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



# BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXIII - 2004

BRUXELLES - BRUSSEL

## 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 2004-2005 / Dienstjaar 2004-2005

Président/Voorzitter: Dhr. Raphaël De Smedt; Directeur des publications/Directeur de uitgaven Mme Claire Dumortier; Secrétaire/Secretaris: Mw Claudine Lemaire; Membres/Leden: M. Maurice Colaert, Dhr. Guy Delmarcel, Mme Jacqueline Folie, M. Yvon Leblicq, Dhr. André Moerman.

#### AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la Revue et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse:

> Académie royale d'Archéologie de Belgique Musées royaux d'Art et d'Histoire Parc du Cinquantenaire 10, B 1000 Bruxelles

Les paiements se font au C.C.P. 000-010 0419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

Tout article est soumis anonymement à trois membres désignés par la Commission des Publications.

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant 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.

L'adresse d'un auteur non membre de l'Académie peut être demandée au Directeur des publications.

Briefwisseling, werken ter recensie en manuscripten bestemd voor het *Tijdschrift*, moeten franco gestuurd worden aan de Directeur van het Tijdschrift en alle bestellingen dienen gericht aan de Algemeen Penningmeester:

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis Jubelpark 10, B 1000 Brussel

De betalingen dienen te gebeuren op P.C.R. 000-0100419-24 van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België of op de rekening 310-0381725-19 van de Academie, Bank Brussel-Lambert, Brussel. Checks of overschrijvingen netto en zonder kosten voor de bestemmeling.

De auteurs van artikels ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten mits tijdige verwittiging aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kaft als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

Elk artikel wordt anoniem voorgelegd aan drie leden van de Commissie der Uitgaven aangeduid.

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

Het adres van een auteur die geen lid is van de Academie kan aan de Directeur van de publicaties gevraagd worden.

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

PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE DE S.M. LE ROI

### L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE) ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE, SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXIII — 2004

# BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

UITGEGEVEN ONDER DE HOGE BESCHERMING VAN Z.M. DE KONING DOOR DE

#### KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË
EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELLIK GEWEST,
DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

## UN DESSIN D'EXÉCUTION POUR UN CHAPITEAU HISTORIÉ DE L'HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES (VERS 1444). HISTOIRE, PHILOLOGIE ET JEU DE MOTS: LE « SCUPSTOEL »

#### Claudine Lemaire

En 1444 commençaient les travaux d'agrandissement de l'Hôtel de Ville de Bruxelles: l'adjonction d'une seconde aile prenant appui sur l'ancienne tour du beffroi, qui serait ellemème bientôt remplacée par la tour actuelle (¹). La nouvelle construction impliquait la disparition d'au moins trois maisons dénommées De Scupstoel, 's Papenkelder et De Moor. Les deux derniers noms n'offrent aucune difficulté et se traduisent respectivement par La cave aux moines et Le Maure. Nous nous abstenons à ce stade de traduire le terme « scupstoel », qui a déjà fait couler beaucoup d'encre (²).

Comme l'ont fort bien montré A. Maesschalck et J. Viaene, grâce à un document des archives de la Ville datant de 1448, les caves des maisons furent conservées, puisque celui-ci signale qu'au 's Papenkelder, sous l'hôtel de ville, on débitait du bon vin du Bhin (3). Il s'agissait donc d'une taverne en sous-sol, ce qui pouvait également ètre le cas de la maison intitulée De Moor. Il est probable que, dans le souci de perpétuer le souvenir des maisons disparues, soit le Magistrat, soit l'architecte de la seconde aile (dont on ne connaît pas le nom), ou toute autre personne impliquée dans la construction (qui sait, Rogier van der Weyden, le peintre attitré de la ville?) prirent l'initiative de « mettre en images » les trois dénominations en les évoquant dans les trois chapiteaux historiés surmontant les trois colonnes supportant le nouveau portique ainsi que dans un certain nombre de consoles sous le portique (fig. 1,2,3,4). Les trois chapiteaux actuellement en place sont des copies réalisées probablement entre 1860 et 1880, en mème temps que le renouvellement des statues de la façade (4).

- (1) G. Des Marez, Guide de Bruxelles, 1, Monuments civils, Bruxelles, 1918, p. 14.
- (2) La bibliographie la plus complète jusque 1960 figure dans l'ouvrage de Paul De Win cité en (8).
- (3) A. MAESSCHALCK-J.VIAENE, Mensen en Bouwkunst in Boergondisch Brabant. Het stadhuis van Brusset, Kessel-Loo, 1960, p. 181 « Int jaere NIIIIC ende XLVIIII ....vercocht men te Brussel opde meret in drie kelderen, te weten in den tynnenpot, in lycliendale neven den halsberch ende in sPapen keldere onder der stad huys, goede Rijnsche wijne... » (Archives de la Ville, n° IX, folio 72). (En fan 1448 on vendait à Bruxelles dans trois caves, à savoir, Au pot d'étain, A la prairie au lis, près du gibet et au Caveau des curés, sous l'hôtel de ville, du bon vin du Rhin). Les auteurs attribuent le dessin à Van der Weyden.
- (4) Les archives conservées ne concernent que le remplacement des statues de la façade et les sculptures de l'escalier aux Lions qui sont l'œuvre de l'architecte V.Jamaer. Ceci d'après le mémoire de licence d'Olivier LEMESRE: Les restaurations extérieures de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. 1811-1902 (Mémoire de licence sous la direction de Pierre Colman, Université de Liège. Faculté de philosophie et lettres, Année académique

#### CLAUDINE LEMAIRE

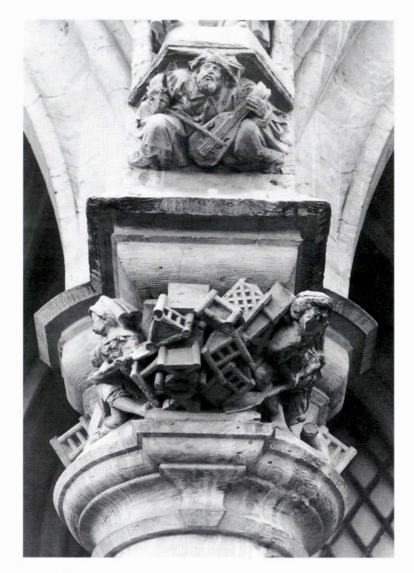


Fig. 1. Le chapiteau du « Scupstoel » actuellement en place. Reconstitution réalisée au xix<sup>ème</sup> siècle. Sculpteur anonyme. Photo Michäel van Coevorde

L'état déplorable du chapiteau original du « scupstoel » (exposé au Musée de la Ville, Maison du Roi) ne devrait pas avoir permis de reconstituer le chapiteau actuel. Faut-il supposer que le dessin « de provenance inconnue », acheté en 1948 par le collectionneur américain Robert

1985-86), qui a analysé toutes les archives disponibles et ne mentionne pas la restauration des trois chapiteaux historiés de la galerie occidentale, sauf à parler de l'inévitable supplice de l'estrapade que le « scupstoel » est censé représenter...



Fig. 2. Autre aspect du chapiteau du « Scupstoel ». Photo Michäel van Coevorde

Lehman (5) et conservé à présent au Metropolitan Museum of Art à New York, à qui Bobert Lehman a légué sa collection (6) (fig.5a, 5b), était encore disponible à Bruxelles à l'époque de la restauration?

Jules Destrée en 1894 (<sup>7</sup>), G. Des Marez respectivement en 1917,1918 et 1928 (<sup>8</sup>), Paul Bonenfant en 1935 et en 1943 (<sup>9</sup>) et A. Maesschalck et J. Viaene en 1960 (<sup>10</sup>) s'intéressèrent

- (5) Voir fig. 5 a et 5h.
- (6) The Bobert Lehman Collection, VII. Fifteenth -to Eighteenth-Century Drawings. Central Europe, The Netherlands, France, England. The Metropolitan Museum of Art, New York, Princeton, 1999. Cote d'inventaire: 1975.1.818.
- (7) A. Destriée, Elude sur la sculpture brabauçonne au moyen âge, in Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, VIII, 1894, p. 107-10.
- (8) G. Des Marez, Guide illustré de Bruxelles, Monuments civils et religieux—remis à jour et complété par A. Rousseau, Bruxelles, 1958, p. 11-12, adhère à la thèse de Bonenfant (voir ci-dessous). Le guide « Le Musée de la Ville de Bruxelles, La maison du Roi », Bruxelles, 1992, p. 22, parle toujours du supplice de l'estrapade.
- (9) P. Bonenfant, A propos de trois chapiteaux de l'Hôlet de Ville in Bulletin de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles, 4, juillet 1935, p. 111-53. (Actes du 29 mai et du 5 juin 1257, A.G.R., Archives ecclésiastiques; n° 6459, f.133 et n° 6460, f° 155 verso); « juxta domum que vulgare dicitur scupstoel ». Id., Le «marais» Saint-Jean où «on noyait les adultères» in Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles, 46, 1942-13, p. 221-258.
- (10) Cf. (3), p. 182-188, avec des documents comparables provenant des archives de la vilte de Louvain.

#### CLAUDINE LEMAIRE



Fig. 3. La sortie du bain forcé. Le coupable, en chemise sort de la cuve et va récupérer son chaperon. Original ? Photo Michäel van Coevorde

plus spécialement à la maison dite du « scupstoel » et au chapiteau du même nom. En 1991, Paul De Win publiait une étude magistrale relative aux châtiments mineurs appelés respectivement « scupstoel » et « mandzitten » dans le droit pénal urbain aux Pays-Bas (<sup>11</sup>). Ces deux termes s'appliquent en effet à deux châtiments différents sanctionnant des délits d'ordre mineur. De très nombreuses sources d'archives attestent que ces peines étaient appliquées de longue date, tant en Angleterre qu'aux Pays-Bas et en Allemagne.

La plus ancienne source d'archives bruxelloise localisant la maison appelée le « scupstoel » sur la Grand-Place date de 1258, elle a été publiée par Bonenfant en 1935. L'article concerne uniquement le nom de la maison et pas la peine du « scupstoel » qui devait se pratiquer à cet endroit, puisqu'elle avait donné le nom à la maison. De Win signale le terme dans

(11) P. DE Win, De schandstraffen in het wereldlijk strafrecht in de Zuidelijke Nederlanden van de Middeleuwen tot de Franse tijd bestudeerd in Europees perspectief, in Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, jg. 53, 1991, nr. 139, principalement le chapitre III: Het « scuppen » en het zetten in de mand of in de scupstoel, p. 190-203. L'auteur ne cite le dessin et les chapiteaux que pour mémoire, ceux-ci ne relevant pas de son étude.



Fig. 1. Chapiteau du « s Papenkelder ». Joyeuse rencontre à la taverne. Reconstitution probable du xix<sup>ème</sup> siècle. Photo Michäel van Coevorde

une « keure » bruxelloise de 1229 (12), publiée une première fois par F. Favresse en 1902 d'après une copie quelque peu postérieure, le document original étant perdu (13). Dans son étude, Favresse relève le texte suivant: « qui false mensuraverit precipitabitur », expliquant que ceci signifie que le condamné sera précipité, dans un panier, pour le faire tomber « sur le sol ou dans la boue ». L'auteur ne différencie donc pas les deux sanctions (sol et boue) et confond en outre la peine du « scupstoel » et celle du « mandzitten ». La première implique l'usage d'une chaise (stoel), la seconde celle d'un panier (mand). Précipiter quelqu'un au sol constitue le châtiment de l'estrapade, inconnu à l'époque. Il vit le jour en Italie où il fut d'abord utilisé pour précipiter à l'eau les marins coupables de graves délits. Au xvi<sup>ème</sup> siècle, le supplice prit une autre forme; le condamné était hissé au haut d'un gibet et attaché au moyen d'une corde, mains et pieds liés derrière le dos et ensuite « précipité » une ou plusieurs fois au sol. Il s'agit là d'un véritable supplice entraînant généralement la mort du condamné.

<sup>(12)</sup> DE Win, o.c., p. 199, note 60.

<sup>(13)</sup> F. FANRESSE, La « Keure » de 1229, in Bulletin de la Commission royale d'Histoire, 103, 1902, p. 311-334 et p. 380, note 2. Mina Martens a publié une autre copie de la Keure datant de vers 1360, conservée aux Archives de la ville de Bruxelles (cartulaire IV, fol. 29v°-31) dans Etenchus Fontium Historiae urbanae, 1, Leiden, 1967. Le texte cité est identique dans les deux copies.

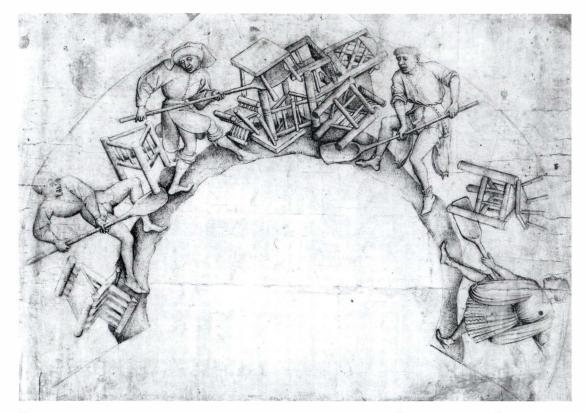


Fig. 5a. Le dessin préparatoire pour le chapiteau original du « Scupstoel ». Probablement dù à Rogier van der Weyden, vers 1443-44. By courtesy, New York The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection. Copyright The Metropolitan Museum of Art

Le terme néerlandais pour ce supplice est « wipgalg » de « wippen » signifiant basculer, jeter et « galg » signifiant gibet. Nous pensons que la première représentation de ce supplice figure sur une gravure d'après un dessin de Pieter Brueghel datant de 1557 intitulée « Justitia ».

Dans le cas du « scupstoel », le condamné est « précipité » dans un liquide et non au sol, tandis que la peine du « mandzitten » (ètre assis dans un panier) consiste à exposer publiquement le condamné hissé dans un panier, soit au-dessus du sol, soit au-dessus d'une surface liquide avec possibilité de l'y plonger une ou plusieurs fois. La seule iconographie ancienne que nous connaissions qui puisse donner une idée du « mandzitten » figure dans l'édition anversoise (ca. 1518-1525) d'un livre populaire relatant une vie romancée du poète Virgile qui se répandit dans toute l'Europe occidentale à partir du xv<sup>ème</sup> siècle. Elle représente le poète suspendu dans un panier entouré de curieux l'observant du balcon (11) (fig.6). Le « mandzitten »

(14) Voir l'étude très documentée de J. Gessler et de Fr. Van den Wijngaert précédant l'ion en facsimilé de l'édition anversoise: Virgitius. Van zijn teven/doot/ende vanden wondertychen werchen die hi dede by nigromancien/ende by dat betutpe des dwets, Antwerpen, 1950, d'après l'unique exemplaire connu (La Have, Koninklijke Bibliotheek, 227.E.55). NORFOLK MUSEUM

.848

NORFOLK 10, VIRGIN

11 March, 1952

Dear Mr. Lehman:

While in Belgium this past summer, I came upon the explanation of the format and iconography of the beautiful fifteenth-century Flexish drawing of "Men Shovelling Chairs" in your collection.

The drawing, I think, is undoubtedly the design for the first of the three capitals of the ground-floor arcade of the right-hand facade of the Hotel de Ville in Brussels. This portion of the building dates from about 144. The original three capitals are now in the Musee Communale, reproductions having been put in their places on the building. The iconography of the drawing is explicable in conjunction with that of the other two capitals as referring to the popular name of a house previously on the site, which in turn probably refers to the location of a punitive device, a "scoop stool," on the same site ... the pun is in Flemish, but, works as well in English. The shape of the drawing is an accurate layout for the capital and the sculptor followed the design with striking fidelity.

After considerable hunting to find material to explain the iconography, I had the opportunity to discuss the problem with Miss Agnes Hongan a few weeks ago, and found that she had received the explanation of the drawing meanwhile from a European correspondent. Miss Mongan said that she did not know when she would be able to work further on the problem and suggested that I write to you for permission to publish the drawing and my notes on it. The relationship between the drawing and the capital is extremely important not only because it further establishes the connection with Rogier, who was official painter of Brussels, but also because of its implications for the history of architecture.

Since my duties here are very demanding and since I also need more photographs from Belgium, the summer would probably be well advanced before I could finish the article. I would, of course, send you a copy for your opinion before submitting it to a journal, but I would appreciate your present judgment on the matter and, if at all possible, an opportunity to study the drawing agai. I saw the drawing when it was shown in Philadelphia. At that time, however, I did not study it with these ideas in mind.

