, comme document original ou comme témoin des errements de ceux qui ont voulu la garder tout en « l'améliorant » au détriment de son authenticité.

En Rhénanie, comme ailleurs, la polychromie des bois sculptés fut longtemps trop négligée, il n'en n'est plus de même aujourd'hui, l'ouvrage que nous étudions en donne la preuve par la reproduction, très réussie, en 73 planches, de Christs, de statues mariales, de saints et de saintes et de fragments de retables.

Parmi les Christs, on citera ceux, romans, de Frauenberg et de Güsten, ceux, gothiques, de Thorr, de St-Jöris, de St-Georges à Cologne et de Krefeld-Linn, une série d'images utiles à connaître pour l'étude d'œuvres semblables conservées dans nos églises et nos musées.

Les Christs de Thorr et de St-Georges à Cologne, puis d'autres semblables permettent de mieux comprendre, par exemple, le Christ de Gossoncourt, mis en valeur parmi les trésors d'Art du Brabant, en 1954. Il en est de même pour les Vierges de pitié : un groupe conservé à Munstereifel appelle immédiatement des rapprochements avec un autre honoré à Brée, comparable lui-même à la Vierge de pitié de la basilique de Tongres. L'ouvrage comporte nombre de planches reproduisant des sculptures anversoises et malinoises au sujet desquelles, malheureusement, la bibliographie est très sommaire. Nous y avons retrouvé de bons détails des retables de Zulpich, d'Ophoven, de Linnich, de Süchteln dont nous avons reproduit des ensembles dans *Notes pour servir à l'étude des retables anversoises*, Bull. des Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1957-1958.

Farbige Bildwerke nous fait mieux connaître le retable de Rheinberg dont les statuettes, rangées à la prédelle, formées par un retable indépendant, seraient de Bruxelles et de 1430-1440 environ. C'est peut-être rajeunir ces effigies. Quoi qu'il en soit, le retable supérieur est indiscutablement du ^{xvi}^e siècle.

Le chercheur trouvera en outre dans *Farbige Bildwerke* des points de comparaison avec des sculptures de nos églises ; je note, par exemple, que la sainte Catherine du musée Schnütgen à Cologne, située vers 1250, fait penser à une image de la même sainte, un peu plus ancienne, de St-Léonard à Léau ; la Vierge debout d'Ollesheim — pl. VI — est à comparer à la Vierge de Marche-les-Dames, du Musée archéologique de Namur, mise en valeur par Fernand Courtoy.

Le saint Nicolas du musée archiépiscopal de Cologne du xiv^e siècle — pl. XII — nous aidera à mieux situer dans le temps des sculptures du même genre conservées dans nos sanctuaires. On sait que plusieurs images mariales et des statues de saints, aujourd'hui dans les régions mosanes et même en Hainaut et en Flandre, ont des caractères ou des traits rhénans ou lorrains. Ce que nous avons souligné en étudiant le saint Laurent du Musée de Verviers et les statues de son groupe, la Vierge en pierre de Soignies et un saint évêque d'Ormeignies.

En réalité, *Farbige Bildwerke* est un instrument de travail précieux qui a rendu, rend et rendra de nombreux services aux spécialistes, aux chercheurs et aux collectionneurs. On en félicitera les auteurs et l'éditeur.

Comte J. DE BORCHGRAVE ■'ALTENA

Georges MARLIER, *Pierre Breughel le Jeune*. Édition posthume mise au point et annotée par Jacqueline FOLIE, grand in-4^o, 481 pp., 305 ill. dont 56 en quadrichromie. Éditions Robert Finck, Bruxelles, 1969.

C'est avec tristesse que l'on ouvrira le dernier ouvrage de Georges Marlier, ouvrage auquel l'estime et l'amitié conjuguées ont permis de voir le jour. Georges Marlier est mort le 28 juillet 1968 ; l'histoire de l'art perdait, trop tôt, l'un de ses meilleurs historiens. Achievé par lui, ce livre eût été définitif ; tel quel, c'est une œuvre monumentale et magnifique qui comporte, quant à Pierre Breughel II, une analyse en profondeur qui ne sera plus dépassée et un répertoire d'œuvres indiscutables.

Le premier chapitre est consacré aux sources qui concernent Pierre Breughel II ; il est suivi par un exposé irréprochable sur le milieu historique et artistique d'Anvers pendant le dernier quart du xvi^e siècle, où l'auteur énonce nombre d'idées indépendantes et fort justes : « l'histoire de la peinture flamande devient alors pour une bonne part une histoire d'émigrés qui n'a d'ailleurs pas été écrite à ce jour ... ». « C'est hors des frontières des Anciens Pays-Bas que s'élabore alors la peinture flamande vivante ... ». Passons sur la juste place réservée aux romanistes travaillant pour les églises. « Il en va tout autrement (note l'auteur) pour ceux qui travaillaient pour la clientèle privée ».

Il fait justice de l'erreur trop répandue qui affirme que Bruegel le Vieux « n'a pas exercé d'influence réelle et est resté sans héritiers spirituels. Tout (dit-il) contredit cette manière de voir ». Cette thèse est défendue avec maîtrise tout au long du volume. Notons que cet aveuglement provenait de la préséance accordée à la peinture d'église. La minutie, le souci de la vérité sont éclatants dans le chapitre sur *Le surnom de Breughel D'Enfer*. Nous aurions, certes, bien des choses à dire personnellement quant au chapitre *Les deux fils, et le problème des copies* ; ce dernier se termine par le doute de l'auteur lui-même (p. 43) : « Il subsiste en réalité un mystère au sujet de ces copies ».

Dans la seconde partie, Georges Marlier traite les grandes compositions, copies d'après les œuvres conservées de P. Bruegel le Vieux, subdivisées d'après leur sujet. On y trouve, à propos des *Proverbes*, un relevé sans pagination de 137 *Proverbes*, signé en minuscules : J. F. — source précieuse d'explications de ces dictons, somme de travail considérable dissimulé sous un effacement volontaire. Ajoutons pour l'un d'eux, n° 30 « Hy bondt de kat de bel aan », que celui-ci est fort ancien et qu'on le trouve au xiv^e siècle dans une ballade consacrée à la guerre d'Eustache Deschamp, dont chaque strophe ainsi que l'envoi se termine par : « Qui pendra la sonnette au chat » ? C'est bien pourquoi le vieux Bruegel met un couteau dans la bouche du soldat et que les copies l'omettent. C'est une question que l'auteur s'est posée (p. 131).

Il passe ensuite aux *Noces paysannes*, en partant de l'œuvre originale de Pierre Bruegel le Vieux, qui se trouve depuis 1966 au Musée communal de Bruxelles, lequel ne peut, quant à son auteur, susciter le moindre doute chez tout historien d'art sérieux. M. Robert Finck y a ajouté une contribution personnelle fort intéressante : *La Danse de Noces en plein air* (gouache sur velin, Florence, Offices), qui, à nos yeux, peut éclairer le problème des copies. On peut noter, en passant, la répugnance de l'auteur quant à l'identification d'un personnage, même lorsqu'il est manifestement un portrait.

Georges Marlier nous donne, des pp. 3 à 279, le résultat d'un énorme travail d'études, de recherches, de voyages, pour passer ensuite au nœud de son travail : *Compositions originales ou copies*, en signalant que : « Nous entamons la partie la plus difficile de cette monographie ». Il s'agit cette fois de distinguer chez Pierre le Jeune les œuvres originales des copies ; il étudie, pour ce faire, ses rapports avec Pierre Balten, Martin van Cleve, Vinckeboons, pour aboutir avec clarté aux *Compositions originales*. L'auteur nous dit lui-même que c'est « la partie la plus importante de son livre », ce qui est exact. Il construit ici une base inattaquable pour les attributions futures en attribuant en pleine propriété à Pierre Breughel II des œuvres qui ne doivent plus rien à personne. Ce sont des noces en Kermesses dont les *Kermesses de la Saint Georges ou de Saint Sébastien* et les *Repas de noces à même le sol*, compositions originales, motifs créés par P. Breughel II, dont les exemplaires connus sont rares ; on ne connaît que trois exemplaires de la *Kermesse de la Saint Georges*. Celui de la collection Pottiez est, jusqu'à nouvel ordre, le chef-d'œuvre de l'artiste. Il était logique d'en choisir un fragment pour orner la jaquette de l'ouvrage. Cette cinquième et dernière partie comporte environ quarante tableaux.

Le manuscrit s'arrête à la page 418. Il est complété par une liste dressée par Jacqueline Folie d'après les notes de l'auteur avec un appendice : *Les Breughéliens*. Ces pages avivent le regret amer que la mort inopinée de G. Marlier a laissé. De la page 418 à la page 479, on se trouve devant un travail de bénédictin accompli par Jacqueline Folie, dont l'avant-propos est un modèle de modestie et de probité scientifique. Elle a bien dû cependant signaler en quoi consistait sa tâche et son souci de répondre au vœu de Georges Marlier consigné dans ses dernières volontés. Malgré son effacement volontaire, il faut souligner l'énorme travail qu'elle a accompli par pure estime pour « la mémoire d'un des grands historiens de la peinture flamande » et « dans le respect rigoureux des intentions de l'auteur ». C'est un travail harassant, car le manuscrit inachevé devait être redistribué en chapitres, annoté, illustré sur

la base des photographies rassemblées par l'auteur et complété par des légendes à rédiger.

La préface a été confiée à Monsieur Robert Genaille, Inspecteur général de l'Instruction publique de France, président de la Société de l'art français, qui fut en rapport d'amitié avec G. Marlier, ce qu'il rappelle, comme il rappelle les problèmes posés par la famille Breughel. Nous nous permettrons ici une remarque personnelle : s'il y eut des écoles et des ateliers au xv^e s., ils se transforment au xvi^e s., qui est essentiellement humain, en familles d'artistes ; c'est dans cette optique que les solutions du premier problème ainsi que celles du second seront trouvées.

Il est de simple justice de dire que le volume doit le jour à M. Robert Finck, qui l'a édité en hommage à la mémoire de son ami et de son plus fidèle collaborateur dans les catalogues qu'il a fait paraître depuis 1958, et qui constituent une précieuse documentation. Un grand marchand d'art est le collaborateur de choix de tout chercheur, car c'est lui qui va, au hasard des successions et des ventes, retrouver des œuvres oubliées et par conséquent perdues. Non content de publier ce magnifique volume, M. Robert Finck a racheté dans la vente publique de la collection de tableaux de G. Marlier une œuvre d'un intérêt singulier, un « Neptune et Doride » de Bartholimé Spranger, pour l'offrir en mémoire de Georges Marlier aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Il avait, d'autre part, consacré en 1969 une exposition aux œuvres de P. Breughel le Jeune conservées dans les collections privées belges ; la rédaction de ce catalogue fut assumée par E. Greindl. Quel que soit l'angle sous lequel on scrute l'ouvrage, la bibliographie par exemple, les analyses sont d'une probité remarquable à l'égard de ceux qui ont abordé le sujet avant lui lorsque le problème se présente, et de leur point de vue. Relevons l'hommage rendu à G. Hulin de Loo tout au long du volume ; c'était justice. Le *Pierre Breughel le Jeune* de Georges Marlier restera l'œuvre de base de toute étude future comme il témoigne de la noblesse des sentiments humains qui ont permis sa réalisation.

Simone BERGMANS

Opus musivum. Een bundel studies aangeboden aan Professor Doctor M. D. Ozinga ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag op 10 november 1962 (Assen, Van Gorcum en Comp., 1964), 506 blz.

De huldiging van een geleerde die jarenlang de bouwkunstgeschiedenis doceerde aan de Utrechtse rijksuniversiteit, kon zeker niet treffender geschieden dan door het tot stand brengen van een bundel studies die alle op een of andere manier verband houden met de studie van de architectuur, waaraan Prof. Dr. M. D. Ozinga zelf zich vele jaren op uitzonderlijk bekwame wijze heeft gewijd. Dit « *Opus musivum* » bestaat uit niet minder dan 24 bijdragen van binnen- en buitenlandse kunsthistorici, aangevuld met een biografische schets en een volledige bibliografie van de geschriften van de jubilaris.