Sincerely yours,

W. Joseph Fulton Assistant Director

Robert Lehman, Esq. 625 Park Avenue New York City, New York

IN TIDEWATER VIRGINIA WHERE AMERICA WAS BORN

Fig. 5b. Copie de la lettre de W.J. Fulton à R. Lehman.



Fig. 6. Le "mandzitten". Bois figurant dans un post-incunable anversois "Virgilius. Van zijn leven, doot ende wonderlyken werken ». Seul exemple connu (Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 227 E 55).

Reproduit d'après le fac-similé publié à Anvers en 1950 par J. Gessler.

et le « scupstoel » sont destinés à sanctionner des délits mineurs, souvent en rapport avec de la fraude sur les poids et mesures. Elles sont de type infamant, mais sans réelle atteinte physique, du même type que l'exposition au pilori.

Paul Bonenfant fut le premier à réaliser qu'un jeu de mots se cachait derrière la sculpture du premier chapiteau et établit le rapport entre celui-ci et le nom de la maison appelée *Scupstoel*, tout en suggérant qu'it s'agissait de la peine de l'estrapade. En 1943, Bonenfant a revu son hypothèse et distingue l'estrapade des peines du « scupstoel » et du « mandzitten »

mais sans distinguer ces deux dernières, ni chercher une explication à l'emploi du mot « stoel » (chaise).

A l'exception de Maesschalck et de De Win, aucun des historiens cités n'avait pu prendre connaissance du superbe dessin d'auteur inconnu de la collection Lehman. Le 11 mars 1952, W.J.Fulton, conservateur du Musée de Norwich (Virginie), dans une lettre adressée à Robert Lehman, lui avait fait part de sa découverte: le lien existant entre le dessin et le chapiteau de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, tel qu'il avait été publié par Desmarez et par Bonenfant (15). A cette date, le dessin avait déjà été exposé deux fois aux Etats-Unis. Il fut montré à Bruxelles à l'automne suivant à l'exposition Bruxelles au xv<sup>e</sup> siècle (16) et fut utilisé pour l'affiche.

Depuis, celui-ci a fait l'objet de très nombreuses contributions répertoriées dans la remarquable notice du catalogue des dessins de la collection Lehman, signée E. Haverkamp-Begemann. L'auteur a consacré au dessin une étude aussi développée que bien documentée et attribue celui-ci, sinon à Rogier van der Weyden, peintre attitré de la ville de Bruxelles à l'époque de la construction de la deuxième aile de l'Hôtel de Ville, du moins à son atelier. Il propose une excellente traduction du mot « scupstoel »: 'kickchair'. La terminologie ancienne anglaise pour ce châtiment, dont les mentions les plus anciennes datent du xu<sup>ème</sup> siècle, sera étudiée plus loin. Une notice plus sommaire dans le catalogue de l'exposition des dessins flamands paru en 2002 et due à Fritz Koreny postdate le dessin et l'attribue à Vrancke van der Stock. L'auteur situe donc la réalisation du dessin après la construction de l'Hôtel de Ville (17), alors que la tendance générale des historiens d'art correspond à l'hypothèse émise par Haverkamp-Begemann, c'est-à-dire d'attribuer le dessin à van der Weyden, sinon à son atelier. La découverte de l'existence d'un filigrane dans le feuillet grâce aux photos digitales fournies gracieusement par le Metropolitan Museum of Art et son identification par Martin Wittek, permettent de situer le papier vers 1442-1143 (18). Cette datation conforte celle de spécialistes, notamment Dirk De Vos et Stephan Kemperdick, qui attribuent à Rogier le dessin destiné au sculpteur chargé d'exécuter le chapiteau (19). L'inscription « onder » (en-dessous) au verso du dessin ne signific pas, comme le propose Koreny, qu'un autre dessin ultérieure-

<sup>(15)</sup> The Robert Lehman Collection, o.c. Notice par E. Haverkamp-Begemann avec une bibliographic exhaustive, p. 407-411.

<sup>(16)</sup> L. Lebeer, Le dessin, la gravure, le livre xylographique et typographique, in Bruxelles au xv<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, 1953, p. 187-.217. L'auteur évoque la possibilité d'une collaboration entre peintre et sculpteur pour ce dessin «d'une forme si exceptionnelle». Il donne la provenance « collection Lehman» sans autre référence (p. 186). Lors de sa séance du 18 mars 1953, la Société nationale des Antiquaires de France entendait le professeur J. Adhémar qui présentait le dessin «en éventail» qui venait d'être exposé au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) en insistant sur le fait que « ce dessin préparatoire à l'exécution d'un chapiteau est le seul connu au moyen âge » (Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 1953, p. 142).

<sup>(17)</sup> Dessins flamands de Jan van Eyck à Hieronymus Bosch. Sous la direction de F. Koreny, Anvers, 2002, notice 23, p. 100-103.

<sup>(18)</sup> M. Witter, En marge d'une récente exposition de dessins anciens des Pays-Bas, Anvers, Rubenshuis, 2002. Les papiers des dessins anciens et leurs filigranes, in Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, LXXII, 2003, p. 159-164.

<sup>(19)</sup> D. De Vos, Rogier Van der Weyden, Brugge, 1999, notice B15, De Schopstoel, p. 381-384 et St. Kemperdick, Rogier Van der Weyden, Köln, 1999, (éd. allemande), 2000 (éd. française), p. 88, attribuent le dessin à Rogier.

ment découpé aurait figuré au bas du feuillet, car, selon M.Wittek, il s'agit d'un feuillet entier non coupé. Le terme « onder » pourrait être une allusion à la situation du 's *Papenkelder*, telle qu'elle ressort du texte datant de 1448, publié par Viaene, où il est question de caves « sous » l'hôtel de ville (note 3).

L'existence d'un dessin préparatoire à l'exécution d'un chapiteau historié, la conservation du chapiteau, l'initiative méritoire des édiles bruxellois du xv<sup>ème</sup> siècle de rappeler l'existence de maisons anciennes que la nouvelle construction allait faire disparaître ainsi que l'humour dont témoigne la représentation (au prix d'une pirouette lexicologique) font de l'ensemble dessin-chapiteau un document unique en son genre.

Le lien entre le mot « scupstoel », terme de droit pénal, et la représentation de personnages occupés à amonceler chaises et tabourets au moyen de pelles est loin d'être évident pour qui ne maîtrise pas la langue de Vondel. Entre les deux, il y a l'espace d'un jeu de mots basé sur les deux significations du terme « scup », soit « pelle » (néerlandais contemporain « schop », pelle), mais qui est également la racine verbale de « scuppen » (néerlandais contemporain, « schoppen ») signifiant, aussi bien, travailler à la pelle que donner un ou des coups de pied. Le terme « scupstoel » dans son sens juridique, témoigne de l'aisance avec laquelle le néerlandais - comme l'allemand d'ailleurs - construisent des mots composés. Le mot « stoel », toujours actuel, signifie « chaise » et n'offre aucune difficulté. Le terme « scupstoel » est construit selon le même principe que des composés tels que « rolstoel », chaise roulante, littéralement, chaise utilisée pour véhiculer quelqu'un, ou « schommelstoel », chaise destinée à se balancer. Avec « schommelstoel », on est très proche du mot composé « scupstoel » qui peut se traduire littéralement: chaise utilisée pour donner un coup de pied, c'est-à-dire, servant à (faire) basculer ou à éjecter quelqu'un, ce que E. Haverkamp-Begemann avait fort bien compris.

La signification donnée au mot « scupstoel » dans le dessin et sur le chapiteau: ramasser des chaises à la pelle n'existe pas en néerlandais. Il s'agit donc d'une sorte de rébus ou, plutôt, d'une interprétation humoristique du terme juridique, relevant de l'imaginaire de l'artiste, tout à fait conforme à l'esprit « rhétorique » de l'époque, où la recherche d'un sens second était une loi du genre.

Au moyen åge, et bien au delà, existaient des peines dites infamantes, pour des délits mineurs, dont la fonction première était de ridiculiser le condamné en le donnant en spectacle aux badauds. La peine du « scupstoel » est l'une d'elles. Elle consistait, très probablement, à asseoir le coupable sur une chaise (stoel) placée en position instable au-dessus d'une pièce d'eau, d'un marécage ou même d'une cuve remplie d'eau, sinon de purin (20) et de faire basculer celle-ci d'un coup de pied (« scuppen », donner un coup de pied), de manière à faire tomber la personne. Celle-ci devait ensuite s'extraire de l'élément liquide par ses propres moyens, comme le montre fort bien un des corbeaux sous la colonnade, représentant un personnage en chemise occupé à escalader le rebord d'une grande cuve de bois. Ce corbeau avait déjà été publié par Bonenfant (lig.4) qui avait relevé deux documents d'archives, datant de 1565, relatifs à des condamnations à la noyade (ou à une immersion?) « op de Merct in cen wijntonne met water « (sur la place du Marché dans un tonneau à vin rempli d'eau). Ceci indique qu'un tonneau ou qu'une cuve, comme représenté sur le corbeau, pouvait bel et bien rempla-

cer une pièce d'eau inexistante à cet endroit, même pour l'exécution d'une peine capitale par novade (réservée aux femmes adultères) (21).

De nombreuses sources relatives au « mandzitten » extraites des comptes de l'ammanie de Bruxelles entre 1497 et 1606 ont été publiées par Bonenfant en annexe de son article de 1943 (<sup>22</sup>). D'autres, basées sur une aire géographique plus large, l'ont été par De Win.

Dans l'étude de Bonenfant consacrée aux pièces d'eau d'origine artificielle existant à Bruxelles (abreuvoirs, réserve d'eau en cas d'incendie ou bassins servant à recueillir les eaux usées), les sources concernent principalement le Sint-Janspoel (près de l'ancien hôpital Saint-Jean). Il semble bien que cet emplacement ait succédé à la Grand-Place, à une date qui ne peut être déterminée avec précision, pour l'exécution des peines du « scupstoel » et du « mandzitten ». On constate en effet (mais Bonenfant ne le relève pas), que les formulations diffèrent: tantôt il est question de « in de mande geset » (mis dans le panier) ou « in de mande hangen » (être suspendu dans le panier), alors que d'autres textes parlent de « in de Sint Janspoel doen vallen » (faire tomber) ou « in de Sint Janspoel geworpen » (jeté). Il est évident que les deux dernières formules concernent la peine du « scupstoel ». Si le « poel » n'était pas un marécage, ainsi que l'a prouvé Bonenfant, mais un réservoir à eaux usées, on comprend mieux l'apparition dans les textes la présence du mot « moeder » (pour « modder » boue), ou mème d'une formule telle que « in merdam ».

L'argument utilisé par certains historiens pour affirmer que cette peine n'était plus infligée à la Grand-Place parce qu'il n'existait plus de marécage à cet endroit depuis longtemps n'est donc guère valable, puisque une grande cuve suffisait, comme le prouve la sculpture du corbeau. Il est évident que si la coutume et le souvenir de la peine du « scupstoel » avaient disparu à l'époque de l'élaboration des projets pour les chapiteaux de l'Hôtel de Ville, personne n'aurait encore songé à la représenter à cet endroit, ce que confirme d'ailleurs Bonenfant à la fin de son article de 1943.

La consultation des dictionnaires néerlandais est très instructive quant à l'usage très répandu de la peine du « scupstoel » et à l'évolution de la formule dans le sens figuré. La plus ancienne et probablement la meilleure définition du mot apparaît dans le premier dictionnaire flamand-latin dù à Cornelius Kilianus paru chez Plantin à Anvers en 1576: « schupstoel: sedes qua quis subito expellitus deturbaturque » (23). Le précieux dictionnaire des expressions idiomatiques médiévales de Stoett, paru en 1943, confirme que le mot et l'usage du « scupstoel » élaient répandus dans tout le domaine linguistique néerlandais (24). Le dictionnaire du Néerlandais médiéval de Verwijs et Verdam confirme la tendance d'utiliser le mot « wipstoel » plutòt que « scupstoel » dans les Pays-Bas septentrionaux (25). Les dictionnaires contemporains reprennent l'expression au sens figuré: se trouver en situation précaire, pouvoir être remercié

<sup>(21)</sup> DE WIN, o.c., p. 201-202.

<sup>(22)</sup> Bonenfant, 1942-43, p. 255-58.

<sup>(23)</sup> C. Killanus, *Dictionarium teutonico-latinum*, Anvers, 1574, p. 477. Kiliaen note également: « iemanden uut synen stoel schuppen: deturbare aliquem è sede ».

<sup>(24)</sup> F.A. Stoett, Nederlandsche Spreekwoorden, Spreekwijzen..., Zutphen, 1943, p. 247-248.

<sup>(25)</sup> E. Verwijs-J.Verdam, Middelnederlandsch Woordenboek, VII, 's Gravenhage, 1912, col. 660-664. Les auteurs notent également le texte latin suivant (col. 664): « quicumque vina injuste mesuraverit de scupha cadet in merdam ».

d'un jour à l'autre. En somme, se trouver sur un siège éjectable! (à comparer avec l'allemand « auf der Wippe stehen »). Le nombre de citations confirme à suffisance combien la peine du « scupstoel » a été répandue, au moins jusqu'au milieu du xvi<sup>ème</sup> siècle, notamment à Bruxelles. Il est donc évident que l'auteur du dessin la connaissait et qu'en réaliser une mise en scène sous forme de rébus humoristique sur un des chapiteaux de l'Hôtel de Ville ne pouvait qu'amuser les badauds qui, après avoir assisté à l'exécution d'une peine du « scupstoel », descendaient peut-être à la taverne du 's *Papenkelder* pour y déguster un verre de bon vin du Rhin...

En 1944, John Webster Spargo publiait une étude particuliérement bien documentée, principalement en ce qui concernait l'Angleterre, relative à l'histoire du 'cucking stool', équivalent anglais du « scupstoel » flamand (26). On ne peut que regretter qu'il n'ait pas englobé le domaine néerlandophone dans son travail. En Grande-Bretagne, le recours à cette peine est également lié en ordre principal aux infractions dans le domaine des poids et mesures. La plus ancienne mention du terme relevée par l'auteur, sous la forme 'cokestole', se situe en Ecosse dans un texte datable entre 1124 et 1153; les références les plus récentes datent du xvu<sup>ème</sup> siècle. L'auteur a également consulté les éditions relatives au droit urbain en Allemagne. Les sources publiées emmènent le lecteur de Strasbourg à Vienne et de Lübeck à Rostock. Si à Strasbourg et à Vienne, on recourt au xiii ene siècle à des dérivés du verbe « schupfen » (donner un coup de pied) et au nom composé « Schupfstuhl », on constate que dans la région de la Baltique (correspondant donc au territoire de la Hanse), les termes utilisés sont très proches de la terminologie flamande: « scupstol » au Brandebourg en 1230 et « scuppestol » à Lübeck et à Rostock en 1268. Ici également, ces peines visent principalement le non-respect des poids et mesures réglementaires, par exemple les boulangers vendant des pains trop légers. Strasbourg présente un curieux problème lexicologique. En effet, dans la plus ancienne citation relevée par l'auteur en provenance du deuxième code municipal de la ville de Strasbourg rédigé en latin entre 1214 et 1219 et publié, notamment, par Philippe Grandidier en 1865 on lit: « Quicunque etiam vina injuste mensuravit, de scupha cadet in merdam » (<sup>27</sup>). L'usage du terme « scupha » précédé de la préposition « de » est pour le moins étrange, puisque le terme signifie, vaisseau, auge, éventuellement, récipient. S'agit-il d'un néologisme latin dérivé de « Schupf »? Toujours est-il qu'en 1270, dans le code rédigé cette fois en allemand, on lit que, pour le même délit, il faut « sol man schüpfen » la personne (devra être bottée) (<sup>28</sup>). Au terme d'une enquête exemplaire, John Spargo n'est, malheureusement, pas parvenu à expliquer définitivement le premier terme du composé anglais. On serait tenté de le rapprocher du hollandais «kaak», conservé dans l'expression idiomatique «aan de kaak stellen» signifiant « exposer à la risée » et de là « condamner », très proche de la punition du « mandzitten ».

Peut-on espérer que les dessins originaux des deux autres chapiteaux historiés mystérieusement disparus feront leur réapparition un jour ou l'autre?

<sup>(26)</sup> J. Webster Spargo, Juridical Folklore in England Illustrated by the Cucking-Stoot, Durham, N.C., 1944. L'étude est complétée par un index reprenant tous les termes apparentés ou de signification proche en anglais, français, allemand, hollandais (kaak), islandais, latin, norvégien, saxon, provençal et suédois.

<sup>(27)</sup> Ph. Grandidier, Œuvres historiques inédites, Colmar, 1865, 11, p. 208. Il s'agit, peut être, de la source utilisée par Verwijs-Verdam (note 23), mais ce texte a connu des publications antérieures en Allemagne.

<sup>(28)</sup> Spargo, o.c., p. 86, note. 3, d'après A.W. Strobel, Geschichte des Elsasses, 1851, p. 331.

L'a. tient à remercier vivement Mrs Laurence B. Kanter, Curator-in-Charge de la collection Lehman au Metropolitan Museum of Art de New York pour sa précieuse collaboration ainsi que M. Martin Wittek, conservateur en chef honoraire de la Bibliothèque royale de Belgique qui est venu à bout d'un filigrane particulièrement difficile à identifier.

#### Samenvatting:

Met de bouw van de tweede vleugel van het Brusselse Stadhuis (rechs van de toeschouwer) werd in 1444 een aanvang gemaakt. Drie huizen moesten worden afgebroken die elk een naam droegen: De Moor, 's Papenkelder en De scupstoel. Een en twee waren een bierkelder en een eetgelegenheid, waarschijnlijk ook in de kelder, die nog een tijdlang in gebruik bleven. Dank zij een vernuftig initiatief van de verantwoordelijken werd de herinnering aan de drie huizen in de drie kapitelen van de nieuwe gevelgalerij in beeld gebracht. Geen iconografische problemen met de eerste twee benamingen. Maar rondom « De scupstoel » zweeft een stuk geschiedenis. De scupstoel was een schandstraf, net als de schandpaal, die vooral werd aangewend bij overtredingen in zake maten en gewichten. Uit de gepubliceerde archivalia blijkt dat ze werd toegepast van England tot in de Hanzasteden en van de Lage Landen tot Straatsburg, toch is er voor zover we weten geen iconografie van bekend. De veroordeelde werd waarschijnlijk in zijn hemd op een stoel op een wipplank geplaatst boven een waterplas, een moeras, of soms een gierbak of een gewone kuip met water gevuld. Bedoeling was niet de veroordeelde te verdrinken, hij moest wel op eigen krachten uit het water kruipen, tot groot vermaak van de toeschouwers. Deze scene werd op een kraagsteen van de galerij afgebeeld. De ontwerper van het scupstoel-kapiteel is echter van een fiktieve betekenis van de term uitgegaan, nl. met schoppen stoelen opstapelen.

In de 19de eeuw bleef van de drie kapitelen weinig meer over dan een vormeloze stenen klomp (tentoongesteld in het Stadsmuseum). Er werden drie nieuwe kapitelen gebeeldhouwd (beeldhouwer onbekend), hoogst waarschijnlijk op basis van de nog bestaande originele ontwerpen. Het ontwerp voor « De scupstoel » verscheen in 1948 op de Amerikaanse markt en werd aangekocht door Robert Lehman, die zijn verzameling tekeningen aan het Metropolitan Museum schonk. In maart 1952 schreef W.J.Fulton, conservator van het Museum te Norwich een brief aan Robert Lehman waarin hij het verband legde tussen de prachtige tekening die door de meeste specialisten aan stadskunstenaar Rogier van der Weyden wordt toegeschreven en het Brusselse kapiteel. Het watermerk van het papier wijst op de periode 1442-1443, dus net voor de aanvang van de bouwwerken.

#### SUMMARY:

Building work on the second wing of the Brussels Town Hall (to the onlooker's right) got under way in 1441. Three houses had to be demolished, each with its own distinctive name: De Moor (the Moor), 's Papenkelder (the Monks' Cellar) and De Scupstoel (the Ducking Stool). The first two were a beer cellar and an eating house, probably also in the cellar, which remained in use for some time. Thanks to a wise initiative of the builders the memory of the three houses is preserved in sculptured form in the three capitals of the new façade gallery.

#### CLAUDINE LEMAIRE

No iconographic problems with the first two names. But around the "Ducking Stool" hangs a tale. The ducking stool was a shame punishment, like the pillory, which was used primarily for weights and measures offences. Published archival entries document its use from England to the Hansa cities and from the Low Country to Strasbourg, but no iconography exists to our knowledge. The condemned person was probably placed, clad in his shirt, on a chair on a seesaw placed above a pond, a mire, a manure pit or simply a common tub filled with water. The intention was not to drown the condemned person, rather he was required to emerge from the water by his own forces, to the great amusement of the onlookers. This scene was depicted on a corbel of the gallery. The designer of the ducking-stool capital has, however, taken as his starting point a fictitious and literal interpretation of the term, i.e. piling up chairs with shovels.

By the 19th century little more remained of the three original capitals than a shapeless stone lump (on display in the City Museum). Three new capitals were carved (sculptor unknown), very likely based on the still extant original drawings. The original drawing for the "Ducking Stool" appeared on the American market in 1948 and was bought by Robert Lehman, who donated his collection of drawings to the Metropolitan Museum. In March 1952, W.J. Fulton, custodian of the Norwich Museum wrote to Robert Lehman, making the connection between the superb drawing, which most specialists attribute to city artist Rogier van der Weyden, and the Brussels capital. The watermark in the paper points to the period 1442-1443, that is just before the commencement of the building works.

# LE TRIPTYQUE DU MARTYRE DE SAINT HIPPOLYTE À LA LUMIÈRE DE NOUVELLLES RECHERCHES – UNE ŒUVRE À TROIS MAINS?

#### Catheline Périer-D'Ieteren

Le triptyque du *Martyre de saint Hippolyte* (fig. 1), conservé dans le trésor de la cathédrale Saint-Sauveur à Bruges, a fait l'objet, depuis 1998, de plusieurs études relatives à ses commanditaires, à son iconographie, à sa fonction et surtout à l'attribution des différents panneaux.

Après avoir examiné la fortune critique et les caractéristiques stylistiques du retable, nous nous attacherons à développer l'étude technologique initiée par Nicole Goetghebeur. Des informations inédites révélées par le récent examen en réflectographie dans l'infrarouge nous ont, en effet, permis de mieux appréhender la genèse de l'œuvre.

Au xix° siècle, le triptyque du Martyre de saint Hippolyte (fig. 1) est considéré comme une œuvre de Memling. En 1822, Joanna Schopenhauer (¹) relève la date de 1479 inscrite sur le cadre original mais aujourd'hui disparue. En 1863, Waagen (²) attribue l'ensemble à Thierry Bouts et, en 1902, Hulin de Loo (³) date l'œuvre autour de 1475. Il est le premier à donner le volet gauche représentant les donateurs à Van der Goes. Il sera suivi par Friedländer qui, s'appuyant sur l'hypothèse d'une collaboration avec le maître gantois, situe le retable vers 1472. Les historiens de l'art ultérieurs, parmi lesquels Heiland, Voll et Fierens-Gevaert (¹) attribuent le triptyque au Maître de la Perle de Brabant tandis que Schöne (⁵), en 1938, y reconnaît la main du Maître de l'Arrestation de Munich et celle de Van der Goes pour la face et le revers du volet gauche. Des comparaisons avec les brocarts et le profil des anges dans l'Ascension des Elus de Lille, l'amènent à placer l'exécution autour de 1470. Denis, en 1957, donne la conception de l'ensemble du triptyque à Bouts et reconnaît sa main dans le panneau central et le volet droit (6). En 1998, Goetghebeur donne le volet gauche à Van der Goes et

- (1) J. Schopenhauer, Jan Van Eyek und seine Nachfolger, Francfort, 1822, p. 153.
- G. F. Waagen, Manuel de l'histoire de la peinture Ecoles allemande, flamande et hotlandaise, Paris, 1863, p. 121.
- (3) HULLIN DE LOO, Bruges 1902, Exposition de tableaux flamands des xiv<sup>e</sup>, xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, Catalogue critique, Gand, 1902, n° 37.
- (4) P. Heiland, Dirk Bouts und die Hauptwerke seiner Schule. Ein stilkritischer Versuch, Potsdam, 1902, p. 10; K. Voll. Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memting. Ein eutwicktungsgeschichtlicher Versuch, Leipzig, 1906, p. 14; H. Fierens-Genaert /P. Fierens, La peinture en Belgique, Les Primitifs flamands, 3, Bruxelles, 1908, pp. 84-85.
- (5) W. Schöne, Dieric Bouts and seine Schute, Berlin / Leipzig, 1938, p. 39 et pp. 168-169.
- (6) V. Denis, Thierry Bouts, Paris, 1957, p. 10.



Fig. 1. Triptyque du Martyre de saint Hippotyle, Bruges, Cathédrale Saint Sauveur. (Copyright Musée de la Cathédrale Saint Sauveur)

relève des maladresses dans le dessin sous-jacent et l'exécution picturale de certains personnages du panneau central et du volet droit (7). Griet Steyaert (8), en 2003, propose d'identifier l'auteur du volet droit et de certaines parties du panneau central à Aert van den Bossche, alias le Maître du Martyre des saints Crépin et Crépinien, qui appartiendrait, selon elle, au cercle de Van der Goes et non à celui de Bouts.

Le triptyque du Martyre de saint Hippolyte a été commandé par Hippolyte de Berthoz, trésorier à la cour de Bourgogne, et par sa femme Isabelle Huygheins. En 1502, son fils Charles, échevin du Franc de Bruges, l'offre à la gilde des porteurs de chaux pour orner leur chapelle à l'église Saint-Sauveur. La critique de style attribue généralement à Hugo Van der Goes le volet gauche représentant les époux en prière (fig. 2a). Pour les uns, Berthoz aurait commandé le retable à Louvain et demandé à Van der Goes d'en peindre les portraits, après avoir vu le peintre à Bruges exécuter des travaux pour le mariage de Charles le Téméraire et

<sup>(7)</sup> N. Goetghebeur, Le Triplyque de saint Hippolyte de l'église Saint-Sauweur, dans: Actes du colloque Louvain 2001, pp. 393-401.

<sup>(8)</sup> G. Steyaert, De triptiek met de Marleting van de heitige Hippolylus, begonnen door Dirk Bouls en afgewerkt door Hugo van der Goes en zijn leerling of medewerker, Aerl van den Bossche, dans: Hommages au Professeur Dr. Karl Van de Velde, 2004 (sous presse). Pour nous, le Maître de la Légende des saints Crépin et Crépinien, créé au départ d'un seul triptyque démembré (panneau central: Varsovie, Musée national; volets: Bruxelles, Musée communal; revers: Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage), s'identifierait au Maître de la Légende de sainte Barbe, alias Aert van den Bossche. Voir C. Périer-D'Ieters, Le « Relable du Marlyre des saints Crépin et Crépinien » et le Maître de la Légende de sainte Barbe, dans: Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Miscellanea Henri Pauwets, 1989-1991, 1-3, p.157-174. Steyaert réfute cette thèse.

de Marguerite d'York en 1468. Pour les autres, le triptyque a été exécuté à la fin de la carrière de Thierry Bouts et sa réalisation a sans doute été interrompue par son décès en 1475. Il était donc inachevé lorsque Van der Goes se rendit à Louvain en 1479 pour expertiser les tableaux de Justice dans le cadre de la succession du maître. C'est probablement à cette époque qu'il aurait peint le volet. Le récent examen en réflectographie dans l'infrarouge (9) vient conforter cette hypothèse d'une intervention tardive modifiant la conception originelle. Il répond aussi aux interrogations des historiens de l'art qui se demandaient si Van der Goes avait recu par contrat la réalisation du volet gauche lors de la commande initiale ou bien s'il est intervenu dans un deuxième temps, ce qui s'avère ètre le cas. Au stade du dessin sousjacent, la composition est, en effet, très différente de celle qu'on connaît aujourd'hui. Le maitre prévoyait de représenter deux donateurs agenouillés face à un livre ouvert sur un prie-dieu et placés devant un ensemble architectural intégré à un paysage arboré (fig. 2b). Sous le ciel actuel du volet, on apercoit l'esquisse dessinée d'une importante maison aux pignons à gradins placée derrière un haut mur, en partie caché par des arbres graciles, propres au style de Thierry Bouts (fig. 3). La femme tient un livre ouvert tandis que l'homme porte un haut bonnet caractéristique des effigies masculines peintes par le maître. Le volume des bâtisses prévues par Bouts, équilibrait mieux l'architecture figurée sur l'autre volet. La conception du paysage est aussi plus en accord avec le reste du triptyque et l'intégration des personnages à celui-ci est meilleure que dans la version finale.

La formule de présenter des donateurs devant un prie-dieu dans un extérieur n'est pas exceptionnelle mais peu fréquente. Quelques exemples apparaissent au tournant du xy siècle, notamment chez Vranck van der Stock, Memling et le Maître de Hoogstraeten. Par la suite, on la retrouve entre autres chez les maniéristes anversois et Quentin Metsys. Van der Goes n'a sans doute pas voulu retenir ce type de présentation peu traditionnelle.

Hippolyte, officier romain, geòlier de saint Laurent et converti par lui, subit le martyre de l'écartèlement. Ce saint est peu connu dans nos régions au même titre d'ailleurs que saint Erasme, ce qui révèle le caractère souvent novateur des sujets iconographiques peints par Thierry Bouts. Certes, comme pour le triptyque de Louvain, le thème pourrait lui avoir été imposé par le commanditaire, Hippolyte de Berthoz, afin d'honorer son saint patron. Saint Hippolyte est également le protecteur céleste de la collégiale de Poligny, village français du Jura dont il est originaire (10). Un seul autre retable, conservé au Musée des Beaux-Arts de Boston, aussi commandé par Berthoz, mais après celui de Bruges, présente une composition et un programme iconographique similaires (11).

Le maître louvaniste pourrait s'être inspiré d'une représentation de l'Écartèlement de la reine Brunehaut du miniaturiste brugeois Guillaume Vrelant dans le Miroir Historial de la

<sup>(9)</sup> L'examen en réflectographie dans l'infraronge a été réalisé par Christina Currie de l'Institut Boyal du Patrimoine Artistique que nous tenons à remercier. Notre gratitude va aussi au Conservateur du Musée de la Cathédrale Saint-Sauveur de Bruges, Monsieur Kervyn, qui a autorisé l'examen et a tout mis en œuvre pour nous aider dans l'analyse du triptyque et des documents le concernant.

<sup>(10)</sup> Un bas relief polychromé situé sur le portail occidental de l'église représente aussi le supplice de l'écartélement du saint.

<sup>(11)</sup> J.S. Held, Observations on the Boston Triptych of saint Hippotytus, dans: Album Amicorum J. G. Van Gelder, 1973, pp. 177-185.



Fig. 2a. Triplyque du Martyre de saint Hippolyte, volet gauche, (Copyright KIK-IBPA)

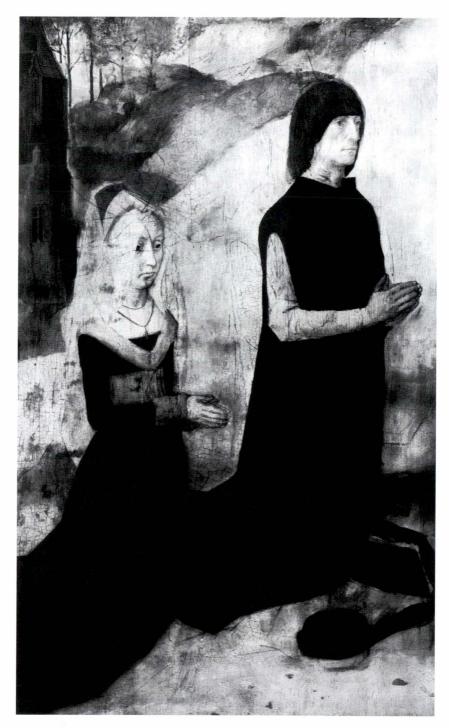


Fig. 2b. Triptyque du Martyre de saint Hippolyle, volet gauche, RIR. (Copyright KIK-IRPA)

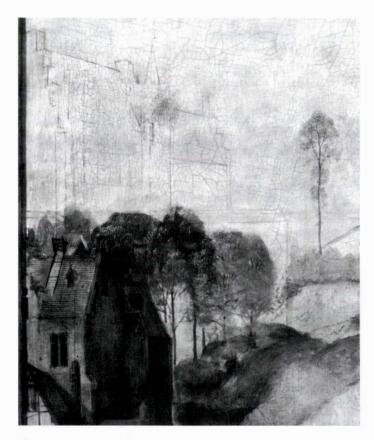


Fig. 3. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, volet gauche, RIR, détail de la maison. (Copyright KIK-IRPA)

Bibliothèque nationale de Paris, et aussi d'une scène de supplice provenant du cercle de Vrelant et Mazerolles exécutée vers 1467, actuellement conservée au Petit-Palais à Paris (12).