Uiteraard brengt een dergelijk gelegenheidsboek een zeer caleidoscopisch beeld, aangezien iedere auteur bij voorkeur zijn specialiteit behandelt. Zo is de Karolinische en vroeg-middeleeuwse tijd vertegenwoordigd door nieuwe gegevens over de St.-Pieterskerk te Verona (G. GAZZOLA), over de kerken van Oosterbeek en Tienhoven

(E. H. TER KUILE), de kerk van Termunten in Oost-Groningen (A. E. VAN GIFFEN) en een bijdrage over de ontwikkeling van de kastelenbouw in Nederland (W. C. BRAAT). De 14^e eeuwse gotiek komt aan de beurt in een belangrijke bijdrage over de groepering van verschillende kerken rond de bouwloods van Kampen, onder leiding van meester Rutger van Kampen (R. MEISCHKE). Kleinere bijdragen brengen gegevens over 15^e en 16^e eeuwse bouw- en beeldhouwkunst (I. Q. VAN REGTEREN ALTENA, D. REDIG DE CAMPOS, J. DUVERGER, F. G. W. METTERNICH, A. STARING). Aan de 17^e eeuw werden twee bijdragen gewijd: één handelt over een project voor een zomerpaleis te Vadstena (S. KARLING) en één over de ontwerpgeschiedenis van de Marekerk te Leiden (J. J. TERWEN). De 18^e eeuw komt eveneens tot haar recht o.m. in twee belangrijke studies over het werk van de rococo-architect Jan Peter van Bauerscheit de jonge (F. BAUDOUIN en Herma M. VAN DEN BERG). Ook werd een bijdrage gewijd aan een exemplaar van Antoine Desgodets' *Traité de la commodité de l'architecture*, dat in 1951 werd aangeworven in het Rijksprentenkabinet (Th. H. LUNSINGH SCHEURLEER). De 19^e eeuw tenslotte neemt wel de hoofdbrok van het boek voor haar rekening, met bijdragen over de restauratie van Roermonds Munsterkerk door architect Cuypers (J. J. F. W. VAN AGT), over Willem Bilderdijk en zijn betrekkingen tot de bouwkunst (C. A. VAN SWIGCHEM), over Stendhal's kunstreisboek (C. J. C. PEETERS), over Willem II als bouwheer (Jhr. H. W. M. VAN DER WYCK) en over Thomas Romein, een Fries classicistisch bouwmeester (C. BOSCHMA). Enkele buitenlandse bijdragen vullen de kennis over deze eeuw nog aan met studies over het neoclassicisme te Vicenza (R. CEVESE) en Amerikaanse ontwerptekeningen in de R.I.B.A. te Londen (H. R. HITCHCOCK).

Zoals men kan vaststellen: een veelkleurig mozaïek van bijdragen, waarvan de wetenschappelijke waarde op hoog niveau staat. Het is onbegonnen werk om bij elk van deze bijdragen uitvoerig stil te staan. Enkele studies die ons bijzonder belangrijk toeschenen, willen we hier even nader toelichten.

De studie van R. MEISCHKE, getiteld: « Drie kerken van Rutger van Kampen » geeft in feite meer dan de titel doet veronderstellen. In een uitgebreide inleiding wordt aangetoond hoe de Nederlandse stadskerken in de tweede helft van de 14^e eeuw dikwijls van nieuwe en grotere koorpartijen werden voorzien. Veelal werden deze werken verwezenlijkt door rondtrekkende bouwmeesters die vergezeld waren van enkele gezellen. Vaste bouwloodsen waren eerder zeldzaam; naast Utrecht en Den Bosch, richtte de stad Kampen een eigen bouwloods op, die van 1363 tot ca. 1405 geleid werd door meester Rutger, afkomstig uit Keulen en waarschijnlijk een zoon van Michael van Savoye, die de bouwloods van Keulen leidde. Op grond van archivalische en stijlkritische argumenten kon de schrijver een aantal werken aan Rutger van Kampen toeschrijven, nl. het koor van de St.-Pieters te Leiden, het koor van Amsterdam's Nieuwe kerk en het koor van de kerk te Harderwijk. Merkwaardig is ook de door de schrijver belichte band die bestond tussen de kleinere bouwloods van Kampen en de grote kathedraalloosden van de Parijse Notre Dame, de dom te Keulen of de kathedraal te Praag. Daardoor kon op treffende wijze geïllustreerd worden hoe de internationale gotische vormtaal aangepast werd aan de minder veeleisende, eenvoudiger constructies van stadskerken. In zijn geheel genomen is deze studie van R. Meischke een voortreffelijke aanwinst voor de geschiedenis van de Nederlandse kerkelijke bouwkunst in de 14^e eeuw.

Een tweede bijdrage die we hier even nader willen voorstellen, is de degelijke studie van J. J. TERWEN over de ontwerpgeschiedenis van de Marekerk te Leiden. Aan de hand van nieuwe archiefvondsten kon worden vastgesteld dat het gevelontwerp van de kerk moet worden beschouwd als een compositie, samengesteld uit de ideeën van niet minder dan vier bouwmeesters : Van s'-Gravesande, Van Campen, Scamozzi en Huybert van Duyvenvlucht.

Een kleinere bijdrage van I. Q. VAN REGTEREN ALTENA is van belang voor de bouwgeschiedenis van een onzer grootste gewezen abdijen : de St.-Pietersabdij te Gent. De auteur brengt de vondst aan het licht van een anoniem gezicht op de oude abdij, een tekening gedateerd vóór 1534. De anonieme tekening kon met behulp van de 'rode' plattegrond uit het rijksarchief te Gent, vakkundig worden ontleed. Deze vondst vormt een welkome aanvulling van de nogal schaarse gegevens die over deze abdij zijn bekend.

Tot zover de bespreking van enkele dezer bijdragen, waaruit men echter niet mag concluderen dat de andere, die we hier onbesproken hebben gelaten, van minder gehalte zouden zijn.

Tot slot een kleine opmerking : de Nederlands-onkundige lezers worden telkens, vergast op een beknopte in het Engels gestelde samenvatting van de Nederlandstalige bijdragen. Men zou kunnen verwachten dat de bijdragen die in het Frans Engels, Duits en Italiaans gesteld zijn, op hun beurt voorzien werden van een Nederlandstalige samenvatting. Dit is echter niet gebeurd. Mag men daaruit opmaken dat alle Nederlandstalige kunsthistorici verondersteld worden polyglot te zijn ?

Frieda VAN TYGHEM

Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, maart 1970, jaargang 69, aflevering 1. Met Nieuwsbulletin aflevering 2.

Deze aflevering is voorzien van twee bijdragen in verband met de Nederlandse architectuurgeschiedenis.

De eerste handelt over de bouw van het zuster- en broederplein te Zeist, een uniek voorbeeld van de 18^e eeuwse stedenbouwkundige planning in Nederland (META A. SCHIMMEL, C. L. TEMMINCK GROLL).

De tweede bijdrage behandelt plattegrondvormen van middeleeuwse kerken in Friesland (Herma M. VAN DEN BERG). Daarbij kon onderscheid gemaakt worden tussen een groot aantal halfrond gesloten zaalkerken en een kleiner aantal kerken met rechtgesloten altaarruimte, afgesnoerd van het schip. Uitzonderingen op de algemene regel vormen de opgegraven kerken van Dokkum en Leeuwarden die bleken eenbeukig te zijn, geflankeerd door rechthoekige of vierkante nevenruimten. Interessant is de parallel die de schrijfster kon trekken tussen deze plattegronden en die van kerken uit Zuid-Westfalen en Keulen. Ook in Engeland, meer bepaald te York, schijnt een dergelijke plattegrond te voorschijn gekomen te zijn.

Frieda VAN TYGHEM

John PLUMMER, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*. New York, The Pierpont Morgan Library, 1964, 83 pp., 32 pl.

En 1958, le beau livre d'heures de Catherine de Clèves, qui figurait dans la collection du duc d'Arenberg, était acheté par la Guennol Collection. Le volume comportait des lacunes. En 1963, M. Frederick B. Adams, Jr. fut averti qu'un antiquaire offrait divers manuscrits provenant d'Europe. Parmi ceux-ci, il remarqua un livre d'heures de grande qualité, qui rappelait la maîtrise de l'artiste qui avait œuvré pour Catherine de Clèves. Il ne lui fallut pas longtemps pour soupçonner que ces feuillets étaient ceux qui manquaient dans le volume de la collection d'Arenberg. Ayant pu comparer les deux parties, il eut la joie de constater que son pressentiment était parfaitement justifié. La direction de la Pierpont Morgan Library décida d'acheter le manuscrit mis en vente. Après que plusieurs spécialistes (Harry Bober, L. M. J. Delaissé, Millard Meiss, Erwin Panofsky) aient tenu, en tête du volume que nous recensons, à donner leur avis autorisé sur la découverte et sur la valeur de cette œuvre d'art, M. John Plummer caractérise d'abord l'art de ce peintre anonyme qui, durant la première moitié du xv^e s., faisait preuve d'une très grande maîtrise et d'un goût prononcé pour les détails de la vie quotidienne. Ensuite, il analyse la série des 157 miniatures. Trente-deux planches, dont deux en couleurs, permettent de se rendre compte et de la valeur et de l'intérêt de ces images ⁽¹⁾.

Dans le second appendice, M. Plummer présente une reconstruction détaillée du manuscrit, indiquant les folios de la partie provenant de la collection d'Arenberg et de celle récemment découverte. Au terme de cette patiente restitution, il semble bien qu'une douzaine de folios sont perdus.

L'appendice suivant contient l'édition du calendrier, mais sans commentaire. Les hagiographes y relèveront diverses commémoraisons qui mériteraient une étude particulière. Contentons-nous d'en mentionner quelques-unes : le 19 février, le prêtre romain Gabinus est qualifié de pape ; au 10 mars figure *Clodonius abbas* : il s'agit de l'abbé de Paris *Droctoveus* appelé aussi *Clodoveus*, disciple de St Germain de Paris et premier abbé de l'abbaye Saint-Vincent de Paris, qui, plus tard, fut dédiée à St Germain. Une série de translations attire l'attention : 3 juillet, translation de St Thomas ; le 8 du même mois, translation de Ste Barbe ; le 2 septembre, translation de Ste Agnès. Elles se retrouvent toutes dans le martyrologe de Greven (cf. *Anal. Boll.* t. 54, 1936, pp. 316-358), ainsi que les mentions citées plus haut. Peut-être reviendrons-nous sur la relation de notre livre d'heures avec la compilation de Greven. En attendant, voir l'intéressant article de M. Friedrich GORISSEN : *Studien zur klevischen Musik- und Liturgiegeschichte*, dans *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Heft 75 (1968), pp. 63-109. Le même auteur compte publier dans un prochain avenir une nouvelle étude sur le livre d'heures de Catherine de Clèves.

Baudouin DE GAIFFIER

(1) Nous n'avons pu consulter le travail de George Braziller, préfacé par J. Plummer, paru à New York en 1966.

Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain, publiée par les anciens et les étudiants de l'Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université catholique de Louvain, tome III (1970).