Hippolyte occupe le centre de la composition, les pieds et les poignets attachés par des cordes à quatre chevaux. Son corps blanc dénudé se détache sur le sol beige (figs. 1-7). Les cavaliers fouettent leurs montures qui dessinent un cercle auquel rèpond la courbe de la colline, lieu du supplice. La tunique, le manteau bleu et le couvre-chef pourpre du saint gisent au premier plan, près d'un rocher entouré de quelques plantes éparses. Ces vètements, opposés au groupe des trois hommes agenouillés, complètent le schéma circulaire de la composition mise en place mécaniquement à l'aide d'une pointe métallique. Ce procédé dénote l'importance que Bouts accorde, dans toutes ses peintures, à une mise en page rigoureuse. Le maître prète

<sup>(12)</sup> D. Martens, Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen Age: le triptyque de saint Hippolyte du Musée des Beaux-Arls de Boston, dans: Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, 69, 2000, pp. 59-112.

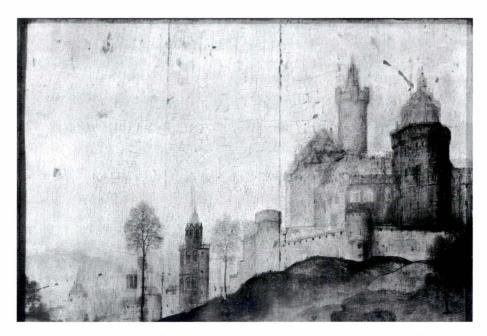


Fig. 1. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, détail paysage. (Copyright KIK-IRPA)

aussi une grande attention aux couleurs. Ainsi, les accents rouges et jaunes des étoffes soulignent le dynamisme intrinsèque à la scène, particularité rarement mise en évidence dans les peintures de Bouts, à l'exception du *Repas du Christ chez Simon le Pharisien* de Berlin.

Le paysage du panneau central, vallonné et planté d'arbres isolés se profilant sur le ciel (fig. 1), se poursuit sur les trois panneaux. Il confère une unité spatiale à l'ensemble de la composition, encore plus perceptible dans la conception première voulue par Thierry Bouts telle que révélée par le dessin sous-jacent (fig. 3-4). Ce paysage est encadré sur le volet gauche par une grande maison et, sur le droit, par un château entouré de remparts soumis ultérieurement à plusieurs modifications de formes. La gamme chromatique du panneau central s'accorde avec celle du volet droit, de composition plus statique, qui représente un homme, un genou en terre, intercédant en faveur du supplicié auprès de l'empereur Decius. Les couleurs du volet gauche, par contre, sont plus étouffées et plus froides. Les donateurs, vêtus de robes damassées noires et violettes, assistent au martyre, agenouillés au pied d'une colline aux verts intenses. Détail curieux, ils ne sont pas accompagnés de leurs saints patrons, sans doute parce que ceux-ci apparaissent sur les revers peints en grisaille. Saint Hippolyte y figure un faucon sur le poing et sainte Elisabeth, une couronne à la main, un blason posé aux pieds. L'ensemble est enchâssé dans un cadre plus tardif muni de deux panneaux latéraux supplémentaires. Lorsque les volets du retable original sont fermés, ils découvrent saint Charlemagne et sainte Marguerite accompagnés chacun d'un écu armorié. L'étude des armoiries et des docu-

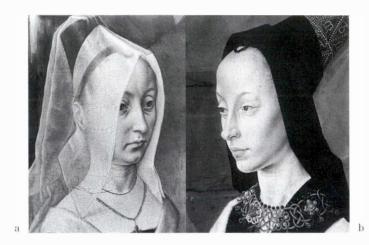


Fig. 5. a. Triptyque du Martyre de saint Hippotyte, volet gauche, détail du visage de la donatrice. (Copyright KIK-IBPA)
b. Hugo van der Goes, détail du visage de Maria Portinari. (Photo C. Périer)

ments d'archives ont permis de déterminer que ces volets ont été commandés ultérieurement par le fils du donateur, Charles de Berthoz. Ils auraient été exécutés entre 1503 et 1508 ou peu après (13).

L'hypothèse d'une œuvre laissée inachevée par Thierry Bouts, que confirment aujourd'hui les nouvelles données fournies par les examens auxquels le retable a été soumis, a été généralement acceptée par la critique d'art. La participation de plusieurs mains avait aussi été observée mais non explicitée. En effet, dans le volet gauche, le style et la technique d'exécution des donateurs ainsi que des parties du paysage évoquent la manière de Van der Goes. Le maître du Rouge-Cloître, à la réputation bien établie, aurait été chargé de peindre Hippolyte de Berthoz et sa femme Elisabeth sur le volet resté inachevé. Leur effigie n'apparaît qu'au stade du dessin sous-jacent exécuté par Thierry Bouts (fig. 2b). Le visage sévère au large front bombé et aux traits tirés de la donatrice rappelle ceux de Maria Portinari (figs. 5 a / b) et de sainte Marguerite dans le Retable Portinari et celui de la donatrice du retable de la Trinité d'Edimbourg, deux œuvres qui auraient été peintes selon Thompson et Campbell autour de 1478-1479 (11). Les chairs sont aussi traitées en clair-obscur, les sourcils sont largement marqués et une ligne sombre souligne les cernes des yeux. De même, les mains d'Hippolyte de Berthoz, aux formes boursouflées et aux articulations noueuses, comme son visage vigoureusement modelé, au nez proéminent et à la bouche saillante, sont caractéristiques de Van der Goes et s'apparentent aux physionomies tout aussi énergiques du Portrait d'Homme

<sup>(13)</sup> C. VAN DEN BERGEN-PANTENS, Etude et datation du Triptyque de saint Hippolyte. Apport des archives, dans: Actes du colloque Louvain 2001, pp. 11-19.

C. Thompson / L. Campbelli, Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edimburgh, Glasgow, 1974, pp. 55-57.

de New York et du *Donateur avec saint Jean-Baptiste* de Baltimore (<sup>15</sup>) (figs. 6 a / b). Le caractère austère des portraits du volet de Bruges est encore accentué par l'expression figée et l'attitude solennelle des personnages et renforcé par le coloris sombre de leurs vètements.

La technique picturale plus schématique du paysage diffère de celle, modulée dans les effets de couleur et de lumière, du panneau central et du volet droit (fig. 1). L'examen du dessin sous-jacent montre que le schéma initial de Thierry Bouts a été changé (fig. 3). Des arbres, dont certains cacheraient des formes peintes (toits), ont été ajoutés à hauteur du toit du nouvel édifice d'aspect plus pittoresque et placé plus bas dans la composition. Enfin, six arbres, aux troncs effilés, qui se dressaient devant le mur dans le projet de Bouts ont été remplacés par des bosquets. On en retrouve aussi à l'arrière-plan pour encadrer les prairies, ce qui a pour effet de compartimenter l'espace fluide initial. Berthoz et sa femme paraissent se superposer à cet environnement plutôt que d'y être intégrés de façon naturelle, trahissant ainsi une addition à la composition. Il en résulte une sensation de décatage dans la profondeur, les donateurs s'imposant au premier plan comme des figures héraldiques (fig. 2a). Un déséquilibre se marque donc dans le volet gauche, malgré la continuité apparente du paysage. Les couleurs sont aussi plus opaques et la lumière plus uniforme.

Dans cette œuvre collective, il est intéressant d'observer que, conformément aux habitudes du xv<sup>e</sup> siècle, tant pour les retables peints que sculptés, les divers intervenants respectent l'aspect unitaire de l'œuvre dans la représentation du paysage, le choix des personnages et des



Fig. 6. a. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, volet gauche, détail du visage du donateur. (Copyright KIK-IBPA)
b. Hugo van der Goes, Donateur avec saint Jean-Baptiste, Baltimore, Walters Art Gallery, détail du visage. (Photo C. Périer)

(15) J. Sander, Hugo Van der Goes, Stilenhwicklung und Chronologie, Mayence, 1992, p. 12 et pp. 132-133. E. Dhanens, Hugo van der Goes, Anvers, 1998, pp. 326-331.

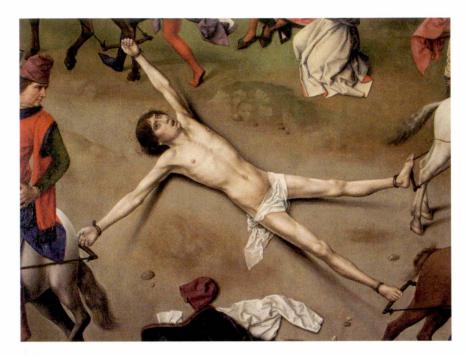


Fig. 7. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, détail du saint. (Photo C. Périer)



Fig. 8. Triptyque du Martyre de saint Hippotyte, panneau central, RX, corps du saint. (Copyright KIK-IRPA)



Fig. 13. Triptyque du Martyre de saint Hippotyte, panneau central, périzonium du saint et détail du nombril avec impact de la pointe. (Photo C. Périer)

motifs formels. Dès lors, seule une observation attentive permet de déceler les différences qui échappent à première vue.

Le panneau central révèle sans conteste la main de Thierry Bouts dans la recherche d'une composition parfaitement équilibrée, structurée à l'intérieur de deux cercles concentriques dont la mise en place géométrique est assurée par l'utilisation d'une pointe métallique. Nous avons relevé, en effet, les trous laissés par l'outil dans les tétons et le nombril du saint (fig. 13). Le premier cercle entoure la figure du saint et le second, plus large, englobe les collines, les chevaux et les bourreaux. L'emplacement du corps d'Hippolyte a été réservé et ses contours ont été gravés (fig. 8), dans le souci de préciser la position du motif central de la composition. Des modifications successives ont ensuite été apportées au dessin sous-jacent. Les têtes des chevaux, notamment, ont été déplacées de manière à ce qu'elles s'inscrivent parfaitement dans le schéma préétabli. Ainsi, le museau du cheval de droite a été écarté du bord du panneau et la tête de celui de gauche a été descendue (figs. 9-10a).

La manière de Bouts se reconnaît encore dans la morphologie du saint dont les traits s'apparentent à ceux de saint Erasme et aussi, comme l'a révélé Goetghebeur (16), à un des damnés de Lille. Elle se manifeste également dans l'habile technique d'exécution du modelé de son corps aux contours soulignés d'une mince ligne claire et cernés d'une ombre portée (figs. 1-7). Les deux bourreaux du premier plan sont issus du répertoire du maître. Le dessin préparatoire de celui de gauche (fig. 10a) est incisif dans son tracé et clairement construit: son



Fig 9. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, RIR détail du cheval de droite. (Copyright KIK-IRPA)

bras a été ramené plus près du corps. Les hachures de modelé de sa monture, comme celles de l'autre cheval, sont d'une extrème subtilité. Au contraire, le rendu anatomique des personnages en haut à gauche est très maladroit et l'exécution des trois figures agenouillées est fort pauvre. Cette faiblesse s'étend au bourreau de droite. Le dessin sous-jacent (fig. 10b) de ces différentes figures est d'un autre type, les lignes de mise en place des drapés sont lourdes et hésitantes et les hachures se croisent sans structure. Dans le volet droit, le style du dessin de plusieurs courtisans est stéréotypé, en particulier celui de l'homme qui intercède auprès de Decius (figs. 11a / b). Cet Empereur, typique du vocabulaire de Bouts, est d'une meilleure facture, au même titre d'ailleurs que le personnage vêtu d'un manteau garance. Ce personnage a clairement servi de modèle à un autre peintre, le Maître de la Légende de saint Rombaut (figs. 12a / 12b). Le style éclectique de cet anonyme allie des caractéristiques de l'école bruxelloise à des particularités « boutsiennes », telles l'élongation et l'attitude figée des figures qui se retrouvent dans le personnage au pied de la chaire de Saint Rombaut prêchant et guérissant les malades. Toutefois, ces particularités s'affirment encore par rapport au modèle dans la position isolée de ce personnage et le traitement moins plastique de son visage (fig. 12b) (17).

<sup>(17)</sup> Cette analogie a été relevée par D. Martens, op. cit., p. 106. C. Périer-D'Ietteren, Deux panneaux de la « Légende de saint Rombant » de Malines conservés à Dublin. dans: Jaarboek Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 1976, p. 98.

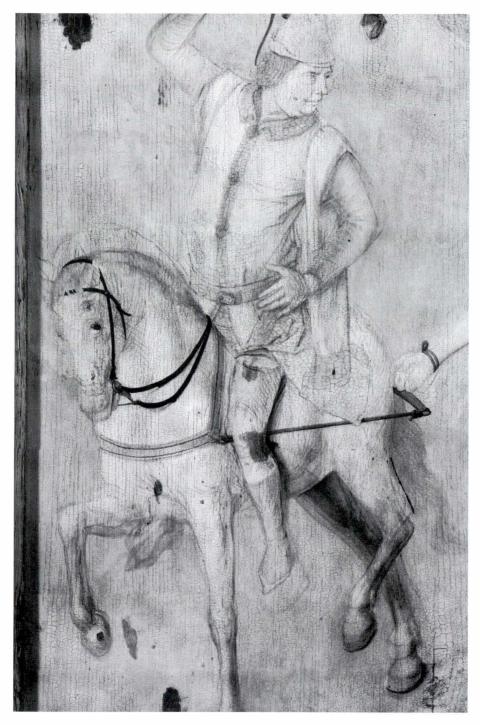


Fig. 10a. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, B1B bourreau de gauche. (Copyright K1K-IRPA)

Martens voit dans ce maître l'auteur du triptyque du *Martyre de saint Hippolyte* de Boston, aussi commandé par Hippolyte de Berthoz. Le programme iconographique et l'agencement de ce retable sont quasi identiques à celui du triptyque de Bruges qui a certainement servi de modèle (<sup>18</sup>).

La réflectographie dans l'infrarouge et la radiographie mettent en évidence, au sein du triptyque, des différences manifestes dans le dessin sous-jacent et la technique picturale. Dans le panneau central, le modelé, préparé par de délicates hachures, procède d'une matière légère, chargée de blanc de façon parcimonieuse, que ce soit dans le corps de saint Hippolyte, sur la crète des plis à peine empâtés de son périzonium (figs. 1-13) ou dans les détails de textures des vêtements. Le traitement de la robe des chevaux bénéficie du même soin. L'ensemble de la composition, qui paraît d'une densité presque égale en radiographie (fig. 8), est d'une lecture très claire, due à l'usage d'une fine couche d'impression blanche, sans doute généralisée, mais qui n'a été identifiée à ce jour que dans une seule coupe prélevée dans le sol. La masse des collines et la silhouette des personnages sont réservées sur le ciel, les formes étant précisées lors de l'exécution picturale. Des mamelons d'herbe et des arbres apparaissent sur l'image radiographique comme ajoutés par une autre main. La matière picturale des volets est beaucoup plus chargée en blanc de plomb, en particulier dans le ciel du volet gauche (19). L'architecture dessinée à cet endroit par Bouts semble aussi avoir été partiellement ébauchée en peinture (fig. 3). Cette partie a donc été reprise dans une deuxième phase d'exécution pour masquer la construction prévue à l'origine. Les donateurs représentés dans un premier temps par Bouts en sont, par contre, restés au stade du dessin. Le décolleté, le pan de robe et le livre d'heures de la femme sont encore visibles dans l'infrarouge de même qu'une partie des vètements de son époux (fig. 2b). Ce ne sont pas là des déplacements de formes au niveau du dessin sous-jacent de la version actuelle, comme cela a été écrit, mais bien un premier dessin de Bouts présentant les personnages autrement. A droite de la composition, apparaissent également le pied rectangulaire d'un prie-dieu et la tablette portant le livre ouvert (fig. 2b). Tous ces éléments sont cachés en surface par des plages de couleurs ou des ombres portées intégrées au paysage (fig. 2a).

Les radiographies des volets sont malheureusement troublées par les figures peintes aux revers, en particulier dans le droit, ce qui empêche toute observation objective sur les phases de réalisation, les additions tardives et surtout sur la technique picturale. Ceci d'autant plus que l'état de conservation des revers est très mauvais et que les nombreuses lacunes retouchées gènent la lecture de la composition. Il ne subsiste dès lors aucunes données objectives permettant de confirmer leur atribution à Van der Goes.