Cette nouvelle venue parmi les périodiques consacrés aux disciplines artistiques et archéologiques veut être le reflet de l'activité scientifique réalisée par les diplômés des différentes sections (Antiquité, Moyen âge et temps modernes, Musicologie) de l'Institut louvaniste, tout en donnant un aperçu des travaux et excursions des étudiants. Alors que les tomes I (1968) et II (1969) ne comptaient respectivement que 59 et 128 pages, le dernier paru en totalise 246 et contient de nombreuses illustrations. L'évolution qui apparaît avec évidence dans l'accroissement du volume et dans la présentation, se traduit aussi par un enrichissement du contenu. C'est ainsi qu'à la publication des résumés des thèses de doctorat et des mémoires de licence défendus pendant l'année écoulée et à la publication des communications faites au cours des journées annuelles de recyclage organisées par l'Institut — initiative en elle-même déjà très heureuse —, sont venus s'ajouter des études, notes et documents consacrés à des sujets les plus variés. Le sommaire du dernier volume paru contient des contributions de W. LEGRAND, *Notes sur l'église abbatiale de Stavelot*; L. Fr. GENICOT, *Les records synodaux et l'histoire de l'architecture*; A. DE VALKENEER, *Gisants de pierre en relief au moyen âge. Matériaux et technique*; R. DIDIER, *Contribution à l'étude d'un type de Vierge française du XIV^e et La mise au tombeau d'Arc (Hainaut)*; J.-P. SOSSON, *Une approche des structures économiques d'un métier d'art : la corporation des Peintres et Selliers de Bruges (XV^e-XVI^e s.)*; I. VANDEVIVERE, *Le retable sculpté à volets peints de la chapelle des Rois Mages d'Estreito de Calheta, Madère : une production anversoise des années 1520*; M. SONKES, *Jacques Dubroeucq et le jubé de Sainte-Waudru à Mons*; P. MERCIER, *Le madrigal dit dramatique a-t-il engendré l'opéra buffa?*; D. BODART, *Domenico Michelini, restaurateur de tableaux à Rome, au XVIII^e s. et Études sur Caravage et le caravagisme parues depuis 1965*; J. RYCKMANS, *Le tapis d'Orient ancien : aide-mémoire sommaire*. A cela s'ajoutent encore les textes des communications de recyclage faites par R. VAN SCHOUTE, *Améliorations des procédés radiographiques pour l'étude des peintures*; P. MERCIER, *Le « clavisimbalum » d'Arnaut de Zwolle (ca. 1440)*; X. MARTENS, *L'opus 5 de Webern et l'art occidental vers 1909*. On ne négligera pas non plus de jeter un coup d'œil sur la chronique dans laquelle on trouvera par exemple la bibliographie du Professeur Giovanni Becatti publiée à l'occasion de sa réception comme docteur honoris causa à Louvain et quelques notes sur l'architecture renaissante et baroque à Malines.

Denis COEKELBERGHIS

Peter VIERL, *Der Stuck*, Munich, Deutscher Kunstverlag, 1969, 106 pp., 35 figg., 3 plans.

L'auteur étudie le stuc dans sa composition et son utilisation — cette partie technique intéressera plus particulièrement les professionnels des décors intérieurs. Dans le domaine historique, sont examinées surtout des compositions du XVII^e puis, accessoirement, du XVIII^e siècle.

Peter Vierl cherchera un exemple de travaux de ce genre en nous décrivant avec minutie l'histoire de la « Résidence » de Bamberg. Il y précisera le rôle de J. L.

Dientzenhofer et les transformations sous la direction de Neumann et Kuechel. L'ouvrage se termine par un chapitre consacré au stucateur Johann Jakob Vogel, dont on trouvera ici une monographie, à compléter car on n'en connaît pas le lieu de naissance, comme d'ailleurs pour d'autres ornementalistes, pareils à Jean Christian Hansche, si actifs chez nous, au xvii^e siècle.

Hans Jakob Vogel a été formé dans le groupe qu'on dénomme de l'école de Wessobrunn, d'où il semble être natif. Une généalogie de la descendance et parenté de l'artiste figure également dans le livre dont nous nous occupons, un ouvrage sérieux à consulter également par ceux qui sont chargés de la conservation et de la remise en état de nos châteaux et de nos églises, où les stucs occupent une place importante et sont souvent considérés comme relativement négligeables. Combien d'entr'eux, et de qualité, ont été sacrifiés lors de la restauration de nos édifices romans et gothiques tout simplement parce qu'ils n'étaient pas assez anciens pour intéresser des architectes, à l'esprit géométrique et peu sensibles aux créations des temps baroques, ou de l'aimable xviii^e siècle. Il est même des puristes dans ce domaine qui, aujourd'hui encore, regrettent qu'ici et là, dans nos églises, nous puissions être charmés par des rocailles Louis XV ou des motifs néo-classiques.

A l'étranger, et en Allemagne en particulier, on est revenu de ces partis-pris ; Peter Vierl nous en donne des preuves nouvelles.

Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA

CHRONIQUE

LISTE DES MEMBRES DE L'ACADÉMIE

BUREAU-BUREEL (1970-1971)

Président : M. Lucien FOUREZ ; Vice-président : M. Jean DE STURLER ; Secrétaire général : M. Jean-Paul ASSELBERGHS ; Secrétaire de rédaction : M^{me} Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE ; Trésorier général : M. Jean JADOT ; Trésorier-adjoint : M^{me} Claire LEMOINE-ISABEAU.

CONSEIL D'ADMINISTRATION — RAAD VAN BEHEER (23 mai-mei 1970)

Administrateurs rééligibles en 1971 : Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, M. Jean DE STURLER, M. Jacques LAVALLEYE, M^{lle} Lucie NINANE, M. Baudouin VAN DE WALLE, M. Max WINDERS.

Administrateurs rééligibles en 1974 : M. André BOUTEMY, le R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, M. Adelin DE VALKENEER, Baronne Edith GREINDL, M. Marcel Hoc, M. Jean JADOT.

Administrateurs rééligibles en 1977 : M^{lle} Simone BERGMANS, M. Lucien FOUREZ, M. Jean-Paul ASSELBERGHS, M^{lle} Mina MARTENS, M. François MASAI, M. Paul VANAISE.

MEMBRES TITULAIRES — WERKENDE LEDEN (mai-mei 1970)

- | | | |
|---|------|--------|
| Vicomte Charles TERLINDEN, professeur émérite à l'Université catholique de Louvain, président de la Commission royale d'Histoire, rue Guimard 15, 1040 Bruxelles. | 1926 | (1921) |
| Frans GANSHOF, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Jacob Jordaensstraat 12, 1050 Brussel. | 1931 | (1928) |
| Kanunnik Placide LEFÈVRE, professor emeritus aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bondgenotenlaan 13, 3000 Leuven. | 1932 | (1925) |
| Baudouin Baudouin VAN DE WALLE, professeur à l'Université de Liège, rue Belliard 187, 1040 Bruxelles. | 1932 | (1926) |
| Jacques LAVALLEYE, professeur émérite à l'Université catholique de Louvain, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Belgique, avenue Père Damien 67, 1150 Bruxelles. | 1935 | (1925) |
| Marcel Hoc, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, rue Henri Marichal 19, 1050 Bruxelles. | 1935 | (1926) |
| Comte Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, conservateur en chef honoraire des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue du Parc 156, 1060 Bruxelles. | 1935 | (1927) |

- Jacques BREUER, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, square Marie-José 1, 1150 Bruxelles. 1936 (1929)
- Max WINDERS, membre de l'Institut de France, président honoraire de la Commission royale des Monuments et des Sites, avenue Emile Demot 10, 1050 Bruxelles. 1943 (1941)
- Adolf JANSEN, gemachtigd ere-conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Van Schoonbekestraat 79, 2000 Antwerpen. 1946 (1936)
- Lucie NINANE, conservateur délégué aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, chaussée de Waterloo 1153, 1180 Bruxelles. 1947 (1932)
- R. P. Baudouin DE GAIFFIER D'HESTROY, membre de la Société des Bollandistes, membre correspondant de l'Institut de France, boulevard St-Michel 24, 1040 Bruxelles. 1950 (1935)
- Baronne Edith GREINDL, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur à l'Institut de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles. 1950 (1947)
- Simone BERGMANS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, professeur honoraire à l'École des Hautes Études de Gand, Joseph II, 100, 1040 Bruxelles. 1951 (1932)
- Henri Nowé, ere-archivist van de Stad Gent, Clementinalaan 3, 9000 Gent.
- Simon BRIGODE, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Sabatier 11, 6001 Marcinelle. 1953 (1937)
- Jozef DUVERGER, ere-hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Toekomststraat 23, 9110 St-Amandsberg. 1953 (1937)
- Jean HELBIG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue des Nénuphars 50, 1160 Bruxelles. 1953 (1941)
- Lucien FOUREZ, président de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, place Reine Astrid 12, 7500 Tournai. 1953 (1945)
- Frédéric LYNÀ, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique, professeur émérite à l'Université de Gand, avenue Montjoie 141, 1180 Bruxelles. 1955 (1934)
- André BOUTEMY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avenue Brugman 575, 1180 Bruxelles. 1955 (1946)
- Louis LEBEER, ere-conservator aan de Koninklijke Bibliotheek van België, professor emeritus aan de Universiteiten van Gent en Luik, vaste secretaris van de Koninklijke Vlaamse Academie van België, Maria-Louiza square 4, 1040 Brussel. 1958 (1934)
- Marguerite CALBERG, conservateur honoraire aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue d'Auderghem 571, 1040 Bruxelles. 1964 (1937)
- Henry JOOSEN, doctor in de Wijsbegeerte en Letteren, voorzitter van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, Koningin Astridlaan 137, 2800 Mechelen. 1964 (1950)
- Joseph LEFEVRE, conservateur honoraire aux Archives générales du Royaume, boulevard Général Jacques 34, 1050 Bruxelles. 1964 (1952)

Aquilin JANSSENS DE BISTHOVEN, conservator van de Stedelijke Musea, Brugge, Sint-Jorisstraat 10, 8000 Brugge.	1964	(1958)
François MASAI, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur honoraire à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue de l'Opale 73, 1040 Bruxelles.	1965	(1951)
Mina MARTENS, archiviste de la ville de Bruxelles, professeur extraordinaire à l'Université libre de Bruxelles, rue Félix Delhasse 35, 1060 Bruxelles.	1965	(1965)
Jean JADOT, président de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue Louise 22, 1050 Bruxelles.	1966	(1947)
Paul NASTER, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66D, 3000 Leuven.	1966	(1952)
Chevalier Paul LACOSTE, commissaire général honoraire à la Promotion du Travail, avenue de Soubise 40, Lambersart (Nord, France).	1967	(1927)
Suzanne SULZBERGER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Fr. Merjay 101, 1050 Bruxelles.	1967	(1938)
Gaston VAN CAMP, conservateur délégué honoraire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Hoogvorst 6, 1980 Tervuren.	1967	(1951)
Anne-Marie BONENFANT-FEYTMANS, docteur en Philosophie et Lettres, archiviste-conservateur du Musée de l'Assistance publique de Bruxelles, avenue Van Becelaere 36, 1170 Bruxelles.	1967	(1955)
Marie-Louise HAIRS, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chef de travaux à l'Université de Liège, rue César Franck 32, 4000 Liège.	1967	(1955)
Jean DE STURLER, professeur à l'Université libre de Bruxelles, membre de la Commission royale d'Histoire, avenue de la Floride 132, 1180 Bruxelles.	1967	(1966)
Adelin DE VALKENEER, docteur en Archéologie et Histoire de l'Art, professeur de l'enseignement supérieur, Burgemeester Taymanslaan 3, 1900 Overijse.	1967	(1966)
Prosper SCHITTEKAT, conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum van de Duinenabdij en de Westhoek, Koninklijke Prinslaan 8, 8460 Koksijde.	1967	(1966)
Albert VANDER LINDEN, professeur à l'Université libre de Bruxelles, bibliothécaire du Conservatoire royal de Musique, rue Franklin 29, 1040 Bruxelles.	1967	(1966)
Paul VANAISE, werkleider en verantwoordelijke van het Fotografisch Archief van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Kortrijksesteenweg 187, 9000 Gent.	1967	(1967)
Marie-Jeanne CHARTRAIN-HEBBELINCK, collaborateur scientifique aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue du Trône 20, 1050 Bruxelles.		
Jacqueline DOSOGNE-LAFONTAINE, docteur en Philosophie et Let-	1968	(1967)

- tres, collaborateur scientifique à l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue du Pesage 62, 1050 Bruxelles.
- Philippe ROBETS-JONES, conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, professeur à l'Université libre de Bruxelles, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles. 1968 (1967)
- Jean-Paul ASSELBERGHS, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Ernest Allard 15, 1000 Bruxelles. 1968 (1968)
- Andrée BRUNARD, conservateur des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervuren 250, 1150 Bruxelles. 1969 (1955)
- Antoine DE SCHRIJVER, conservator van de Oudheidkundige Musea van de Stad Gent, docent aan de Rijksuniversiteit te Gent, Meidoordreef 30, 9001 Gentbrugge. 1969 (1965)
- Marcel E. MARIËN, conservator aan de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Eedgenotenstraat 21, 1040 Brussel. 1969 (1965)
- Henri PAUWELS, conservator aan de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Groot-Brittanniëlaan 3, 9000 Gent. 1969 (1965)
- Frans VAN MOLLE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, O.-L. Vrouwstraat 46, 3000 Leuven. 1969 (1955)
- Emile BROUETTE, membre de l'Institut historique belge de Rome, vice-président de la Société royale de Numismatique de Belgique, avenue de Champeau 4, 5000 Namur. 1969 (1966)
- Pierre COLMAN, docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, chargé de de cours à l'Université de Liège, quai Churchill 20, 4000 Liège. 1969 (1966)
- Paul WARZÉE, professeur à la Faculté universitaire Saint-Louis, avenue Armand Huysmans 28, 1050 Bruxelles. 1969 (1966)
- Antoine DE SMET, conservateur à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Georges Lecointe 62, 1180 Bruxelles. 1969 (1967)
- Gabriel DUPHÉNEUX, conservateur au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai, rue du Curé du Château 2, 7500 Tournai. 1969 (1967)
- René SNEYERS, directeur a.i. de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue du Beau Site 44, 1050 Bruxelles. 1970 (1967)
- Claire LEMOINE-ISABEAU, collaborateur scientifique au Musée royal de l'Armée, avenue des Scarabées 22, 1050 Bruxelles. 1970 (1969)

MEMBRES CORRESPONDANTS — BRIEFWISSELENDE LEDEN (mai-mei 1970)

- Franz DE RUYT, professeur à l'Université catholique de Louvain, avenue Eugène Plasky 21, 1040 Bruxelles. 1935
- Kannunik René LENAERTS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Bogaardenstraat 66, 3000 Leuven. 1938
- Germaine FAIDER-FEYTMANS, conservateur honoraire du Domaine de Marie-mont, Spinoralei 18, 8000 Brugge. 1941

- Suzanne CLERX-LEJEUNE, professeur à l'Université de Liège,, rue du Rèwe 1941
2bis, 4000 Liège.
- Hans VAN WERVEKE, professor emeritus aan de Rijksuniversiteit te Gent, Nieuw- 1941
straat 12, 9820 Sint-Denijs-Westrem.
- Comte Philippe d'ARSCHOT SCHOONHOVEN, avenue Victor Gilsoul 64, 1150 1943
Bruxelles.
- Firmin DE SMIDT, hoogleraar aan de Rijksuniversiteit te Gent, Zwarte Zuster- 1943
straat 30, 9000 Gent.
- Valentin DENIS, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, Eburo- 1945
nenlaan 32, 3030 Heverlee.
- ROBIJNS DE SCHNEIDAUER, directeur honoraire au Ministère des Affaires Étran- 1945
gerès, rue Defacqz 122, 1050 Bruxelles.
- Comtesse Ghislaine d'ANSEMBOURG, château de Hex, 3877 Heks. 1948
- Raymond LEMAIRE, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit te Leuven, 1950
Bertelsheide, 3054 Loonbeek.
- Hélène DANTHINE, professeur à l'Université de Liège, rue du Parc 67, 4000 1951
Liège.
- Suzanne COLLON-GEVAERT, professeur à l'Université de Liège, rue des Ven- 1952
nes 163, 4000 Liège.
- Marie RISSELIN-STEENEBRUGEN, conservateur-adjoint honoraire aux Musées 1953
royaux d'Art et d'Histoire, avenue Burgman 308, 1180 Bruxelles.
- Élisabeth DHANENS, doctor in de Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis, inspec- 1958
trice van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen, Boelare 97, 9900
Eekloo.
- Marie MAUQUOY-HENDRICKX, conservateur du Cabinet des Estampes de la 1958
Bibliothèque royale de Belgique, Pachthofdreef 27, 1970 Wezembeek-
Oppem.
- John GILISSEN, hoogleraar aan de Vrije Universiteit te Brussel, lid van de Ko- 1966
ninklijke Vlaamse Academie van België, Beeldhouwerslaan 155, 1180
Brussel.
- Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège, rue des Acacias 34, 4000 1966
Liège.
- Roger BRAGARD, professeur à l'Université libre de Bruxelles, conservateur du 1967
Musée instrumental, rue Paul Lauters 38, 1050 Bruxelles.
- Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN, attachée aux Musées royaux d'Art et d'His- 1967
toire, rue des Confédérés 21, 1040 Bruxelles.
- Victor MARTINY, professeur à l'Université libre de Bruxelles, architecte urba- 1967
niste en chef-directeur de la Province de Brabant, rue Meyerbeer 1, 1180
Bruxelles.
- Robert WANGERMÉE, directeur général de la Radio-Télévision belge, professeur 1967
à l'Université libre de Bruxelles, avenue Armand Huysmans 205, 1050
Bruxelles.
- Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, docteur en Philosophie et Lettres, Quellinstraat 1968
45, 2000 Antwerpen.

- Arsène SOREIL, professeur émérite à l'Université de Liège, rue de l'Yser 316, 4300 Ans. 1968
- René DE ROO, Hoofdconservator a.i. van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Zellaardreef 22, 2820 Bonheiden. 1969
- Erick DUVERGER, doctor in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, bevoegd-verklaard navorser van het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek, Nassaustraat 26, 9000 Gent. 1969
- Henri FETTWEIS, assistant aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chaussée St-Pierre 258, 1040 Bruxelles. 1969
- Jean LORETTE, conservateur-adjoint au Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, rue Vervloesem 4, 1150 Bruxelles. 1969
- Yvonne THIÉRY, maître en Histoire de l'Art et Archéologie, docteur en Sorbonne, rue Capouillet 26, 1060 Bruxelles. 1969
- Ignace VANDEVIVERE, chargé de cours à l'Université catholique de Louvain, Groenstraat 12, 3030 Heverlee. 1969
- André DASNOY, conservateur des Musées de Namur, rue de l'Ange 28, 5000 Namur. 1970
- Édouard DE CALLATAY, avocat, avenue de la Floride 124, 1180 Bruxelles. 1970
- William LEGRAND, docteur en Philosophie et Lettres, vice-président de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège, place Wibald, 4970 Stavelot. 1970
- A. MONBALLIEU, adjunct-conservator aan het Museum van Schone Kunsten te Antwerpen, Landbouwstraat 139, 2800 Mechelen. 1970

SÉANCES DE L'ACADÉMIE 1969-1970.
VERGADERINGEN VAN DE ACADEMIE

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 18 OCTOBRE 1969

La séance s'ouvre à 11 h. 15 à la Fondation Universitaire.

Présents (19) : MM. Fourez, président, Asselberghs, secrétaire général et Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne-Lafontaine, secrétaire de rédaction, M^{me} Bonenfant, M^{lles} Brunard et Calberg, M^{me} Chartrain-Hebbelinck, le R. P. de Gaiffier, M. de Valkeneer, la baronne Greindl, M^{lle} Hairs, MM. Joosen, Lavalleye et Masai, M^{lle} Ninane, MM. Vanaise, Van Camp et Vander Linden.

Excusés : M. de Sturler, vice-président, M^{lle} Bergmans, MM. Boutemy, Ganshof, Mariën et van de Walle.

Le procès-verbal de la séance du 17 mai est lu et approuvé. Le président lit à l'assemblée la liste des membres correspondants que le Conseil d'administration propose d'élire titulaires.

La séance est levée à 11 h. 30.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE GÉNÉRALE DU 18 OCTOBRE 1969

La séance s'ouvre à 11 h. 30 à la Fondation Universitaire.

Présents (25) : les membres titulaires assistant à la séance précédente plus MM. Brouette, De Smet et Lorette, M^{mes} Mariën et Schncebalg, M. Soreil, membres correspondants.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente plus MM. De Roo, Duphénieux et Martiny, M^{me} Risselin et M. Warzée.

Les procès-verbaux des séances du 19 avril et du 17 mai sont lus et approuvés après que M^{lle} Ninane eut émis le souhait que les interventions à la suite des communications y soient consignées plus explicitement.

La secrétaire de rédaction demande des articles pour la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et des comptes rendus.

Le président annonce qu'on célébrera en 1971 le 800^e anniversaire de la cathédrale de Tournai et invite les membres à s'associer par leurs travaux à cet important événement ; il donne ensuite la parole à M^{me} Bonenfant : *Le manuscrit de Suca à la Bibliothèque royale de Belgique.*

La Bibliothèque Royale de Belgique à Bruxelles a acquis en 1868 un manuscrit du XVIII^e siècle, les « Mémoires », œuvre du peintre anversois d'une famille d'origine italienne, Antonio de Suca. Ce manuscrit n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie ni systématique et ce que l'on sait sur l'auteur se base sur une information qui remonte au siècle dernier.

Les « Mémoires » sont formés de cahiers reliés ensemble qui constituent donc un recueil factice, et malheureusement incomplet, de dessins pris, non pas au cours d'une existence d'artiste passée au service des archiducs comme on l'a parfois cru, mais à l'occasion de différentes missions exécutées sur l'ordre de ceux-ci. Ces missions sont parfois espacées de plusieurs années l'une de l'autre. La première, la plus longue peut-être, ne dure que deux mois, de fin décembre 1601 à fin février 1602, et conduit le jeune peintre de Tournai à Flines, la Thieulaye, Arras, Saint-Omer, Clairmarais, Choques, Lille et Gand ; en juin 1602, il dessine à Louvain ; et en novembre de la même année à Bruxelles. Six ans plus tard (1608), il explore le chartrier de Saint-Michel d'Anvers et, en 1615 seulement, il fait à Bruges une ample moisson de dessins. A chaque étape, il retrace, à la plume le plus souvent, mais aussi au lavis ou au crayon, des gisants et des statues, des tableaux et des fresques, des chartes et des sceaux, conservés dans les églises, les couvents, les hôpitaux ou les collections particulières, afin de rassembler une documentation iconographique des anciens comtes de Flandre et d'Artois des ducs de Brabant et de Bourgogne. Partout sur son passage, il demande des attestations des abbés et des abbesses, des supérieurs de couvent, des propriétaires de collections. Celles-ci constituent autant de points de repère sûrs. La plus grande partie des œuvres relevées par Succa a disparu, ce qui augmente l'importance du manuscrit. Si l'ensemble n'a pas pu être exploité autant qu'il le mérite, c'est à cause surtout des annotations explicatives qui accompagnent les dessins et qui sont tracées d'une redoutable cursive.

Le président remercie M^{me} Bonenfant et souligne l'intérêt que présente le manuscrit pour les œuvres d'art disparues, particulièrement pour celles de la collection du chancelier de la cathédrale de Tournai, Denis de Villers. Il regrette de ne pas avoir dépouillé dans ce sens les archives et la bibliothèque de Tournai, détruites en 1940. M^{me} Bonenfant affirme que Marguerite Devigne l'aurait fait en 1922. Le président croit avoir remarqué que, sur un sceau de 1167, le duc Godefroid de Brabant porte un écu, alors que les armoiries ne datent que de 1170. Après vérification, le sceau ne porte pas d'armoiries. Il souligne aussi l'engouement des seigneurs, au xvi^e et xvii^e siècles, pour les généalogies, souvent fantaisistes, alors que nous sommes ici, comme le dit M^{me} Bonenfant, plus près de la réalité. M. Masai soulève la question du roi Louis XI représenté sur un tableau copié par de Succa et M. Lavalleye conclut en souhaitant la publication de ce si important recueil difficilement consultable en raison de son mauvais état de conservation.

La séance est levée à 12 h. 40.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 29 NOVEMBRE 1969

La séance s'ouvre à 10 h. 45 à la Fondation Universitaire.