En conclusion, les nouvelles données fournies par l'examen en réflectographie dans l'infrarouge et par l'examen approfondi de la technique d'exécution repris dans le cadre de l'étude d'ensemble de la production du maître, nous permettent aujourd'hui de mieux comprendre la distribution du travail au sein du triptyque du *Martyre de saint Hippolyte*. Thierry Bouts

<sup>(18)</sup> D. Martens, op. cit., pp. 59-112.

<sup>(19)</sup> L. KOCKAERT, A Comparative Technical Study of Two Triptychs by Dieric Bouts, The Blessed Sacrament and The Martyrdom of saint Hippolyte, dans: Actes du colloque Louvain 2001, pp. 403-409.



Fig. 10b. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, RIR, bourreau en haut à droite. (Copyright KIK-IRPA)



Fig. 11a. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, volet droit. (Photo C. Périer)

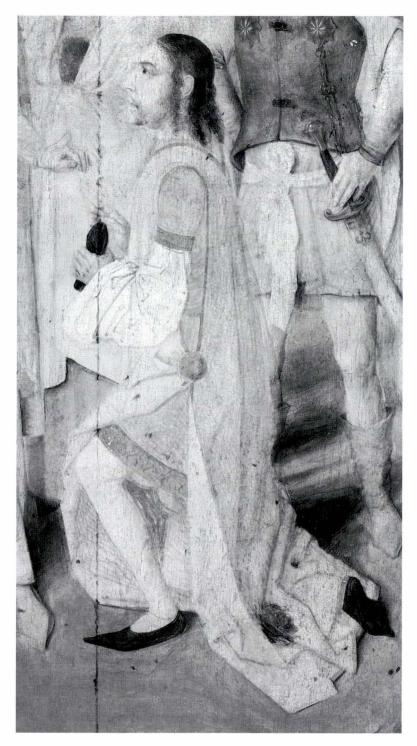


Fig. 11b. idem. BIR. (Copyright KIK-IBPA)

## CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN

aurait conçu l'ensemble du retable et dessiné la totalité du paysage. Il aurait commencé par peindre le paysage du panneau central et du volet droit et entamé celui de gauche, avant d'esquisser les donateurs. Dans la scène du martyre, il aurait mis en place et réservé les principaux éléments de la composition, exécutant d'abord le corps du saint et, ensuite, l'arc formé par les chevaux du premier plan et les vètements posés sur le sol. Laissé inachevé à sa mort, le travail a été poursuivi par différentes mains. Le volet gauche (fig. 2a) serait de Van der Goes qui redessine les donateurs et modifie le paysage et l'architecture avant de les peindre. Le panneau central aurait été terminé par un membre de l'atelier de Thierry Bouts, qui aurait peint les figures les plus faibles de la composition (fig. 1). Celles-ci occupent toutefois un emplacement prévu dès l'origine par le maître, comme le prouvent les surfaces réservées apparaissant sur l'image radiographique.



Fig. 12. a. Triptyque du Martyre de saint Hippolyle, volet droit, détail. (Photo C. Périer) b. Maître de la Légende de Saint Rombaut, Saint Rombaut prêchant et guérissant les malades, détail. (Copyright KIK-IBPA)



:1



Fig. 14. a. Triptyque du Martyre de saint Hippolyte, panneau central, détail du bourreau à l'avant-plan à droite. (Photo C. Périer) b. Retable de l'Adoration des Mayes, Munich, Alte Pinacothek, détail visage de Gaspard. (Photo C. Périer)

## CATHELINE PÉRIER-D'IETEREN

Une troisième main, moins experte que celle de Bouts, serait intervenue dans le volet droit, comme l'indiquent la morphologie plus trapue des personnages et leur modelé plus schématique. L'ensemble, toutefois, est si proche de la manière du maître qu'il trahit un artiste du même atelier ou d'un atelier satellite et non pas, comme l'a suggéré Steyaert, d'un peintre de l'entourage de Van der Goes (20).

Ainsi, à côté des éléments que nous pensons pouvoir donner à Bouts et à Van der Goes, il reste des parties de composition réalisées par d'autres intervenants qui sont d'autant plus malaisés à identifier qu'ils utilisent une technique d'exécution et un vocabulaire communs.

Toutefois, nous avons observé une disparité de main analogue dans le triptyque de l'Adoration des Mages de Munich. Dans cette œuvre, bien que la mise en page de la composition et l'exécution serrée de plusieurs détails soient spécifiques à l'art de Bouts, le style et l'exécution des participants au cortège des mages sont plus schématiques et renvoient au triptyque de Bruges. Ainsi, la physionomie de l'homme barbu placé derrière Balthasar s'apparente à celle des trois personnages agenouillés et des deux courtisans du volet droit. Le profil de Gaspard se répète aussi fidèlement dans celui du bourreau fouettant son cheval alezan (figs. 14a / 14b).

Un écho du style du Maître de l'Arrestation du Christ, tel qu'il se manifeste dans son œuvre éponyme, se retrouve également dans plusieurs visages d'hommes et dans les ornements des cuirasses et coiffes des soldats. Le militaire accroupi à la droite du Christ dans la *Résurrection*, par exemple, est similaire à celui debout derrière Decius dans le volet droit de Bruges.

Ces rapprochements démontrent que la troisième main du triptyque du Martyre de saint Hippolyte est celle d'un peintre habitué à travailler avec Thierry Bouts et qui a laissé l'empreinte de son style dans plusieurs œuvres du maître. Les parentés de ce style avec les peintures de l'arnonyme de l'Arrestation du Christ nous amènent à nous demander si ce dernier n'aurait pas collaboré également au retable de Bruges et à celui de Munich, dans une première phase de son évolution stylistique, revenant ainsi à une hypothèse émise partiellement par Schöne en 1938.

Si l'étude du triptyque du *Martyre de saint Hippolyte* a bien progressé depuis 1998, le retable n'a cependant pas encore livré tous ses mystères. L'intervention de collaborateurs dans les peintures de Bouts se confirme et s'avère mème plus fréquente que les historiens de l'art ne l'avaient imaginé jusqu'ici. La critique de style, mème enrichie de l'étude technologique, a ses limites. Aussi, à défaut de documents d'archives, mettre un nom sur les différentes mains reste malaisé et seules des hypothèses de travail peuvent être avancées (<sup>21</sup>).

## Samenvatting:

De 19de- en 20ste-eeuwse kunsthistorici hebben talrijke uiteenlopende studies gewijd aan het drieluik van de 11. Hippolytus, in de Sint Salvator kerk te Brugge opgesteld. In 1863 heeft Waagen als eerste het schilderij aan Diederik Bouts toegeschreven, in 1902 meende Hulin de Loo in het linker luik de hand van Van der Goes te herkennen.

<sup>(20)</sup> G. Steyaert, op. cil., (sous presse).

<sup>(21)</sup> Nous tenons à remercier Valentine Henderiks et Didier Martens pour la relecture critique du manuscrit.

#### LE TRIPTYOUE DU MARTYRE DE SAINT HIPPOLYTE

Het drieluik werd door Hippoliet de Berthoz aan Bouts besteld, het was onafgewerkt toen deze in 1475 overleed. Van der Goes zou dan het linker paneel geschilderd hebben en wijzigingen hebben aangebracht aan de portretten van de schenkers en aan het omliggende landschap. Infrarode reflectografie bevestigt deze hypothese die voorheen enkel op stilistische kenmerken steunde. De onderliggende tekening toont inderdaad dat hier en daar het oorspronkelijke schema van Bouts werd gewijzigd, nl. in de houding van de schenkers, in het landschap en in de architecturale achtergrond, echter met behoud van de originele structuur.

Na de dood van Bouts zou een medewerker uit zijn atelier het paneel hebben afgewerkt. Dit blijkt uit een gewijzigde stijl van de onderliggende tekening en uit de zwakke uitvoering van bepaalde figuren. Ten slotte zou een derde hand gekenmerkt door een meer stereotiepe stijl in het rechter paneel zijn tussengekomen. Misschien was hij de Meester van de Aanhouding van Christus, die, naar de mening van de auteur, zijn medewerking zou hebben verleend aan meer schilderijen dan tot nu toe verondersteld werd.

## SUMMARY:

In the course of numerous studies published during the 19th and 20th centuries, art historians have attributed the *Triptych of the Martyrdom of Saint Hippolytus* to different masters, distinguishing in it the hands of several painters. Waagen, the first of these historians, in 1863 attributed the entire altarpiece to Dirk Bouts, whilst Hulin de Loo, in 1902, recognized the hand of Van der Goes in the left wing.

The triptych which Hippolyte Berthoz commissioned from Dirk Bouts remained incomplete at the time of the master's death in 1475. Van der Goes then supposedly took over the painting of the left wing, modifying the portraits of the donors and their setting. Infrared reflectographic analysis of the left wing supports the hypothesis, based until now solely on stylistic comparisons, of an intervention by Van der Goes. The underdrawing reveals changes to Bouts's initial composition in the donors' poses and clothing, and in the countryside and the architecture of the buildings, whilst continuing to respect the unity of the initial project.

The composition of the central panel, perfectly balanced within two concentric circles, points to Dirk Bouts. This part, also incomplete at the time of the master's death, would have been finished by a member of his workshop, which explains another kind of underdrawing and the weaknesses in the execution of certain figures. Finally a third hand can be seen at work in the stylistically more stereotyped right wing. This may have been the Master of Christ's Arrest who, according to the author, had a hand in more works than hitherto supposed.

## LE RELEVÉ D'UN VITRAIL OFFERT PAR MARGUERITE D'AUTRICHE À L'ÉGLISE SAINT-ROMBAUT DE MALINES ET ATTRIBUÉ À BERNARD VAN ORLEY

Isabelle Lecoco et Todor Petev

Cette contribution présente un relevé inédit d'un vitrail de l'église Saint-Rombaut de Malines, commandité par Marguerite d'Autriche et exécuté vers 1530, très probablement d'après un projet ou des cartons de Bernard Van Orley. Elle ouvre deux perspectives de recherches cruciales pour l'étude de la Renaissance dans les anciens Pays-Bas et la connaissance de la production artistique belge: une réévaluation du rôle de Van Orley dans la diffusion d'une nouvelle esthétique apparentée à la Haute Renaissance italienne dans nos régions dans les années 1530 par le biais du vitrail monumental; d'autre part, des investigations plus poussées dans une source documentaire spécifique, les relevés de monuments anciens. L'examen du relevé proprement dit sera précédé de la situation du vitrail correspondant dans le contexte de la vitrerie ancienne de Saint-Rombaut.

#### La pitrerie de Saint-Rombaut

La vitrerie ancienne de Saint-Rombaut est relativement bien connue grâce aux travaux de N. Neeffs et J. Laenen (¹). Ceux-ci ont principalement exploité les comptes communaux de Malines, les archives de l'église et des confraternités, métiers et guildes qui y étaient représentées, ainsi qu'une description de l'église publiée en 1770 (²). On demeure néanmoins dans l'incertitude pour toute une série de données: le nombre exact de vitraux, l'identité de leurs auteurs, leur composition, les conditions de leur exécution. La présentation qui suit est limitée aux principaux témoins.

L'église Saint-Rombaut a été dotée de vitraux au cours de différentes campagnes réparties sur une longue période. Le plus ancien vitrail dont on ait connaissance a été placé au plus

- (1) E. Neeffs, Notes sur les anciennes verrières de l'église métropolitaine de Malines, dans Messager des sciences historiques ou Archives des arts et de la bibliographie de Belgique, 1, 1877, p. 1-27; J. Lænen, Histoire de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut à Malines, 2 vol., Malines, 1919-1920; Idem, Quelques considérations sur la reslauration intérieure de l'église Saint-Rombaut, consulté sous la Forme d'un Extrait du Bulletin du Cercle Archéologique de Malines, Malines, s.d.
- (2) Provincie, stad, ende district van Mecheten opgehetdert in haere kercken, kloosters, kapetlen, gods-huysen, gitden, publieke plactsen, met de fondatien, patronaetschappen, ende voorrechten, daer aen klevende als oock atte op-schriften, grafschriften, jaerschriften, wapens, quartieren, ende generatien, soo op tombens, sercken, lafereeten, vensters, klocken, steenen, als etders..., publié pour la première fois en 1770 à Bruxelles chez Jorez, et réédité par les AGR en 1997 (Reprints, 98), vol. 1, p. 141-144.

tard en 1369 dans le transept nord. On pouvait y voir les portraits de Louis de Male, comte de Flandre et seigneur de Malines, de son épouse Marguerite de Brabant et de leur l'ille Marguerite qui épousa Philippe le Hardi.

Une campagne de vitrerie importante a été menée durant tout le xv<sup>ème</sup> siècle. Bon nombre des vitraux connus et qui peuvent être datés remontent en effet à cette période, que ce soit dans le chœur, le transept ou la nef.

Les cinq fenètres de l'abside du chœur étaient ornées de vitraux qui donnaient à voir des portraits des ducs de Bourgogne, de leur famille, de leurs conseillers ou d'autres membres de l'élite de cour: Philippe le Bon et son fils Charles le Téméraire dans la fenètre centrale audessus de l'autel qui en remplaçait une autre, restaurée en 1415-1416 par Jacques van Helmont (« Jacques le Verrier »); Philippe le Bon et sa troisième femme, Isabelle de Portugal, agenouillés de part et d'autre d'une Crucifixion; Jean de Bourgogne, frère bàtard de Philippe le Bon, évèque de Cambrai et ordinaire de Malines; Antoine d'Adeghem, chevalier, seigneur d'Indevelde, écoutête de Malines, conseiller et chambellan de Philippe le Bon; Guillaume IV d'Egmond, seigneur du pays de Malines et son épouse avec leurs quartiers. La chapelle absidiale reçut trois vitraux offerts par les bénéficiers de la chapellenie des Zellariens respectivement en 1436, 1438 et 1439. Sur l'un d'entre eux, on pouvait voir le fondateur de cette chapellenie de Saint-Rombaut agenouillé devant la Vierge; sur un autre, une représentation de l'Assomption. On ignore tout des autres vitraux du chœur, sinon qu'ils furent commandités par différentes corporations de la ville.

Le vitrail du transept sud se distinguait par ses dimensions (19 m de haut sur 9 de large) et ses qualités d'exécution. Il avait été offert par la puissante corporation des drapiers qui conclut à cet effet un contrat en date du 5 mars 1473 avec les van Battel, père et fils. Il a été remplacé au début du xvi<sup>ème</sup> siècle par un vitrail offert par Maximilien, Charles Quint et la Ville de Malines.

Dans la grande nel, le vitrail de la première fenêtre après le bras méridional du transept présentait les armoiries des papes sous le règne desquels les voûtes de cette partie de l'édifice ont définitivement été fermées. Du côté nord, à peu près vers le milieu, un vitrail présentait les portraits de la duchesse douairière de Bourgogne Marguerite d'York et de son époux Charles le Téméraire.

Au xvi<sup>ème</sup> siècle, les donations sont apparemment moins nombreuses mais non moins importantes au vu des artistes qui sont intervenus pour l'instauration de trois d'entre elles: Jean Van Roome, Bernard Van Orley et Michel Coxcie.

Au début du siècle, Jean Van Roome conçoit le projet d'un grand vitrail qui doit remplacer le vitrail de la guilde des drapiers. Le « dessin original de présentation » est conservé à l'archevèché de Malines (³). Il combine un Jugement Dernier dans le tympan avec, dans les lancettes, l'histoire de la généalogie et de la succession des États de Charles Quint avec quelque quarante portraits (¹).

<sup>(3)</sup> Une copie est également conservée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

<sup>(4)</sup> E. Dhanens, Jan Van Roome, alias van Brussel, schilder, dans Gentse Bijdragen tol de Kunstgeschiedenis, X1, 1945-1948(1949), p. 41-146 et Y. Vanden Bemden, Vidimus pour le vitrail de la généalogie de Charles Quint, dans Magie du verre (catalogue d'exposition), Bruxelles, 1986, p. 75.

## LE RELEVÉ D'UN VITRAIL ATTRIBUÉ À BERNARD VAN ORLEY

Neeffs possédait personnellement le croquis original du vitrail qui était placé à proximité des fonts baptismaux. Ce dessin était selon lui de la main de Michel de Coxcie (§). Dans le tympan était représenté Dieu le Père sortant des nuages et dans les lancettes, sous un encadrement architectural, le Baptème du Christ, avec de part et d'autre les portraits de Marie de Hongrie et de Charles Quint. Une inscription sur le vitrail rappelait que celui-ci avait été offert en 1548 par Gaspar Duchy, seigneur de Hobocq, et conseiller de l'empereur. Au revers de ce croquis, une note manuscrite rapporte que le verrier Melsen van Veanen s'engage à réaliser le vitrail conformément au dessin (naervolgende dit vidimus).