Présents (15) : MM. Fourez, président, Asselberghs, secrétaire général, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction, M^{lle} Bergmans, M. Breuer, M^{lle} Calberg, le comte de Borchgrave d'Altena, MM. De Schrijver, Hoc, Joosen, Vanaise, Vander Linden, van de Walle et Winders.

Excusés : M. Ganshof, M^{lle} Hairs, MM. Naster et Pauwels.

Après lecture du procès-verbal de la séance du 18 octobre qui est approuvé, on procède à l'élection de nouveaux membres titulaires, M. Jansen, M^{lle} Martens et M. Pauwels s'étant fait représenter par une procuration. Sont élus : MM. Van Molle, Brouette, Colman, Warzée, De Smet et Duphénieux.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 29 NOVEMBRE 1969

La séance s'ouvre à 11 h. à la Fondation Universitaire.

Présents (24) : les membres titulaires assistant à la séance précédente, plus M^{mes} Bonenfant et Chartrain, MM. Colman et De Smet, membres titulaires, M. Fettweis, M^{me} Lemoine, M. Lorette, M^{lle} Thiéry et M. Vandevivere, membres correspondants.

Excusés : les mêmes qu'à la séance précédente, plus MM. Brouette, De Roo, Duphénieux et Martiny, M^{mes} Risselin et Schneebalg.

Le président prononce l'éloge funèbre du Chevalier de Schoutheete de Tervarent, membre correspondant de l'Académie depuis 1934, titulaire depuis 1950.

Pendant que la secrétaire de rédaction fait circuler la liste d'ouvrages dont elle demande de faire le compte rendu, le président annonce l'élection de nouveaux membres titulaires et salue la présence de deux d'entre eux. MM. Colman et De Smet remercient le président et l'Académie. Le procès-verbal de la séance du 18 octobre est lu et approuvé, non sans que M^{me} Bonenfant n'ait annoncé la publication du manuscrit de Succa, qui avait fait l'objet de sa communication, par un groupe de spécialistes réunis sous sa direction.

M^{lle} Simone Bergmans fait ensuite une communication sur : *Un tableau récemment retrouvé attribuable à l'École des Pays-Bas du Sud: Lambert Suavius*. Il s'agit d'un sujet rare : *La défaite des neuf Piérides par les neuf Muses* représentées par la Muse Calliope qui fut jugée victorieuse. Ce bois (63,5 × 79 cm) est attribué par M^{lle} Bergmans à Lambert Suavius (Liège, vers 1510, † à Francfort après 1573) à l'aide de rapprochements avec les différentes disciplines exercées par Suavius. Elle lui enlève d'autre part *Les Saintes femmes au Tombeau* (Musée Diocésain, Liège), attribution sans fondement, l'œuvre étant plus tardive.

Le président félicite l'orateur pour la rigueur scientifique de son exposé. Le comte de Borchgrave suggère de rapprocher la fontaine du tableau de celle, plus ancienne, qui figure dans le retable brabançon de St-Denis à Liège. M. Colman croit que la fontaine de Suavius rappellerait des modèles de bronze plutôt que des modèles d'orfèvrerie et, dans ce dernier domaine, cite quelques pièces contemporaines. Il suggère de ne pas utiliser le terme Pays-Bas du Sud pour désigner la principauté de Liège. Le comte de Borchgrave trouve que, vu les échanges artistiques incessants entre Liège et le Brabant, il ne faut pas se tenir à des frontières trop étroites.

Le président, après avoir annoncé les communications à venir, lève la séance à 12 heures.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 20 DÉCEMBRE 1969

La séance s'ouvre à 10 h. 55 à la Fondation Universitaire.

Présents (23) : MM. Fourez, président, Asselberghs, secrétaire général, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, M^{lle} Calberg, le R. P. de Gaiffier, MM. De Schrijver, De Smet et Ganshof, la Baronne Greindl, MM. Hoc, Joosen, Masai, Van Camp, Vander Linden et van de Walle, membres titulaires, M^{me} Schneebalg, M. Soreil, M^{lle} Thiéry et M. Vandevivere, membres correspondants.

Excusés : MM. Boutemy, Colman et Duphénieux, M^{lle} Hairs, MM. Lavalleye, Martiny et Naster, M^{lle} Ninane, MM. Pauwels, Vanaise, Van Molle et Winders.

Après lecture et approbation du procès-verbal de la séance du 29 novembre, le R.P. de Gaiffier d'Hestroy fait une communication : *A propos d'une tapisserie du Musée des Arts Décoratifs à Paris. Essai d'identification.*

Cette tapisserie a été coupée en deux et il n'en reste plus que la moitié. Sur la gauche on aperçoit un évêque suspendu par des chaînes à une potence. Un bourreau est dressé derrière lui et on ne devine pas s'il va détacher le supplicié ou laisser tomber le corps dans le vide. Les mains de l'évêque sont aussi entourées d'une chaîne. La scène se passe sur le rivage de la mer ; face à l'évêque, un groupe de personnes, parmi lesquelles un estropié, s'adresse au pendu encore vivant, dans une attitude de supplication.

Après avoir expliqué l'origine et l'évolution du mot *cathome* (en latin *catomus*) qui intervient dans l'inscription, le conférencier cite un certain nombre de Passions de martyrs où le terme figure. D'après différents indices, il propose d'identifier l'évêque représenté sur la tapisserie avec St Babylas, évêque d'Antioche. (On trouvera le texte de cette communication dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XXXVI).

Le président remercie l'orateur et le félicite de son identification. M. Asselberghs se rallie entièrement à l'identification proposée, ainsi que M^{lle} Calberg qui avait d'abord cru que la tapisserie représentait le martyr de St Eutrope. Elle se demande pour quelle église de France, où le culte de St Babylas était répandu, cette pièce était destinée et signale une statue de St Babylas à la cathédrale de Milan. M. Ganshof croit que le mot *cathome* a pu finir par désigner le chevalet du supplice décrit par l'orateur.

M^{lle} Thiéry fait ensuite une communication sur *Une esquisse de P. P. Rubens pour Le Départ pour la chasse de Diane et ses nymphes de Londres, Cleveland et Cassel (?)*.

L'oratrice a découvert, dans une collection privée novaraise, une esquisse qui, selon elle, est une esquisse-modèle de Pierre-Paul Rubens pour trois grands tableaux

représentant *Le Départ pour la chasse de Diane et ses nymphes* dont deux versions, l'une aujourd'hui au musée de Cleveland, l'autre dans la collection de Jean-Paul Getty, ont fait l'objet de vives discussions. Un trophée qui figure dans l'esquisse, trophée supprimé dans les trois grands tableaux, oblige à intituler l'esquisse *Retour de la Chasse de Diane et ses Nymphes* (bois, 54,5 × 45 cm).

Sauf quelques parties qui ne sont qu'ébauchées, il s'agit d'une esquisse très poussée. La préparation (craie et colle, recouverte d'un bolus brunâtre) aussi bien que le coloris (centré sur une tache rouge sur fond neutre, avec taches claires) évoquent le style de Rubens. La facture de cet artiste se manifeste de façon particulièrement évidente dans les parties de l'esquisse qui ne sont qu'ébauchées : la silhouette d'un satyre à gauche, des oiseaux morts et un fond de paysage à droite. Quelques lourdeurs dans l'exécution des figures (à rapprocher de certaines œuvres de la jeunesse du peintre) obligent à dater l'œuvre des toutes premières années du retour de Rubens à Anvers (vers 1610-1613 au plus tard).

Ces faiblesses peuvent inciter à dénier le bien-fondé de l'attribution, cependant confirmé par Maurizio Pelliccioli et des marchands de tableaux italiens qui, comme l'oratrice, connaissent l'œuvre *de visu*.

Toutefois, étant donné les similitudes de coloris et de facture qui apparaissent entre cette esquisse et le tableau acquis Galerie Léger par Jean-Paul Getty, alors que la version provenant de la collection de Rotschild et entrée au musée de Cleveland en est assez différente en quelques points, l'attribution de l'esquisse novaraise à Rubens soulève un problème délicat.

Après que le président eut remercié l'orateur, M^{lle} Bergmans fait remarquer que beaucoup d'esquisses apparaissent actuellement dans les collections privées italiennes et que la prudence s'impose quand on ne peut juger que sur photographie. M^{lle} Greindl ne voit guère de concordance entre les types de Diane montrés et fait état de la lourdeur et du manque de cohésion dans la facture de l'esquisse et des cernés inhabituels chez Rubens, ce qui lui ferait croire à une copie d'après une gravure.

Le président donne lecture de la lettre de M^{me} de Schoutheete de Tervarent remerciant l'Académie pour ses témoignages de sympathie adressés à l'occasion du décès de son époux, dont M. Ganshof se charge de faire la notice nécrologique.

La séance est levée à 12 h. 20.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 1970

Présents (23) : MM. Fourez, président, Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy et Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, MM. De Schrijver et De Smet, M^{me} Dosogne, MM. Joosen, Lavalleye, Masai, Vander Linden, van de Walle et Winders, membres titulaires, MM. Bragard, Duverger, M^{me} Lemoine, M. Lorette, M^{me} Schneebalg et M. Vandevivere, membres correspondants.

Excusés : M. de Sturler, vice-président, M^{me} Faider, M. Ganshof, M. Jadot,

trésorier général, MM. Lacoste, Martiny, Pauwels, Soreil, Vanaise, Van Molle et Warzée.

Le président ouvre la séance à 10 h. 50, à la Fondation Universitaire, en présentant ses vœux à tous les membres et en souhaitant que l'Académie continue ses travaux dans la sérénité reconquise. Il remercie le vice-président qui vient d'offrir à l'Académie une série complète de ses Bulletins et de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Il annonce que la prochaine séance se tiendra à l'Institut royal du Patrimoine artistique et, après que le procès-verbal de la séance du 20 janvier eut été lu et approuvé, introduit M. Asselberghs qui parle de *François Geubels et le tapissier bruxellois de l'Histoire d'Hannibal*. L'orateur enlève à la liste des tapisseries tissées dans l'atelier de François Geubels plusieurs éditions d'une *Histoire d'Hannibal* et les attribue, ainsi qu'une pièce de l'*Histoire de Zénobie* et six tapisseries de *Chasses*, de la cathédrale de Gandino, à un licier anonyme, contemporain et occasionnellement collaborateur de Geubels, qu'il propose d'appeler le Tapissier de l'Histoire d'Hannibal.

Le président remercie l'orateur et s'étonne de la diversité graphique des marques de Geubels. M. Vander Linden se demande si la marque énigmatique ne serait pas la déformation d'une clef de sol (G pour Geubels). M^{me} Schneeberg abonde dans le sens de l'orateur en rappelant qu'au XVII^e siècle les tapissiers étaient obligés de collaborer. M. E. Duverger explique les différences dans les marques, relevées par le président, par le fait que Geubels étant un marchand, ce sont ses ouvriers qui tissaient sa marque, avec plus ou moins de fidélité. Insistant sur le fait que son catalogue comprenait les tapisseries sortant de l'atelier de Geubels, il se demande si celui-ci n'aurait pas pu prêter les cartons de l'*Histoire d'Hannibal* au sous-traitant, à quoi l'orateur répond qu'il ne voit aucun rapport entre Geubels et les cartons et bordures d'*Hannibal*. M^{me} Calberg, reprenant les exemples de collaboration entre plusieurs liciers cités par M^{me} Schneeberg, estime qu'il vaut mieux se tenir à des exemples contemporains, qui ne manquent pas et, pour les déformations des marques, cite l'exemple de l'*Histoire de Jacob* des Musées royaux d'Art et d'Histoire.

M. Ignace Vandevivere fait ensuite une communication *A propos des retables brabançons du milieu du XV^e siècle*.

La communication est centrée sur un retable en bois sculpté conservé au Musée des Arts Décoratifs de Funchal (Madère). La présentation de cette œuvre inédite s'inscrit dans le cadre de recherches nouvelles sur la sculpture des anciens Pays-Bas méridionaux du milieu du XV^e siècle. Le retable de Madère présente une remarquable identité avec celui provenant de Rieden, conservé au Landesmuseum de Stuttgart. Ces deux œuvres proviennent d'un même atelier brabançon, voire bruxellois, et se situent dans le second quart du XV^e siècle. Typologiquement, elles sont à rapprocher principalement du retable de la Vierge de Ternant. Pour la plastique, la principale référence est le retable de l'église Ste-Catherine de Schwabisch-Hall dont les scènes offrent une étroite parenté avec les semelles de poutre du premier étage de l'Hôtel de ville de Louvain, sculptées en 1450 par Willem Aerts.

Le président félicite l'orateur pour la précision de son travail scientifique. Il insiste sur les monuments funéraires qui pourraient aider à dater des sculptures. M^{me} Bonenfant demande si les œuvres étudiées portent des marques, à quoi l'orateur répond par la négative en rappelant que la marque de la corporation bruxelloise n'est imposée

qu'en 1455. M^{me} Dosogne demande si les semelles de poutre de l'hôtel de ville de Louvain comprennent des scènes de l'enfance de la Vierge. M. Joosen se demande si le retable de Schwabisch-Hall ne se rapprocherait pas du type originel du retable, ce que l'orateur explique par le fait qu'à l'origine les retables devaient obligatoirement contenir en leur sommet le crucifix présent sur tous les autels. M. Lavalleye soulève la question de l'authenticité du retable de Madère, l'orateur, qui n'a pas négligé cet aspect du problème, le rassure à ce sujet ; et M. Joosen révèle l'existence d'un manuscrit inédit de M. Van Doorslaer sur les retables brabançons, qu'il a déposé aux archives de Malines et qu'il met à la disposition des chercheurs. M. De Schrijver attire l'attention sur l'importance des volets peints des retables, en rapport avec les écoles de peinture et de miniature, à quoi l'orateur ajoute qu'ils peuvent également avoir une incidence sur la disposition des groupes sculptés.

La séance est levée à 12 h. 30.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 FÉVRIER 1970

Présents (25) : MM. Fourez, président, de Sturler, vice-président, Asselberghs, secrétaire général, Jadot, trésorier général, M^{mes} Dosogne, secrétaire de rédaction, et Lemoine, trésorier adjoint, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, M^{lle} Calberg, le Comte de Borchgrave d'Altena, MM. De Schrijver, Duphénieux, la baronne Greindl, MM. Hoc, Joosen, Lavalleye, Mariën, Vanaise, Vander Linden, van de Walle et Winders, membres titulaires. M. Lorette, M^{mes} Mariën et Schneebalg, M. Sneyers, membres correspondants.

Excusés : MM. De Roo, Ganshof, M^{lle} Hairs, MM. Martiny, Pauwels, Soreil et Vandevivere.

Le président ouvre la séance à 10 h. 50 à l'Institut royal du Patrimoine artistique. Le procès-verbal de la séance du 17 janvier est lu et approuvé. Le président donne la parole à M. Sneyers, directeur de l'Institut, qui invite aussitôt les membres à visiter l'Institut dont il montrera successivement tous les aspects en soulevant les problèmes qui se posent dans chaque service. C'est ainsi que l'on passe de l'atelier de restaurations des grandes peintures où est exposé le problème du rentoilage et de l'intégration de lacunes de grandes œuvres de Rubens, aux Archives photographiques où M. Vanaise, qui les dirige, explique leur principe, leur importance et leur rôle, en insistant sur l'inventaire photographique accéléré des sanctuaires belges entrepris récemment. Dans l'atelier de traitement des métaux, la châsse de Huy suscite un vif intérêt, suivi par l'atelier de la polychromie et celui des matériaux pierreux, qui abrite le beau Couronnement de la Vierge de St-Jacques à Liège. Après avoir visité le laboratoire de chimie, où se font actuellement des recherches sur les colorants et le traitement des textiles, et celui de physique où M. Sneyers insiste sur le danger du nettoyage systématique des monuments anciens, cette passionnante visite se termine à l'atelier de restauration des peintures où sont expliqués les problèmes soulevés par le traitement

d'œuvres extrêmement importantes : l'Enfer de Thierry Bouts, l'Adoration des Mages de Bruegel, le retable sculpté de Claude de Villa, la suite des panneaux du début du xvi^e siècle de St-Rombaut à Malines, un superbe Vuillard. Après que M. Sneyers eut évoqué les progrès accomplis depuis dix ans dans le domaine de la radiographie (strati-radiographie) et la photographie en infra-rouge, le président remercie chaleureusement l'orateur et le félicite du travail accompli, tout en souhaitant que l'Académie revienne à l'Institut pour étudier de plus près certains aspects trop rapidement entrevus.

La séance est levée à 13 h. 10.

Le secrétaire général,
J.-P. ASSELBERGHS

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 MARS 1970

La séance s'ouvre à 10 h. 45 à la Fondation Universitaire.

Présents (22) : MM. Fourez, président, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy et Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier, M. Duphénieux, la Baronne Greindl, MM. Hoc, Joosen, Lavalleye, Masai, Naster, Van Camp, Vander Linden, van de Walle et Winders.

Excusés : MM. de Sturler, vice-président, Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Hairs, MM. Ganshof et Vanaise.

Après lecture du procès-verbal de la séance du 29 novembre 1969, qui est approuvé, sont proposés comme candidats-titulaires M^{me} Lemoine et M. Sneyers, et comme candidats-correspondants MM. Legrand, de Callatay, Monballieu et Dasnoy.

La séance est levée à 10 h. 55.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 21 MARS 1970

La séance s'ouvre à 11 h. à la Fondation Universitaire.

Présents (25) : MM. Fourez, président, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., M^{me} Lemoine, trésorière adjointe, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy et Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier, M. Duphénieux, la Baronne Greindl, MM. Hoc, Joosen, Lavalleye, Masai, Naster, Van Camp, Vander Linden, van de Walle et Winders, membres titulaires, M^{me} Schneeberg et M. Lorette membres correspondants.

Excusés : MM. de Sturler, vice-président, Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Hairs, MM. Ganshof et Vanaise, membres titulaires, MM. Martiny et Soreil, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 21 février est lu et approuvé. MM. Boutemy

et Masai demandent qu'on veuille bien excuser leurs fréquentes absences, en raison de leurs cours du samedi matin à l'Université. Le président félicite M. Jadot pour son élection à la présidence de la Société royale de Numismatique et M. Brouette pour son élection à la vice-présidence de la même société.

La parole est donnée à M. Duphénieux, qui présente une communication sur *Le Quignon des Damoiseaux du Trésor de la cathédrale de Tournai*.

Le trésor de la cathédrale de Tournai possède un mors de chape gothique connu sous l'appellation locale de « quignon des Damoiseaux ». Le Chapitre, en effet, hérita au début du ^{xix}^e siècle, des objets précieux encore existants qui avaient appartenu à cette illustre confrérie. Ce mors se présente sous la forme d'un médaillon de quinze cm de diamètre et pèse environ 475 gr, indice précieux comme nous le verrons plus loin. Le sujet est curieux et l'apparente plutôt à un ornement civil. Il représente une jeune fille symbolisant la ville de Tournai assise à l'abri d'une ceinture de remparts. L'enclos formé par la muraille était autrefois émaillé d'un beau vert translucide semé de fleurettes blanches à cœur rouge ; quelques traces en subsistent à l'abri des plis de la robe. La muraille d'argent se couronne de merlons dorés, un émail bleu recouvrait la toiture des portes et des tours. L'objet est construit en plusieurs pièces qui se superposent et s'imbriquent, assemblées par des tiges et des clavettes. Le travail obtenu par martelage ne fait pratiquement pas appel aux techniques de la fonte ou de la soudure. L'envers d'une de ces pièces, rognée par la suite, porte les traces de trois poinçons que l'orateur attribue à Tournai par comparaison avec des marques frappées également sur un mors conservé au musée de Lille. Ces poinçons furent en usage à Tournai dans le dernier quart du ^{xv}^e s. Toutefois, le « Quignon » possède en plus deux autres marques en très bon état mais qui ne sont pas d'origine locale. L'une, un massacre de cerf, est identique à celle frappée sur un chrismatoire conservé à Roucourt et daté de 1575 ; l'autre, qui représente un lion héraldique, doit être attribuée à Valenciennes. L'attitude de la Pucelle est encore très rogérienne mais les poinçons de Tournai font placer la naissance du médaillon vers 1480. Nous savons d'autre part que Tournai perdit tous ses bons éléments lors des luttes religieuses du ^{xvi}^e s., au point que l'on dut faire appel à un orfèvre brugeois en 1571 pour exécuter la nouvelle châsse des Damoiseaux. Il est vraisemblable que le mors fut à cette époque remis en état par un maître valenciennois, comme le font supposer les marques en bon état frappées au dos de la pièce. Cet orfèvre roгна sans doute également la plaque du revers, abîmant ainsi les poinçons de Tournai ; on doit aussi le tenir pour responsable de l'amputation d'une bonne partie de la cordelière qui bordait l'objet. Toutefois, les armes de l'Empire que tient encore aujourd'hui la Pucelle durent apparaître entre 1521, date où Charles V prit la ville, et son abdication de 1556. A l'origine devait figurer l'écu aux fleurs de Lys. Il est exclu d'autre part que l'inscription gravée au dos de ce médaillon corresponde à une date. En effet, le chiffre ^{xv}^e^{viii} signifie tout simplement quinze onces huit esarterlins soit environ 480 de nos grammes, poids de la pièce lors de son retour de Valenciennes.

Cet exposé fut accompagné de très belles diapositives en couleur, permettant d'apprécier les détails de la pièce.

Le président remercie l'orateur pour sa brillante démonstration ; il donne des

précisions sur ce qu'était la confrérie des Damoiseaux à Tournai et estime que les seconds poinçons doivent être ceux de Valenciennes et que les deux blasons sont une ajoute postérieure. Effectivement, M. Duphénieux précise qu'ils furent placés, de même que la couronne, au moment de la réparation de Valenciennes. Le Cte de Borchgrave suppose que la pièce pouvait être cousue à l'origine et que la broche est postérieure, ce que M. Duphénieux croit vraisemblable. Le P. de Gaiffier et d'autres membres s'interrogent sur l'origine du mot quignon, qui est un terme local. M^{lle} Bergmans évoque un tableau énigmatique où un roi de France porte un vêtement fermé par un mors de cette espèce. M^{me} Bonenfant et le Cte de Borchgrave soulèvent la question des émaux translucides qui, pour M. Duphénieux, peuvent avoir été exécutés à Lille. Enfin M. Lavalleye, après avoir confirmé la comparaison avec Roger pour le costume, estime que des pièces d'un tel intérêt ne devraient plus sortir lors des processions.

Ensuite, M. Lorette traite du sujet suivant : *En 1831, la Belgique réclame la restitution des cuivres de la carte de Ferraris.*

Dans la crainte d'une reprise imminente des hostilités entre la Belgique et la Hollande et d'une intervention militaire de la Prusse dans le Luxembourg (septembre 1831), le général Pelet, directeur du Dépôt de la Guerre à Paris, voulut retrouver les cuivres de la carte marchande de Ferraris afin de réaliser un nouveau tirage au profit de l'armée française. Mais ces cuivres, que les autorités révolutionnaires avaient saisis à Bruxelles en 1794 et que la France avait dû rendre en 1816, étaient devenus la propriété du royaume des Pays-Bas et se trouvaient en Hollande.

Le général Pelet conçut alors le projet de les faire revendiquer dans le cadre du traité des 24 articles qui venait d'être imposé à la Belgique. Van de Weyer, plénipotentiaire belge près la conférence de Londres, fut chargé de cette mission. Bientôt Pelet proposa de réclamer, outre les cuivres, les levés que la brigade topographique néerlandaise avait exécutés dans les provinces méridionales de 1816 à 1830 (ils permettraient de rectifier les cuivres de Ferraris), et la carte de Hollande de Krayenhoff laquelle, commencée sous la République batave, avait été terminée en 1826-1827 à frais communs par les Belges et les Hollandais. Cette dernière exigence et le fait qu'on ne pouvait escompter une restitution immédiate, attestent que, chez Pelet, de nouveaux projets l'emportaient sur ses préoccupations cartographiques du début. Il s'agissait d'enlever à la Hollande, fût-ce au profit de la Belgique, les documents que la France lui avait cédés sous la contrainte en 1816.