Dans la chapelle de la nef qui jouxte le bras nord du transept, dite autrefois « des chevaliers de Jérusalem » et consacrée ensuite successivement à la très sainte Trinité et au Rosaire, prenait place un vitrail offert par Marguerite d'Autriche (†1.12.1530) qui s'y était fait représenter en compagnie de son mari, le duc Philibert II de Savoie (†1504). Le compte d'archive relatif au paiement de ce vitrail est conservé dans la comptabilité de Marguerite d'Autriche: Pierre de Bois, verrier, résident à Matines, la somme de 140 tivres [du pris de quarante gros monnoye de flandres la tivre) qui deue luy estait pour une belle, grande et exquise verrière, contenant plus de trois cent pieds, historiée à grands personnaiges et représentant comme nostre Sgr entra le ...... avec ses apòtres en Jerusalem, en taquelle aussy y a faite après le vif  $M^{gr}$  le duc Philippe de Savoye, marry de madicle dame (que Dieu absoille) avec ses armes, et elle avec ses armes, les deux coustez avec plusieurs autres ouvraiges, laquelle verrière madicle dame a fait mestre et poser en la chapelle des chevatiers à Jerusalem qui est en l'église de Sainct Rombautt en la ville de Matines, aux quets chevatiers madicte dame en faict don pour certaines causes a ce la mouvant et pour la décoration de la dicte chapelle et ce comprins le patron de la dicte verrière (6). En 1770, le vitrail est décrit en ces termes: in de eerste Capetle van den zy-beuck, naer den Noorden, van de Ridders [...] heeft de venster daer doen setten Margareta van Oostenryck, de wetcke men in het selve glas geschildert siel, benevens haeren testen Man Emmanuel Philiberlus, hertogh van Savoyen. Met haer devies, bestaende bloemekens, genoemt carsauwen  $(\tilde{r})$ , en dese woorden: fortune. Infortune, Fort, Une: dese scilderingh is gemaeckt door Bernardus Van Orley, geboorligh van Brussel, hofschilder van de voorschreve Margareta (8). Le vitrail de Marguerite d'Autriche a survécu aux pillages de l'armée du duc Albe, en 1572, et à la dévastation par l'armée protestante en 1580. Il a été enlevé en 1774-1775 au cours d'une campagne d'embellissement de l'église à l'occasion de la célébration du millénaire de la mort de saint Rombaut (†1775). C'est aussi à ce moment qu'a été détruite la grande fenètre dépeignant la généalogie des Maisons d'Autriche et d'Espagne. Le peintre-verrier Jean-François Pluys (1810-1875) a exéculé en 1852 un nouveau vitrail pour la chapelle Nolre-Dame du Rosaire. Ce vitrail fut détruit en 1914.

<sup>(5)</sup> Y. Vanden Bemden, Michel Coxcie, créateur de vitranx, dans Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, 96, 1992, p. 141-159.

<sup>(6)</sup> E. Levy et J.-B. Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique, Bruxelles, 1860, II, p. 179. Une autre transcription de ce compte, moins complète, est proposée par G. Van Doorslaer, Noles sur les van den Houte ou Dubois, peintres-verriers à Malines, dans Mechtinia, XII, 1933, p. 8-11.

<sup>(7) «</sup> Carsauwen » ou « kersouw » est un terme utilisé en moyen néerlandais pour désigner la paquerette, la marguerite des prés.

<sup>(8)</sup> Provincie, stad, ende district van Mecheten... (n. 2), p. 143.

### Le dessin de Valenciennes

Le manuscrit 1025 de la bibliothèque municipale de Valenciennes (9) conserve un relevé du vitrail de Marguerite d'Autriche à Saint-Rombaut (fig. 1). Ce relevé est identifié par une notation manuscrite dans le dessin mème du vitrail, dans la partie supérieure des lancettes: cete verrière se voit en l'eglise de St Rombaud de Malines et elle represente Madame Marguerite d'Autriche duchesse douairière de Savoye avec son mary le Duc Philibert le Beau: elle fut posée l'an 1530 immediatement après le trespas de la mesme princesse (10). Le relevé est collé sur le verso du folio 118, face aux armes de Philibert de Savoie (†1504) figurées sur le folio 119 (Armes du duc de Savoye et de plusieurs seigneurs du pays). Il a été amputé à trois endroits pour ajuster ses dimensions à celles de la page: à la base et dans la partie supérieure, et en plein cœur, entre les lancettes et le tympan. Le papier du dessin n'est pas filigrané. Les notations de couleur au crayon (« g » pour groen, vert, et « rout » pour rood, rouge) à l'endroit des draperies des prie-Dieu ou des vètements des personnages indiquent que le travail s'est effectué en deux temps: un dessin au trait pour le relevé de la composition et ensuite, la coloration.

Dans la partie inférieure, au-dessus d'un registre armorié, les époux couronnés sont agenouillés devant leur prie-Dieu, en vis-à-vis. Ils sont séparés de la scène religieuse par une balustrade composée de huit balustres groupés par deux. La partie supérieure est occupée en totalité par la scène de l'Entrée du Christ à Jérusalem. Le Christ est assis sur un âne, au milieu d'une multitude de personnages, sur fond d'un paysage avec des collines. Au-delà des remparts, on distingue la ville de Jérusalem avec un édifice de plan centré surmonté d'une coupole. Les lobes des lancettes et les formes flammées et losangées du tympan sont occupées par des guirlandes ornées, des armoiries, un vase avec des marguerites et quatre putti tenant deux banderoles, chacune avec la devise de Marguerite d'Autriche « FORTUNE [IN]FORTUNE FORT UNE ».

Pour autant que l'on puisse rapprocher des éléments dessinés, donc des interprétations, de représentations sur des vitraux conservés, on remarque d'emblée que rien ne rapproche les portraits de Marguerite d'Autriche et de Philibert de Savoie de ceux qui apparaissent dans les vitraux existant encore actuellement: les séries royales de Lierre, Bruxelles, Mons, et les vitraux de l'église du couvent de Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou. Le couple figure également dans le vitrail du Sacrement des Mariages de Hoogstracten, réalisé par Evertsoen de Culem-

- (9) Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France, t. 25, Valenciennes [par A. Moli-Nier], Paris, 1894, p. 528, Ms. 1025, xvr<sup>ème</sup> siècle, avec additions. Papier. 214 feuillets. 370 x 250 mm. « Provincial armorial contenant les armoiries de la pluspart des royaumes et estats chrestiens, compilé soubs nos quatre derniers ducs de Bourgongne. » Altribué à Jacques Le Boucq. Le fond du recueil doit daler du xv<sup>ème</sup> siècle, mais il y a été fait de nombreuses additions. Depuis 1548, Jacques Le Boucq († 1573) était héraut d'armes de Charles Quint.
- (10) Cette notation est celle d'un des compilateurs du manuscrit 1025. Cette mention en tête d'ouvrage, sous le titre, est de sa main: Ce gros volume est une pièce considérable selon sa matière, car il est possible le plus ancien de ceux de son espèce. Le charactère nous l'apprend, oultre les preuves du siècle auquel il a esté compilé, qui se verront après la lable suyvante. Sa forme est exprimée dans le livre de la création de Monjoye Roy d'Armes des François, car il y est porté qu'il ira avec cinq nolables roys d'armes el hérauds en chascune province du royaume pour faire information de la noblesse el marques d'honneur d'un chascun el remarquer leur nom, surnom, croix el armes, blasons el timbres naturels.



Fig. 1. Bibliothèque Municipale de Valenciennes, ms. 1025, f°118 v°. (Photo F. Leelereq, Bibliothèque Municipale de Valenciennes)

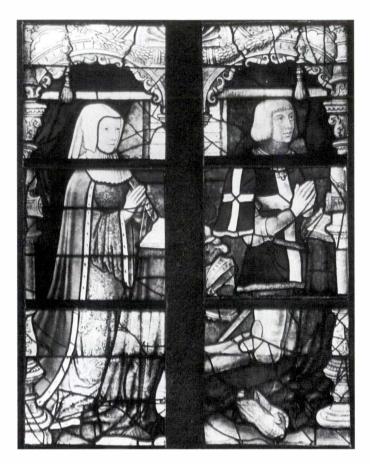


Fig. 2. Détail du vitrail de Philibert II de Savoie et de Marguerite d'Autriche (1516-1519), église Saint-Gommaire à Lierre, (Photo IBPA)

borg (1531-1533), mais ce vitrail a complètement été restauré au xix<sup>ème</sup> siècle. Dans les verrières de Lierre et de Bruxelles (fig. 2 et 3), Marguerite d'Autriche est figurée avec Philibert de Savoie. Elle y apparaît en veuve (fig. 4). Ce type est généralement considéré comme le type officiel propagé par son peintre de cour, Bernard Van Orley, dans ses nombreux portraits de la princesse (11). Sa tête est couverte d'une guimpe et sous sa gorge se développe une encolure plissée. Elle porte un manteau indigo bordé d'hermine et une robe, ocre-jaune à larges manches à Bruxelles, damassée en or à l'orientale à Licrre. Philibert de Savoie est nu-tête, revêtu d'une cotte d'armes à croix blanche. À Mons, Marguerite d'Autriche est représentée sans son époux, avec sa mère Marie de Bourgogne (fig. 5). Elle est vêtue comme les autres

<sup>(11)</sup> Voir notamment M.-J. Schoutteten, L'iconographie de Marguerite d'Antriche d'après tes portraits conservés dans les manuscrits, Mémoire de l'Université catholique de Louvain, 1965, 2 vol.; M. Debae, La bibliothéque de Marquerite d'Antriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524, Louvain, 1995.



Fig. 3. Détail du vitrail de Philibert II de Savoie et de Marguerite d'Antriche (vers 1525-1530), cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. (Photo de l'auteur)



Fig. 4. Détail du vitrail de Philibert II de Savoie et de Marguerite d'Autriche (vers 1525-1530), cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. (Photo de l'auteur)

femmes, d'un manteau bleu à cape et doublure d'hermine, d'une robe or damassée. Dans les vitraux de Brou, Marguerite est représentée à deux reprises avec Philibert de Savoie. Dans un cas, elle est vêtue d'une robe or damassée (fig. 6), dans l'autre d'une robe rouge et d'une cape à ses armes. Sa coiffe est maintenue par des filets bordés de bandeaux orfévrés. Comme à Bruxelles et Lierre, Philibert, nu-tête, porte un tabar aux armes de Savoie par-dessus son armure. Dans tous ces vitraux, Marguerite d'Autriche et Philibert de Savoie sont accompagnés par leur saints patrons, absents du relevé de Valenciennes, mais qui devaient certainement figurer dans le vitrail.

Ces dissemblances dans la représentation de Philibert de Savoie et de Marguerite d'Autriche ont-elles été induites par l'imagination de l'auteur du relevé? Rien n'est moins vraisemblable; elles s'expliqueraient par le contexte de la donation du vitrail et la destination de celui-ci: la chapelle des « chevaliers de Jérusalem » de l' « ordre du Saint-Sépulcre de Jérusalem ».

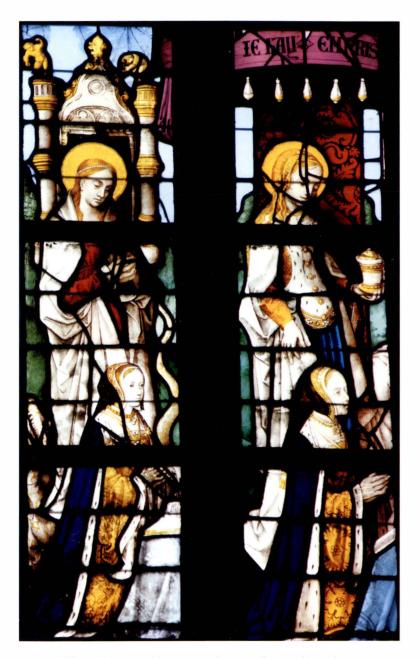


Fig. 5. Détail du vitrail de la Fuite en Egypte (vers 1511), collégiale Sainte-Waudru à Mons. (Photo IRPA)



Fig. 6. Détail du vitrail de Marguerite d'Autriche, église du couvent de Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou. (Photo des éditions Greff, Paris)

## LE BELEVÉ D'UN VITBAIL ATTRIBUÉ À BERNARD VAN ORLEY

L'« ordre du Saint-Sépulcre de Jérusalem » est souvent confondu avec l' « ordre hospitalier de Saint-Jean de Jérusalem » ou « ordre souverain de Malte ». Il en est pourtant bien distinct. Son institution remonte aux croisades, à la volonté de structurer la vue spirituelle qui se développait autour du sépulcre et à la coutume d'armer des chevaliers sur le tombeau du Christ (12). Il comportait à la fois des chanoines et des chevaliers, à la différence des Templiers et des Hospitaliers où ces deux qualités étaient réunies dans la personnalité des moines-soldats. La charte instituant l'ordre, datée du 1<sup>er</sup> janvier 1099, a seulement été forgée au début du xvi<sup>ème</sup> siècle. Cette affirmation n'est peut-être pas étrangère aux circonstances de la donation du vitrail: un certain renouveau de l'ordre et diverses campagnes de rénovations de ses monuments ont pu s'ensuivre.

Les chevaliers de Jérusalem paraissent avoir été assez nombreux à Malines, vraisemblablement à cause de la présence de la cour. La ville leur offrait du vin après la procession solennelle du dimanche des Rameaux à laquelle ils prenaient part en portant les palmes qu'ils avaient rapportées de Jérusalem (13). Au xyl<sup>ème</sup> siècle, les chevaliers se réunirent, firent célébrer leurs offices et inhumèrent certains de leurs membres dans la première chapelle du côté septentrional de la nef, auparavant dédiée à Notre-Dame des Douleurs (11). Le mobilier de la chapelle disparut pendant les troubles de la seconde moitié du xyl<sup>ème</sup> siècle. Les chevaliers n'ont pas repris possession de leur chapelle qui passa ensuite successivement à la très sainte Trinité et au Rosaire.

Il est probable que l'ordre se soit expressément adressé à Marguerite d'Autriche pour la décoration vitrée de sa chapelle. Au-delà des échanges protocolaires au sein de la cour malinoise, les chevaliers avaient sans doute des liens privilégiés avec la gouvernante. La mention pour certaines causes a ce la mouvant dans le compte du paiement du vitrail (cf. supra) invite à le supposer. Certaines de ces causes concernent vraisemblablement Philibert de Savoie. Depuis le début de son règne jusqu'à sa mort, celui-ci portait le titre de « Boi de Chypre et de Jérusalem » (<sup>15</sup>). Ce titre n'est pas repris dans sa titulature habituelle: très hault et puissant prince,

- (12) Voir principalement A. O'Kelly de Galway, Mémoire sur l'ordre du Saint-Sépulcre de Jérusalem, Bruxelles, 1873 et J.-P. de Gennes, Les chevaliers du Saint-Sépulcre de Jérusalem, Maulévrier, 1995. Depuis 1847, l'ordre est devenu un ordre équestre pontifical sans vrai rapport avec les anciens chanoines et chevaliers. De l'aucien ordre militaire ne subsistent que des monastères de chanoines indépendants les uns des autres. De 1907 à 1949, le pape en était le grand maître, mais de nouveaux statuts furent accordés en 1949 et désormais la grande maîtrise est assurée par un cardinal. En 2003, l'ordre comptait 32 lieutenances qui regroupaient plus de 20000 membres.
- (13) Voir des comptes de la ville auxquels J. Laenen fait référence dans son Histoire de l'église métropolitaine...(n.1), vol. 1, p. 283. Cette procession était accomplie également à Jérusalem par les chevaliers en commémoration à la fois de l'entrée solenuelle de Jésus à Jérusalem et de sa Passion (voir le R.P. B. Surus, Le pieux pélerin on voyage de Jérusalem, Bruxelles, 1666, sp. p. 186-187, Procession solemelle faite par nos Religieux le Dimanche des Rameaux). J. Laenen renseigne également qu'aux xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles le magistrat réservait des réceptions officielles aux pélerins à leur retour de la terre sainte.
- (14) Au début du xyi<sup>eme</sup> siècle, Pierre Vrancx, et plus tard, le chanoine Louis Vrancx, ainsi que peut-être Jean Ysewyn, y furent enterrés, Voir J. LAENEN, Histoire de l'église métropolitaine... (n.1), p. 284.
- (15) F.-M. FERRERO DI LANRIANO, Histoire généalogique de la Maison Royale de Savoge tirée de l'origine, & Descendance de la Maison de Save, commençant de Berolde jusqu'à Victor Amedee 11, Turin, 1703, p. 159-160 et F. MOUNY DE LOCHE, Les princes de Savoie, Roi de Chypre et de Jérusalem, dans Mémoires de l'Académie de Savoie, 1937, p. 29-37. Nous remercions les Archives départementales et l'Académie de Savoie pour nous avoir adressé une copie de ce dernier article.