Fin 1831, le gouvernement belge soumit pour rapport et avis au premier archiviste général du Royaume, le relevé des archives, cartes, plans et autres documents que la Hollande avait reçus du Dépôt de la Guerre français en 1816. Gachard dut ne pas réaliser l'intérêt historique des cuivres, puisqu'il n'en recommanda pas la restitution. Était-ce parce qu'ils n'étaient plus nécessaires ?

Rappelons que l'Établissement géographique de Vandermaelen commençait la reproduction, avec mise à jour, de la carte marchande de Ferraris.

Le président félicite l'orateur pour son exposé très documenté sur un point d'histoire peu connu. En réponse à des questions, M. Lorette donne des précisions sur le nombre d'exemplaires, qu'il faut mettre en relations avec les dernières guerres napoléoniennes,

et qui furent particulièrement nombreux vers 1813, et sur les personnes auxquelles ils étaient destinés, surtout des officiers.

La séance est levée à 12 h.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE DES MEMBRES TITULAIRES DU 18 AVRIL 1970

La séance s'ouvre à 10 h. 45 à la Fondation Universitaire.

Présents : (24) MM. Fourez, président, de Sturler, vice-président, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy, Breuer, Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, M. Colman, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier, MM. De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Joosen, Vanaise, Van Camp, Vander Linden, van de Walle, Van Molle et Winders.

Excusés : MM. Asselberghs, secrétaire général, Ganshof, M^{lle} Hairs, MM. Lacoste, Lavalleye et Masai.

Le procès-verbal de la séance du 21 mars est lu et approuvé, puis il est procédé à l'élection de deux membres titulaires et de quatre nouveaux membres correspondants. Les candidats obtiennent les suffrages suivants, sur 33 votes valablement émis (24 présents et 9 procurations) : M^{me} Lemoine (31) et M. Sneyers (27) sont élus membres titulaires ; MM. Legrand (27), de Callataÿ (24 et 1 abstention), Monballieu (28) et Dasnoy (30) sont élus membres correspondants. M^{me} Lemoine, présente, est félicitée par le président.

La séance est levée à 11 h. 30.

La Secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

SÉANCE ORDINAIRE DU 18 AVRIL 1970

La séance s'ouvre à 11 h. 30 à la Fondation Universitaire.

Présents (31) : MM. Fourez, président, de Sturler, vice-président, Jadot, trésorier général, M^{mes} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., Lemoine, trésorière adjointe, M^{lle} Bergmans, M^{me} Bonenfant, MM. Boutemy, Breuer, Brouette, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, M. Colman, le Comte de Borchgrave d'Altena, le R. P. de Gaiffier, MM. De Schrijver, De Smet, De Valkeneer, Duphénieux, Joosen, Vanaise, Van Camp, Vander Linden, van de Walle, Van Molle et Winders, membres titulaires, MM. Fettweis, Lorette, M^{me} Mariën-Dugardin, MM. Soreil et Vandevivere, membres correspondants.

Excusés : M. Asselberghs, secrétaire général, M. Ganshof, M^{lle} Hairs, MM. Lacoste, Lavalleye et Masai, membres titulaires, et M. Martiny, membre correspondant.

Le procès-verbal de la séance ordinaire du 21 mars est lu et approuvé. Toutefois, M. Vander Linden estime que les résumés des communications sont trop longs, ce qui est également l'opinion d'autres membres. Il est fait appel aux conférenciers pour qu'ils résument davantage leurs exposés. En ce qui concerne la publication de ces résumés dans la Revue, le P. de Gaiffier propose que ceux qui ne font pas l'objet d'un article soient suffisamment développés, mais que les autres soient très brefs. A propos de l'article de M. Duphénieux, plusieurs membres souhaitent une recherche sur le mot « quignon » ⁽¹⁾, et M. Fourez estime que l'un des écus de cette pièce doit figurer les armoiries de Tournai et non celles de France. M. de Sturler demande à M. Lorette s'il a l'intention de publier son article, celui-ci répond affirmativement.

Le président salue la présence de M. Lossky, conservateur du château de Fontainebleau. Il donne la parole à M. Van Molle, qui présente la communication suivante, accompagnée de diapositives : *Een zeldzame Brusselse kelk uit de 15^e eeuw*.

In een landelijke kapel te Baselga di Pinè nabij Trente wordt een vergulde zilveren kelk bewaard die, spijs zij bescheiden vormgeving, bijzondere aandacht verdient als een zeldzaam kunsthistorisch document. Blijkens het opschrift op zijn zeslobbige voet werd hij door aartshertog Maximiliaan van Oostenrijk geschonken ter ere van de kleine Simon, wiens dood in 1472 te Trente aan een rituele moord werd toegeschreven en die er weldra als martelaar vereerd werd. Uit het opschrift evenals uit het wapenschild, dat eveneens op de kelkvoet voorkomt, blijkt verder dat Maximiliaan toen reeds gehuwd was met Maria von Bourgondië (1477) maar nog geen koning geworden was (1486). Zodoende kan de schenking van deze kelk op enkele jaren na omstreeks 1480 gesitueerd worden. In deze tijd verbleef Maximiliaan echter in de Nederlanden. Het hoeft dan ook niet te verwonderen dat de betrokken kelk Brusselse merktekens draagt en meteen de oudste Brusselse kelk is die tot nog toe kon achterhaald worden. Samen met het bekende drinkschaaltje van het Historisches Museum te Bern, waarop dezelfde twee Brusselse merken (klimmende leeuw en hoofd van Sint-Michiël) worden aangetroffen, is hij een enig voorbeeld van de werkzaamheden der Brusselse edelsmeden tijdens de 15^e eeuw.

Le vice-président remercie l'orateur, en néerlandais, et le félicite d'avoir tiré d'un document artistique une série aussi intéressante d'éléments héraldiques et historiques. M^{me} Bonenfant pense que la coupe de Maximilien de Berne, qui n'a pas la Toison d'Or, doit être antérieure au calice. M. Van Molle ne se prononce pas : en tout cas, les deux pièces doivent être contemporaines. M. Breuer demande lors de quelle bataille le butin a été pris ? Celle de Dornach, répond l'orateur, mais Philippe n'y était pas présent. M. de Sturler s'informant sur la confection à Bruxelles d'une telle pièce, M. Van Molle évoque les répercussions internationales que pouvaient avoir au xv^e siècle les prises de position antisémites et rappelle qu'il n'y a aucun document d'archives concernant ce calice. Pour M. De Schrijver, l'attribution de la médaille à Gérard

(1) D'après Fr. GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle* (Paris, II, 1883), *quignon* vient de *chaignon*, qui signifie chaîne, collier, carcan, liens, nuque (le sens est beaucoup plus étendu que celui du mot *chaînon*). On comprend ainsi que quignon ait pu signifier mors de chape (N.D.L.R.).

Loyet est plus que douteuse : c'est également l'avis de M. Van Molle, l'attribution remonte à M. Tournéur mais n'est pas sûre. M. Colman demande si la coupe du calice est originale. Probablement pas, mais elle ne porte pas de poinçons. Le Cte de Borchgrave estime que cette coupe devrait faire l'objet d'un examen complémentaire, encore que ce ne soit pas très important. Le président félicite à son tour l'orateur et remercie ses interlocuteurs.

La parole est donnée à M. Colman, qui développe un sujet de terminologie à propos duquel il aimerait avoir l'avis de l'Académie : *Le style rococo dans le mobilier liégeois*.

Sauf en France, où il est né vers la fin du XVIII^e siècle, le terme *rococo* tend à se vider entièrement de la signification péjorative qu'il avait à l'origine. Il a été adopté par la plupart des historiens de l'art et des esthéticiens d'Europe et d'Amérique. A Liège, il rencontre une hostilité dénuée de tout fondement scientifique. Il est pourtant à tous égards préférable à la malheureuse expression « Régence liégeoise », apparue d'abord dans les catalogues de fabricants de meubles « de style », et promue depuis quelques années, regrettablement, à de plus hautes destinées.

Le style de l'âge d'or du mobilier liégeois, c'est le style rococo. Il est d'inspiration parisienne, avec une forte dose d'originalité, faite pour la plus large part de réticence bourgeoise envers le faste et les innovations. Il fait son apparition peu après la conclusion des grands traités de 1713-1715, s'épanouit peu avant le milieu du siècle, pour s'assagrir dès 1760 environ ; il commence à se démoder vers 1775-1780, mais se survit jusqu'à nos jours.

La dernière partie de l'exposé est illustrée de diapositives.

Le président félicite l'orateur pour son étude magistrale, et rappelle qu'un Belge, Cuvelier, a exécuté de nombreux décors rococo en Allemagne. M. Fettweis se dit séduit et convaincu. Lui-même et l'orateur tombent d'accord pour l'adoption du terme « rococo liégeois » et la distinction de différentes étapes. Le Cte de Borchgrave estime que la méthode de l'orateur est excellente, car il examine la construction et le bâti aussi bien que le décor, or le bâti est important parce qu'il y eut au XIX^e et encore au XX^e siècle de nombreux cas de surdécoration ; le terme rococo lui paraît propre à définir les meubles créés par Louis Lejeune. M. Colman ajoute qu'il convient aussi de considérer le mobilier religieux. M. Van Molle est convaincu par le terme rococo, mais l'histoire du mobilier en Belgique reste à faire, et il faudrait déterminer les caractères vraiment liégeois de ces meubles, de même que l'origine des artisans. Pour M. Soreil, « Régence liégeoise » ne se justifie pas, mais il préférerait l'expression « XVIII^e siècle liégeois » à celle de rococo, car l'introduction d'une dénomination nouvelle pose des problèmes. Pour M. Colman, l'expression XVIII^e siècle manque de précision, et il faut empêcher la diffusion de « régence liégeoise ». M. Vanaise fait remarquer que les figures d'angles des portes de l'hôtel de ville pourraient bien figurer les quatre saisons : l'orateur s'en assurera.

Le président lève la séance à 13 h. 20.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ORDINAIRE

La séance s'ouvre à 10 h. 10 à la Fondation Universitaire.

Présents (21) : MM. Fourez, président, de Sturler, vice-président, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., M^{me} Lemoine, trésorière-adjointe, M^{me} Bonenfant, M. Breuer, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, M. Colman, le R. P. de Gaiffier, MM. De Smet, Duphénieux, Ganshof, Hoc, Joosen, Lavalleye, Van Camp, Vander Linden, van de Walle et Winders.

Excusés : M. Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Bergmans, MM. De Valkeneer, Jansen, Lacoste, Mariën, Masai, Nowé, Pauwels, Vicomte Terlinden, MM. Vanaise et Van Molle.

Le procès-verbal de la séance du 18 avril est lu et approuvé.

Le rapport moral du Président, qui souligne l'excellente santé de l'Académie, est prononcé et approuvé.

Le rapport de la secrétaire générale f. f., qui rappelle les différents sujets traités lors des communications aux séances ainsi que les élections qui ont eu lieu en cours d'année, est lu et approuvé. M. de Sturler se demande si une seule communication par séance ne serait pas préférable. M^{me} Dosogne pense qu'il convient de maintenir deux communications, afin d'intéresser le plus de membres possibles, mais que les orateurs doivent se limiter à 30 minutes au maximum. M. de Sturler se déclare d'accord.

Le rapport de la secrétaire de rédaction, rappelant que le tome XXXVI (1967) est sorti à Noël et annonçant que le tome XXXVII (1968), consacré au Jubilé, sortira dans quelques semaines, tandis que le tome XXXVIII (1969) est prêt à être envoyé à l'imprimeur, est lu et approuvé. M. Fourez remercie M^{me} Dosogne.

Le trésorier général présente ensuite son rapport, suivi d'un projet de budget. Les comptes sont approuvés. Une demande de subsides sera introduite auprès de M. Pirlot, au Ministère de la Culture. L'augmentation de la cotisation, portée de 300 à 400 francs, est approuvée. On propose qu'un rappel de paiement paraisse en temps utile sur les convocations. M. Joosen fait remarquer que les convocations pourraient être envoyées comme périodiques, à 20 centimes. M. Jadot exprime ses remerciements à M^{me} Lemoine.

L'assemblée procède alors à la réélection de deux membres du Bureau : MM. Fourez, président, et de Sturler, vice-président. Eux-mêmes s'abstenant, ils sont réélus par 25 oui et 3 abstentions (21 présents et 9 procurations).

M. Lavalleye estime que la situation de la Revue et, d'une manière générale, des activités belges dans le domaine de l'archéologie et de l'histoire de l'art, est mauvaise sur le plan international. La Belgique n'a joué aucun rôle au Comité international d'Histoire de l'Art, qui a récemment organisé un colloque à Paris. Il est indispensable de faire revivre la Revue et sa chronique bibliographique. La question sera inscrite à l'ordre du jour de la prochaine séance de la Commission des Publications.

La séance est levée à 11 heures.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

Rapport du secrétaire général
Année académique 1969-1970

Nos séances ont eu lieu régulièrement, à partir d'octobre, et on peut dire avec satisfaction qu'elles furent bien suivies. Une et le plus souvent deux communications ont été présentées par séance, sur des sujets variés qui ont fréquemment donné lieu à d'intéressantes discussions.

En octobre, M^{me} Bonenfant a entamé l'année avec un exposé sur un manuscrit du xvii^e siècle de la Bibliothèque Royale, les « Mémoires » d'Antonio de Succa. En novembre, M^{lle} Bergmans a présenté un tableau récemment retrouvé représentant la défaite des neuf Piérides par les neuf Muses, attribuable à l'École des Pays-Bas du Sud, et en a déterminé l'auteur : Lambert Suavius. En décembre, le P. de Gaiffier a tenté d'identifier l'évêque suspendu à une potence sur une tapisserie du Musée des Arts Décoratifs à Paris, et M^{lle} Théry a présenté une esquisse du Départ pour la chasse de Diane et ses nymphes qu'elle attribue à Rubens et qui serait le modèle des tableaux de Londres, Cleveland et Cassel. En janvier, M. Asselberghs a enlevé à la liste des tapisseries de François Geubels plusieurs éditions d'une Histoire d'Hannibal qu'il propose d'attribuer à un Tapissier de l'Histoire d'Hannibal, et M. Vandevivere a parlé des retables brabançons du milieu du xv^e siècle en centrant son exposé sur un retable en bois sculpté du Musée des Arts Décoratifs de Funchal à Madère. La séance de février fut entièrement consacrée à une visite des différents départements de l'Institut royal du Patrimoine artistique sous la direction de M. Sneyers. En mars, M. Duphénieux étudia dans le détail un mors de chape du Trésor de la cathédrale de Tournai appelé « Quignon des Damoiseaux », et M. Lorette traita un sujet de notre histoire contemporaine, la réclamation par la Belgique, en 1831, des cuivres de la carte de Ferraris. En avril, M. Van Molle présenta « een zeldzame brusselse kelk uit de vijftiende eeuw », qu'il replaça dans le contexte historique de l'époque de Maximilien, et M. Colman proposa une nouvelle dénomination pour le mobilier liégeois rangé sous l'étiquette contestée de « régence liégeoise », celle de « rococo liégeois ». Enfin, l'année se termina par deux communications que vous entendrez toute à l'heure. Je traiterai d'un sujet d'iconographie comparée (Byzance-Occident) à propos de Marina-Marguerite malmenant Belzébuth, et M. Vanaise vous exposera un sujet d'archive-économie : la nature et les missions des Archives photographiques et iconographiques de l'Institut royal du Patrimoine artistique.

Ainsi donc, nous eûmes douze communications et une visite à l'Institut royal du Patrimoine artistique. En ce qui concerne les communications pour l'année académique prochaine, je suggère aux membres qui désirent prendre la parole d'entrer en contact avec M. Asselberghs, qui sera de retour à Bruxelles en juin.

Élections : Nous avons eu deux séances d'élections : en novembre, nous avons élu six nouveaux membres titulaires ; en avril, nous avons élu deux nouveaux membres titulaires et quatre membres correspondants.

Enfin nous avons eu la douleur de perdre un des plus éminents membres de notre Académie, le Chevalier Guy de Schoutheete de Tervarent.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

SÉANCE ORDINAIRE DU 23 MAI 1970

La séance s'ouvre à 11 heures à la Fondation Universitaire.

Présents (25) : MM. Fourez, président, de Sturler, vice-président, Jadot, trésorier général, M^{me} Dosogne, secrétaire de rédaction et secrétaire générale f. f., M^{me} Lemoine, trésorière-adjointe, M^{me} Bonenfant, M. Breuer, M^{lle} Calberg, M^{me} Chartrain, M. Colman, le R. P. de Gaiffier, MM. De Smet, Duphénieux, Ganshof, Hoc, Joosen, Lavalleye, Van Camp, Vander Linden, van de Walle et Winders, membres titulaires ; M. Lorette, M^{me} Schneeberg, MM. Soreil et Vandevivere, membres correspondants.

Excusés : M. Asselberghs, secrétaire général, M^{lle} Bergmans, MM. De Valkeneer, Jansen, Lacoste, Masai, Mariën, Nowé, Pauwels, Vicomte Terlinden, MM. Vanaise et Van Molle, membres titulaires ; M. De Roo et M^{me} Risselin, membres correspondants.

Le procès-verbal de la séance du 18 avril est lu et approuvé.

Le président donne la parole à M^{me} Dosogne-Lafontaine, qui présente un essai d'iconographie comparée en étudiant *Les représentations de sainte Marina à Byzance et de sainte Marguerite en Occident* (avec projections).

Dans l'art byzantin, Ste Marina est généralement représentée sous un aspect conventionnel de sainte martyre, mais le fait qu'elle soit parfois mise en relation avec la croix et qu'on en conserve une main-reliquaire relève des passages de la *Vita* où elle vainct le dragon puis le démon. De rares images, en Asie Mineure et, surtout à l'époque post-byzantine, dans les Balkans, illustrent sa lutte contre le démon, qu'elle saisit par les cheveux et dont elle vient à bout grâce à un maillet providentiel. Du point de vue formel, cette iconographie paraît dériver du thème antique de l'ennemi vaincu.

En Occident, où son culte est attesté dès le ix^e siècle, à la suite de la traduction de la *Vita* grecque en latin et d'un transfert de reliques, la sainte, sous le nom de Marguerite, sera vénérée pendant des siècles. Contrairement à Marina à Byzance, elle deviendra une des plus grandes saintes de la chrétienté occidentale et ses représentations, en cycles et isolées, sont fort nombreuses. Les peintures murales les plus anciennes, malheureusement fragmentaires, sont celles de San Vincenzo à Galliano, au début du xi^e siècle, mais les plus importantes, par leur ampleur, leur date et leur état de conservation, sont celles de la cathédrale de Tournai, vers 1200. Les épisodes concernant la lutte avec le démon permettent seuls d'établir une comparaison avec les images byzantines : ils révèlent des différences remontant aux traditions textuelles.

La présidente félicite l'oratrice, qui répond aux questions du P. de Gaiffier et de MM. van de Walle et Colman.

Le président prie les membres d'excuser M. Vanaise, auquel un empêchement imprévu n'a pas permis de prendre la parole aujourd'hui.

Les membres se souhaitent de bonnes vacances.

La séance est levée à 11 h. 50.

La secrétaire générale f. f.,
J. DOSOGNE-LAFONTAINE

Le président,
L. FOUREZ

SOMMAIRE / INHOUDSTAFEL

Frans VAN MOLLE, Een zeldzame Brusselse kelk geschonken door Maximiliaan Oostenrijk (avec résumé français)	3
Sophie SCHNEEBALG-PERELMAN, Le rôle de la banque des Médicis dans la diffusion des tapisseries des Pays-Bas	19
Josée MAMBOUR, L'évolution esthétique des profils florentins du Quattrocento	43
Marguerite CALBERG, La pluie d'or. Première pièce d'une tenture de l'Histoire de Persée au Musée National de Cracovie. Bruxelles, vers 1515 à 1520	61
P. GERLACH, P.F.M. Cap., De Tuin der Lusten van Jeroen Bosch	79
Simone BERGMANS, Un tableau mythologique de la seconde moitié du xvi ^e siècle attribué à Lambert Suavius	87
Matias Diaz PADRON, Un lienzo de Erasmo Quellinus en el Museo del Prado « Psiquis y el Amor dormido » (avec résumé français)	99

Comptes rendus

Jeanne et Pierre COURCELLE, Iconographie de saint Augustin. Les cycles du xiv ^e siècle (Paris, 1965), par Marie-Louise HAIRS. — André COURTENS, Belgique romane. Architecture, art monumental (Bruxelles, 1969), par Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — Nicole DACOS, Les peintres belges à Rome au xvi ^e siècle (Bruxelles-Rome, 1964), par Simone BERGMANS. — Decimal Index of the Art of the Low Countries (La Haye, 1968), par Raphaël VAN DE WALLE. — Heinrich Gerhard FRANZ, Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus (Graz, 1969), par Edith GREINDL. — Hans Peter HILGER et Ernst WILLESEN, Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland (Dusseldorf, 1967), par Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. — Georges MARLIER, Pierre Breughel le Jeune (Bruxelles, 1969), par Simone BERGMANS. — Opus musivum. Een bundel studies aangeboden aan Professor Doctor M. D. Ozinga (Assen, 1964) ; Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond, jaargang 69, door Frieda VAN TYGHEM. — John PLUMMER, The Book of Hours of Catherine of Cleves (New York, 1964), par Baudouin DE GAFFIER. — Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain, III (1970), par Denis COEKELBERGHS. — Peter VIERL, Der Stuck (Munich, 1969), par Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA	107
---	-----

Chronique

Liste des Membres de l'Académie	129
Comptes rendus des séances d'octobre 1969 à mai 1970	135

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

A. **ANNALES** (publiées de 1843 à 1930. Intitulées de 1843 à 1847 : **Bulletin et Annales**. — de 1848 à 1930 : **Annales**). Format in-8°. Tomes I à LXXVII.

B. **BULLETIN** (publié de 1868 à 1929). Format in-8°.

2 ^e série des Annales	(tome I), 12 fascicules	(1868-1877)
3 ^e série des Annales	(tome II), 5 fascicules	(1875-1878)
3 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XX	(1879-1886)
4 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-XXIV	(1885-1890)
4 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-XXX	(1890-1897)
5 ^e série des Annales	1 ^{re} partie, fasc. I-X	(1898-1901)
5 ^e série des Annales	2 ^e partie, fasc. I-VIII	(1901-1902)
Années 1903-1929.		

C. **TABLES DES ANNALES.**

Tomes I à XX (1843-1863) : figure à la fin du tome XX (1863), sous pagination différente.

Tomes XXI à XXX (1865-1874) et du **BULLETIN** (1868-1874) : Bulletin de 1877 (2^e série, fasc. 12).

Tomes XXXI à XL (1875-1886) et du **BULLETIN** (1875-1886) : Bulletin de 1886 (3^e série, fasc. 20).

Tomes I à L (1843-1897), par le baron de Vinck de Winnezelle, 1898.

Tomes I à LI (1843-1898) et du Bulletin (1868-1900), par L. Stroobant, 1904.

D. **SÉRIE IN-4°.**

Alphonse De Witte : Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint-Empire romain. Bruxelles, 1894-1900, trois tomes comprenant 977 pages et 85 planches. Format 29,5 × 22,5 cm.

M. Crick-Kuntziger : La Tenture de l'Histoire de Jacob d'après Bernard van Orley, 1954, 47 pages, 32 planches. Format 37 × 27 cm.

E. **REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART — BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS.** Format in-8° carré.

Tomes I (1931) à XXXVIII (1969). Continue.