Philibert, par la grâce de Dieu, duc de Savoye, de Chablais et d'Aouste, prince et vicaire perpétuel du saint Empire, marquis en Italie, prince de Piémont, comte de Genevois, de Romont et de Beaugé, baron de Vand, de Gex, de Faucigny et de Beaufort, seigneur de Nice, de Verceil et de Bresse (16). Il apparaît cependant dans une des verrières du chevet de l'église du couvent de Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou, celle qui reprend sous la forme d'écus armoriés les titres de Philibert de Savoie (17).

Les ducs de Savoie ont porté le titre de « Roi de Chypre et de Jérusalem » à partir de 1485. Ce titre avait été cédé au cinquième duc de Savoie, Charles I<sup>er</sup>, ainsi qu'à ses successeurs, par sa tante Charlotte de Lusignan, par acte solennellement passé à Rome (<sup>18</sup>). Il était devenu purement honorifique. Le royaume franc de Jérusalem a disparu en 1244. Le royaume de Chypre est tombé dans l'escarcelle de Venise en 1489, après que Catherine Cornaro ait abandonné à la République la direction du royaume, usurpée par son mari, Jacques II le Bâtard, à sa demi-sœur, Charlotte de Lusignan. Il n'en demeure pas moins que le titre de « Roi de Chypre et de Jérusalem » a augmenté le prestige des ducs de Savoie dans leurs négociations avec les souverains d'Europe: le titre de « duc » les déforçait en les plaçant en état d'infériorité, au point de vue de l'étiquette et des préséances.

La branche des Lusignans qui a régné sur Chypre pendant près de trois siècles descend de Guy de Lusignan qui devint roi de Jérusalem par son mariage avec Sibylle d'Anjou, héritière du trône en 1185, et qui reçut Chypre de Richard Cœur de Lion.

Les liens entre la maison de Savoie et les Lusignans trouvent leur origine dans l'alliance en 1433 du grand-père paternel de Philibert de Savoie avec Anne de Lusignan, fille du roi de Chypre Jean II et tante de Charlotte. Cette alliance prestigieuse est rappelée dans les armoiries du premier registre qui correspondent aux quartiers de Marguerite et de Philibert: pour Marguerite, Bourbon et Portugal (Isabelle de Bourbon et Eléonore de Portugal), Bourgogne et Empire (Charles le Téméraire et Frédéric III de Habsbourg); pour Philibert, Savoie et Bourbon (Louis I<sup>er</sup>, duc de Savoie, et Charles de Bourbon, duc de Bourbon), Chypre et Bourgogne (Anne de Lusignan et Agnès de Bourgogne) (19). Les armoiries de Bourbon et de Bourbon et de Bour

- (16) E. DE QUINSONAS, Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche, duchesse de Savoie et régente des Pays-Bas, II, 1890, p. 60.
- (17) Chr. de Merindol, Les maisons de Bourgogne et d'Autriche dans le décor du couvent de Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou, dans Publications du Centre d'études bourguignonnes (xiv'- xvi' siècles), n° 36, 1996, p. 118-137, sp. p. 126 et 127. Le monastère de Brou a été construit sur ordre de Marguerite d'Autriche pour honorer le vœu de Marguerite de Bourbon (†1483) qui obtint la guérison de son époux, gravement blessé au cours d'une chasse. Il fut réalisé sur un court laps de temps: de 1506 à 1512 pour les bâtiments conventuels et de 1513 à 1532 pour l'église. Pour de plus amples informations sur le monastère, voir M. Hörsch, Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507-1530). Ein bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster Sl.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse, Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wettenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, 58, 1994 et M.-J. Poiret, Le monastère de Brou, Le chef-d'œuvre d'une fille d'Empereur, Paris, 2001.
- (18) F. MOUNY DE LOCHE, Les princes de Savoie... (n. 15), p. 29-37. Voir également J. RICHARD, Chypre sous les Lusiquans, Paris, 1962.
- (19) Voir notamment A. Chaffanjon, O. von Habsbourg, R. Harmignies, J. Louda, M. Maclagan, Les dynasties d'Europe: héraldique et généalogie des familles impériales et royales, Paris, 1985, sp. p. 135 (la maison de Bourbon), p. 146-158 (Bourgogne, Autriche et la dynastie des Habsbourg), p. 239 (la maison de Savoie).

gogne figurent donc à deux reprises. La grand-mère maternelle de Marguerite d'Autriche, Isabelle de Bourbon (1436-1465) est la fille d'Agnès de Bourgogne (1407-1476) et de Charles I<sup>er</sup> de Bourbon (1401-1456), et la tante de Philibert de Savoie. D'autre part, la grand-mère maternelle de Philibert de Savoie, Agnès de Bourgogne (1407-1476), est la tante de Charles le Téméraire (1433-1477), grand-père maternel de Marguerite d'Autriche. Les armoiries de Bourgogne diffèrent puisque Charles le Téméraire, en sa qualité de duc de Brabant et de Limbourg, portait: écarlelé: aux 1 et 4, de Bourgogne moderne; au 2, parti de Bourgogne ancien et de Brabant; au 3, parti de Bourgogne ancien et de Limbourg; sur le tout de Flandre, tandis qu'Agnès de Bourgogne portait les armes de son père, Jean sans Peur (1371-1419): écarlelé: aux 1 et 4, de Bourgogne moderne; aux 2 et 3, Bourgogne ancien. Sur le tout de Flandre.

La représentation de Philibert de Savoie dans le relevé de Valenciennes, couronné et paré d'hermines, plutôt que nu-tête et couvert du tabar, comme c'est habituellement le cas, pourrait éventuellement faire référence à la dignité royale que lui confère son titre de « Boi de Chypre et de Jérusalem » (20). Elle est toutefois approximative et la couronne ne se distingue pas vraiment de la couronne ducale formée de cinq feuilles d'ache ou céleri sauvage, stylisées.

La compréhension de la représentation de Marguerite d'Autriche n'est pas plus aisée. Le portrait est trop schématique pour qu'on puisse discerner des marques personnelles de la Princesse. La couronne intrigue. Il est possible que Marguerite d'Autriche ait bien été représentée avec une couronne sur le vitrail, mais en aucun cas, elle ne portait la couronne impériale reconnaissable aux arceaux. L'auteur du relevé a manifestement été inspiré par la couronne qui somme les armoiries de Frédéric III de Habsbourg dans le registre inférieur. Marguerite d'Autriche est parfois représentée avec une couronne, hors des contextes habsbourgeois et des anciens Pays-Bas, dans certains manuscrits (notamment le ms. 2656 de l'Österreichische Nationalbibliothek de Vienne, en qualité d'épouse du roi Charles VIII de France, de 1483 à 1491) et en sculpture (notamment le gisant de la partie supérieure de son tombeau, dans l'église du couvent Saint-Nicolas-de-Tolentin à Brou, en tant qu'archiduchesse d'Autriche). Marguerite d'Autriche aurait-elle été représentée couronnée dans le vitrail de la chapelle des chevaliers de Jérusalem en tant qu'épouse du Roi de Chypre et de Jérusalem? La question mérite d'être posée.

Marguerite d'Autriche a été à l'origine de la donation de nombreux vitraux monumentaux dans les anciens Pays-Bas. Il convient d'ajouter aux œuvres citées ci-dessus toutes celles qui ont disparu: le vitrail de la Généalogie de Charles Quint à Malines qu'elle a contribué à financer, les vitraux de la chapelle du Saint-Sang à Bruges ainsi qu'une série d'autres donations effectuées pendant la minorité de Charles Quint et la régence qui sont renseignées dans sa comptabilité (21). Deux donations sont bien documentées pour les anciens Pays-Bas: un vitrail représentant Notre-Seigneur au sépulcre pour le couvent des récollets de Bruxelles, en 1521 et en 1525-1527, deux vitraux pour le prieuré du Rouge-Cloître de cette même ville, une

<sup>(20)</sup> Il est à noter que le duc de Savoie s'est rendu en compagnie de Maximilien à Rome délibérer avec le pape Alexandre VI des moyens pour reprendre la ville sainte (F.-M. Febbero de Lawrenno, Histoire généalogique de la Maison Royale de Savoye... (n. 15), p. 159).

<sup>(21)</sup> Sur les donations de vitraux de Marguerite d'Autriche, voir Y. Vanden Bemden, Le vitrail sous les ducs de Bourgogne et de Habsbourg dans les auciens Pays-Bas, dans J. Vander Aliwera (éd.), Liber Amicorum Raphaél de Smet. 2. Artium Historia (Miscellanea Neerlandica, XXIV) Louvain, 2001, p. 19-46.

aux armes de l'empéreur, l'autre aux armes de Margnerite d'Autriche et représentant la Crucifixion (<sup>22</sup>). Dans une longue supplique adressée en 1520 à la princesse, les récollets rappellent qu'ils ont déjà reçu trois vitraux offerts par la famille impériale, que son neveu, le roi Charles, s'y était fait représenter avec son père Maximilien et avec le duc de Brabant Jean ler, enterré dans l'église, et qu'un quatrième leur avait été promis par Ferdinand, son neveu. Ils terminent en disant qu'il n'y a qu'elle qui puisse ètre représentée: el pour ce qu'il n'y a plus noble mémoire que la vostre et convenable pour y meetre, lesdicts suppliants sont ausez requérir et humblement demander à la libéralité l'aultre voirrire, pour la mectre auprès celles du roy nostredict sire, et des princes dessusdicts au lieu de lacdicte vielle (23). Les religieux du Rouge-Cloître s'étaient adressé de leur propre initiative à la princesse pour que leur soit octroyée la somme de trois cens livres, pour icelle somme estre employé en trois verrières et l'esglise du Rouge-Cloistre, armoyées des armes de l'empereur, monsieur son frère et vous, Madame (21). Marguerite d'Autriche ne satisfait finalement pas à toutes leurs exigences: elle leur accorda d'abord par lettre patentes 100 livres pour le vitrail de l'empereur et, ensuite, 100 livres de ses deniers personnels pour un vitrail avec ses armes à elle. Jusqu'à sa mort, en 1530, Marguerite d'Autriche suit depuis les Pays-Bas mais avec soin l'édification du monastère de Brou qui doit abriter les tombeaux de Philibert et de sa mère, et le sien propre. Les archives rendent compte de l'évolution du chantier. Les vitraux sont exécutés par les Lyonnais Antoine Noisin, Jean Brachon et Jean Orquois (1525-1531), d'après plusieurs petits patrons reçus dudict maistre Jehan de Bruxelles (25). Pour réaliser son portrait et celui de son époux, Marquerite fait envoyer des patrons ou visaiges aussy grands que le vif (26). Louis Van Boghem, l'architecte chargé des travaux, allait fréquentment discuter avec la Princesse comme le remarque ce compte de 1527 qui signale que l'on a posé la verrière centrale du chœur et qu'Oultre plus, l'on est après la verrière de Madicte Dame, en laquette saincle Marquerile represente Madicle Dame, mais le dessus dez le commancement où vont les armes ne s'achevera jusques a ce que maistre Loys ayt parler a Madicte Dame pour d'elle savoir son bon plesir et voutoir (27). Semblables précautions ont du encadrer l'exécution du vitrail de la chapelle de Jérusalem à Malines au vu de cette mention dans le compte du paiement: faite après le vif  $M^{gr}$  le duc Philippe de Savoye, marry de madicte dame (cf. supra).

Le vitrail de l'Entrée du Christ à Jérusalem à Malines a été payé par la régente de sa cassette personnelle. Il semblerait que Marguerite d'Autriche ait agi de la sorte pour des donations qui la concernent personnellement, comme dans le cas de l'église du Rouge-Cloître (cf. supra).

Malgré les réserves qu'imposent les relevés de monuments disparus (lecture erronée, approximative ou tendancieuse, fidélité relative, omission d'éléments...) (28), le dessin de Valen-

<sup>(22)</sup> A. Pinghart, Archives des arts, sciences et lettres. Documents inédits, Gand, I, 1860, p. 220-224.

<sup>(23)</sup> Ibidem, p. 222.

<sup>(24)</sup> Ibidem, p. 223.

<sup>(25)</sup> E. DE QUINSONAS, Malériaux ... (n. 16), I, 1890, p. 378.

<sup>(26)</sup> Ibidem.

<sup>(27)</sup> Ibidem, p. 382.

<sup>(28)</sup> Sur cette problématique, voir les nombreux exemples envisagés dans 1. Lecoco, avec une introduction de Chr. Vanden Bergen-Pantens, Les vitraux des auciens Pays-Bas. L'apport du fonds Goethals de la Bibliothèque royale de Belgique, cat. d'exposition (Bibliothèque royale de Belgique, 2-15 septembre 2002), Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 2002.

## LE RELEVÉ D'UN VITRAIL ATTRIBUÉ À BERNARD VAN ORLEY

ciennes invite à voir dans le vitrail offert par Marguerite d'Autriche pour la chapelle des chevaliers de Jérusalem de Malines un monument à la mémoire de son défunt époux. A ce titre, les portraits des donateurs différeraient de ceux qui apparaissent dans les séries consacrées à la famille régnante des Habsbourg. Marguerite d'Autriche aurait pu choisir ou accepter de faire représenter son époux, le duc de Savoie, en sa qualité propre de « Roi de Chypre et de Jérusalem ».

Ce vitrail est attribué à Van Orley (29) (vers 1488-1541) à deux reprises: dans la description publiée en 1770 et dans la note manuscrite sur le relevé. Cette attribution est également proposée par J. Helbig (30), E. Levy (31), A. Wauters (32). Elle ne nous semble pas devoir être remise en question. Les premières œuvres de l'artiste connues peuvent être datées de vers 1512. Dès 1518, Van Orley a déjà acquis une certaine renommée puisqu'il est reçu peintre de la cour de Marguerite d'Autriche (33). La régente lui commande d'ailleurs son œuvre maîtresse, la *Patience de Job* (1521), et lui offre le carnet de modèles de Jacopo de Barbari. Sa production, importante et variée, indut de nombreux projets de tapisseries et de vitraux (34). Bernard van Orley commence à travailler dans le style gothico-renaissance. Il évolue vers un style de surcharge décorative puis un style beaucoup plus ample et fortement influencé par l'art italien. Il connaissait manifestement les œuvres italiennes grâce aux dessins et gravures qui circulaient et aux cartons de tapisserie qui arrivaient de la péninsule dans les ateliers des lissiers bruxellois.

Malgré le caractère sommaire du dessin, des éléments caractéristiques d'un point de vue stylistique apparaissent clairement: la balustrade qui sépare les donateurs de la scène biblique traduit une volonté d'ordonnancement et de clarification; les balustres en double poire sont bien proportionnés; les personnages sont vêtus de drapés « à l'antique »; la composition en frise de la scène historiée n'est pas sans rappeler la mise en page adoptée, par exemple, par Raphaël dans le carton préparatoire à la tapisserie de la Remise des clés à saint Pierre (fig. 7); l'espace, amplement ouvert sur l'horizon, se déploie sur toute la largeur du vitrail, sans tenir compte de la structure imposée par les meneaux et les barlotières, sa représentation n'est

<sup>(29)</sup> Sur cet artiste, voir J.D. Farmer, Bernard Van Orley of Brussels, Princeton, jnin 1981; Idem, How One Workshop worked: Bernard van Orley's Alelier in Early Sixteenth-Century Brussels, dans Studies in Northern Renaissance, A Tribute to Robert A. Koch, Princeton, 1981, p. 21-42.

<sup>(30)</sup> J. Helbig, De glasschilderkunst in België, Repertorium en documenten, vol. 1, Anvers, 1943, n° 1498.

<sup>(31)</sup> E. Levy et A.-B. Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe et spécialement en Belgique, Bruxelles, 1860, II, p. 176.

<sup>(32)</sup> A. Wauters, Les Van Orley, Valentin, Bernard, Pierre, Richard, Jean, Bruxelles, 1902, p. 41; Idem, Bernard Van Orley, Collection « Les artistes célèbres », Paris, s.d., p. 98.

<sup>(33)</sup> Sur la personnalité de Marguerite d'Autriche et son mécénat artistique, voir G. De Boom, Marguerite d'Antriche-Savoie et la Pré-Renaissance, Paris, 1935; M. Lenaeuts, Margareta van Oostenrijk en de kunst (1480-1530): bijdrage tot de studie van het mecenaal in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de eerste decennia van de zestiende eeuw, 2 v., Mémoire de licence présenté à la KUL (Faculteit lettereu en wijsbegeerte. Departement archeologie en kunstwetenschap), Louvain, 1981; D. Eichberger, A Renaissance Princess named Margaret. Fashioning a Public Image in a Courlly Society dans Melbourne Arl Journal, 1 (2000), p. 4-24; Idem, Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst, Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande, Turnhout, 2002.

<sup>(34)</sup> A. Tielmig, Bernard van Orley et la peinture sur verre au xvr<sup>e</sup> siècle, dans Bernard Van Orley et la peinture sur verre au xvr<sup>e</sup> siècle, Bruxelles, 1943, p. 119-144.

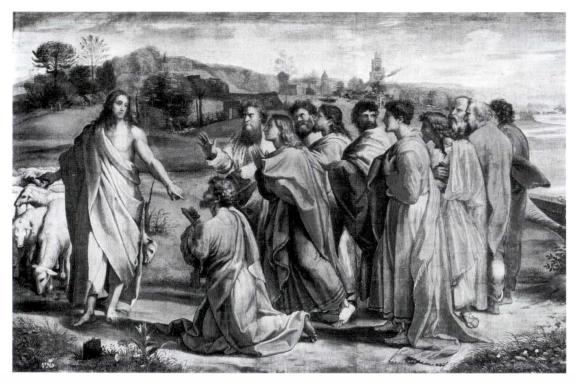


Fig. 7. La Remise des clefs à saint Pierre, carton de tapisserie de Raphaël (vers 1517), Victoria and Albert Museum, (D'après A. White, The Raphael cartoons (Victoria & Albert Museum), Londres, 1972, s.p.)

pas subordonnée à un cadre architectural qui semble absent, ou en tous cas, suffisamment discret pour ne pas avoir retenu l'attention de l'auteur du relevé. Le vitrail de Marguerite d'Autriche autrefois dans la chapelle de Jérusalem apparaît donc comme une réalisation apparentée aux œuvres de la Haute Benaissance italienne.

La note manuscrite du relevé rapporte que ce vitrail a été placé en 1530, peu après le décès de Marguerite d'Autriche (†1.12.1530). Or, dans l'état actuel de nos connaissances, les autres vitraux des anciens Pays-Bas contemporains sont encore largement tributaires des modes de représentation traditionnels où les ornements décoratifs multipliés avec exubérance et virtuosité jouent un rôle déterminant. L'un des exemples les plus remarquables est le vitrail ancien du bras sud du transept de la cathédrale Saint-Paul à Liège (fig. 8). Il fut offert en 1530 par Léon d'Oultres, chanoine de la cathédrale Saint-Lambert et prévôt de la collégiale Saint-Paul depuis 1517. Même s'il relève encore de l'art gothique pour sa double arcade surbaissée, l'encadrement architectural et décoratif de la partie inférieure où prennent place la Conversion de saint Paul et la présentation du donateur se distingue par la richesse et la variété de sa décoration.

Ces données invitent à nuancer les modalités d'introduction de la Haute Renaissance dans l'art du vitrail monumental des anciens Pays-Bas telles qu'on les percevait jusqu'à présent. On considérait que ce style s'y manifestait progressivement dans les vitraux du transept

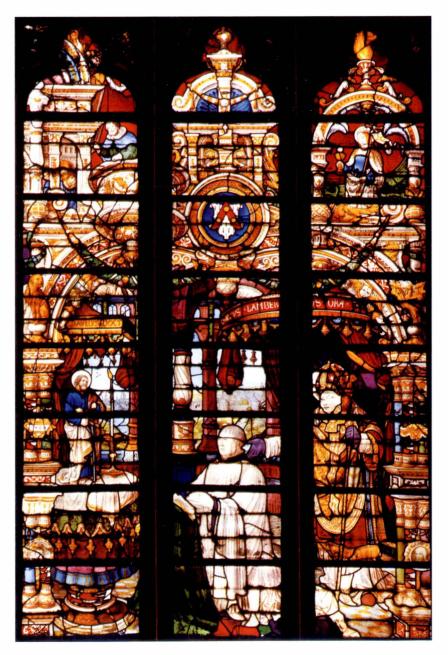


Fig. 8. Détail du vitrail de Léon d'Oultres (1530), cathédrale Saint-Paul à Liège. (Photo IRPA)

#### ISABELLE LECOCQ ET TODOR PETEV

et de la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule réalisés entre 1537 et 1547 (35). Les deux vitraux du transept représentent des membres de la famille impériale sous un portique en arc de triomphe triparti, avec dans la partie centrale, une grande voûte en berceau à caissons: Charles Ouint et son épouse Isabelle de Portugal (fig. 9); Marie de Hongrie, sœur de Marguerite d'Autriche, qui succéda à Marguerite d'Autriche dans la régence des Pays-Bas, et son mari Louis II Jagellon. Les quatre vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement ont eux aussi une composition articulée autour d'un arc de triomphe: dans chacun, un portique monumental à deux étages abrite au niveau inférieur les donateurs accompagnés de leurs patrons et au niveau supérieur une scène de l'histoire des Hosties miraculeuses. Ces donateurs sont aussi illustres que ceux des vitraux précédents: François I<sup>er</sup>, Jean III de Portugal, Ferdinand 1<sup>er</sup>, Marie de Hongrie et Louis II Jagellon. Tous ces vitraux ont été réalisés d'après des projets et des cartons de Bernard Van Orley et de Michel Coxcie. Bernard Van Orley est intervenu seul en fournissant projet et cartons pour les deux vitraux du transept et le vitrail de François I<sup>er</sup> (fig. 10). Il est décédé en 1541. On suppose qu'il n'a cu le temps de faire que les projets des autres vitraux; les cartons ont été réalisés par Michel Coxcie et transposés sur verre par le maître-verrier anversois J. Hack (fig. 11).

Les vitraux dont les projets et les cartons ont été réalisés par Bernard Van Orley sont considérés comme des vitraux de transition (36): l'artiste silhouette vigoureusement et traite en grande masse les sujets, mais l'ornementation, développée avec virtuosité, indut encore des motifs comparables à ceux utilisés par Lancelot Blondeel. Les vitraux réalisés d'après des cartons de Michel Coxcie seraient quant à eux totalement acquis à la Haute Benaissance: l'ornementation est sobre et strictement subordonnée à la structure architecturale. On a vu dans l'affirmation d'un style apparenté à celui de la Haute Benaissance italienne dans les vitraux de Saints-Michel-et-Gudule une manifestation plastique de l'impérialiste de Charles Quint qui se traduit principalement par la figuration d'arcs de triomphe monumentaux et solennels et la stricte subordination de l'ornementation à la structure architecturale (37).

- (35) Sur ces vitraux, voir spécialement J. Helbig, Y. Vanden Bemden, Les vitraux de la première moitié du xvi siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg (Corpus Vitrearum. Belgique. III). Gand/Ledeberg, 1974, p. 13-130; Pl. Lefevbe, La collégiate des Saints Michel et Gudute à Bruxelles. Son histoire, son architecture, son mobilier, ses trésors, Bruxelles, 1942; Idem, Documents retatifs aux vitraux de Sainte-Gudute à Bruxelles, du xvi et du xvi siècles, dans Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, XV, 1945, 3/4, p. 117-162; Idem, Textes d'archives relatifs aux vitraux disparns de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles, dans Cahiers bruxellois, XI, fasc. III, 1966, p. 149-167; E. Levy, Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique, Bruxelles, 1860; Y. Vanden Bemden, Les vitraux, dans La cathédrale Saint-Michel. Trésors d'art et d'histoire (catalogue d'exposition), Bruxelles, 1975, p. 105-133; Idem, Moyen Age, Renaissance, xvii siècle, dans Magie du verre... (n. 1), p. 21-111; Idem, Le vitrail médiéval et Le vitrail aux temps modernes, dans L. Engen (sous la dir. de), Le verre en Belgique des origines à nos jours, Auvers, 1989, p. 53-63 et 175-189; Idem, Les vitraux, dans G. Brai. (concept.), La cathédrale des saints Michel et Gudule, Bruxelles, 2000, p. 159-192; II. Velge, La collégiale des saints Michel et Gudule à Bruxelles, Bruxelles, 1925.
- (36) B. Van den Boogert, Habsburgs imperialisme en de verspreiding van renaissance vormen in de Nederlanden; de venslers van Michiel Coxcie in de Sint-Goedele te Brussel, dans Oud Holland, n° 106, 1992-2, p. 57-80; Idem, Macht en pracht, Hel Mecenaal van Maria van Hongarije, dans Maria van Hongarije, Konongin lussen keizers en kunstenaars, 1505-1558 (catalogue d'exposition), Utrecht, 1993, p. 269-333.
- (37) *Ibidem*.

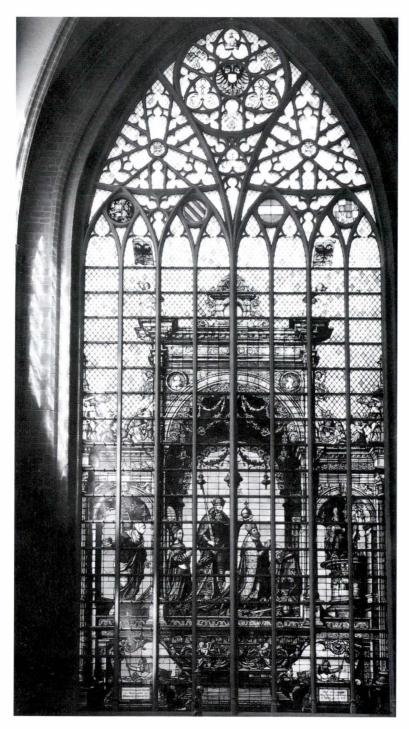


Fig. 9. Vitrail de Charles Quint et Isabelle de Portugal (1537), cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. (Photo de l'auteur)

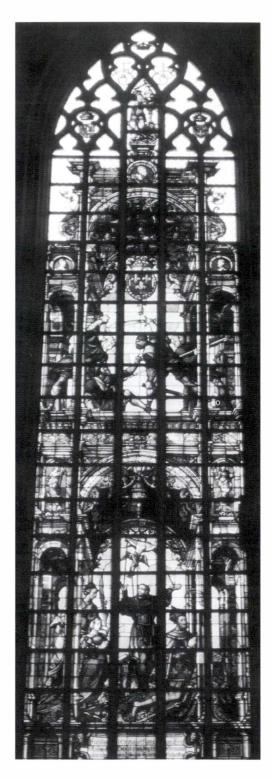


Fig. 10. Vitrail de François Ier et Eléonore d'Autriche (1540), cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. (Photo de l'auteur)

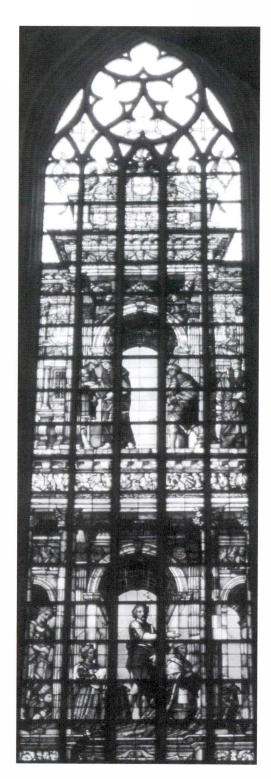


Fig. 11. Vitrail de Jean III de Portugal (1543), cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. (Photo de l'auteur)

Le relevé du vitrail de Marguerite d'Autriche autrefois placé dans la cathédrale Saint-Rombaut à Malines nous invite à nuancer cette analyse. La Haute Renaissance se manifesterait clairement dans le domaine du vitrail déjà dès le début des années 1530. Van Orley semble utiliser dès ce moment une formule de composition et des éléments architecturaux qui marquent une rupture avec ce qu'on appelle communément la première Renaissance. L'impulsion décisive au développement de cette nouvelle esthétique ne reviendrait donc pas exclusivement à Charles Quint, même si son impérialisme y a trouvé sa parfaite expression, mais également à Marguerite d'Autriche qui a promu la Renaissance italienne non seulement à ses débuts mais également dans ses multiples développements.

#### Conclusion

Les textes d'archives donnent une idée générale de l'ordonnancement de la vitrerie de Saint-Rombaut avec parfois des informations sur les commanditaires, les réalisateurs des œuvres, les sujets... Ces données qui étaient déjà connues pour le vitrail offert par Marguerite d'Autriche ont pu être enrichies par les informations extraites du relevé dessiné du manuscrit 1025 de la Bibliothèque de Valenciennes. Ces informations sont du plus haut intérêt puisqu'elles éclairent le contexte de la donation du vitrail et élargissent notre perception du développement de la Renaissance dans le domaine du vitrail.

Notre compréhension des phénomènes artistiques est handicapée par l'importance des disparitions et la difficulté d'apprécier la représentativité des témoins conservés. Les relevés de monuments anciens, de la simple mention au dessin complet en passant par la seule notation des armoiries, peuvent donc être d'un grand secours. La présentation en septembre 2002 de toute une série de relevés de vitraux conservés dans les manuscrits du fonds Goethals de la Bibliothèque royale Albert 1<sup>er</sup> l'a montré en suffisance (<sup>38</sup>). Ce type de source promet encore certainement de nombreuses découvertes et surprises.

#### SAMENVATTING:

Een onbekende tekening naar een verdwenen glasraam in de Sint Rombautskathedraal te Mechelen.

In deze bijdrage analyseert de a. een onuitgegeven gehoogde tekening van de hand van Jacques Leboucq, bewaard in de Bibliotheek van Valenciennes waarop een verdwenen glasraam is afgebeeld in 1530 door Margaretha van Oostenrijk aan de kathedraal geschonken.

Heraldiek en iconografie van het glasraam verwijzen naar de orde van de ridders van het Heilig Graf en het glasraam sierde de kapel van deze Orde. Waarschijnlijk hebben de ridders zich rechstreeks tot Margaretha van Oostenrijk gericht: haar overleden echtgenoot voerde immers de titel van Koning van Cyprus en van Jerusalem. In weerwil van het probleem van de betrouwbaarheid van kopieën van verdwenen kunstwerken en ondanks de talrijke vragen

## LE RELEVÉ D'UN VITRAIL ATTRIBUÉ À BERNARD VAN ORLEY

in verband met deze tekening, meent de a. dat dit glasraam bedoeld was als een gedenkteken van Margaretha aan haar overleden echtgenoot.

Uit bepaalde stijlkenmerken van de tekening blijkt dat de beslissende impuls voor de ontwikkeling van de Hoog-Renaissance in onze streken niet enkel van Keizer Karel uitging, zoals meestal wordt beweerd, maar ook van Margaretha van Oostenrijk.

#### SUMMARY:

The present article examines a hitherto unpublished coloured drawing of a stained glass window donated by Margaret of Austria in 1530 to St Rombout's Cathedral in Mechlen.

The choice of armorial bearings and the iconographic theme of this window link it to the Order of Knights of the Holy Sepulchre, in whose chapel it was placed. The order very likely addressed itself expressly to Margaret of Austria for the decorated glazing of this chapel: Philibert of Savoy carried the prestigious title of "Titular King of Cyprus and Jerusalem". Despite the reservations necessarily imposed by records of since disappeared monuments and the many questions it raises, the Valenciennes drawing invites us to see in the stained glass window offered by Margaret of Austria for the chapel of the Holy Sepulchre a monument to the memory of her deceased husband.

Certain stylistic characteristics in the drawing suggest that the decisive impulse for the development of the High Renaissance style in stained glass came, not exclusively from Charles V as generally advanced, but also from Margaret of Austria.

# TRANSMISSION ET MÉTAMORPHOSE DE MODÈLES ICONOGRAPHIQUES OCCIDENTAUX, PRINCIPALEMENT FLAMANDS, DANS LES ÉGLISES DE LA NOUVELLE-DJOULFA (ISPAHAN)\*

## Såveh Laporte-Eftekharian

« Dans l'Europe du xvi<sup>e</sup> siècle, l'estampe est un remarquable véhicule d'images, de formes et d'idées (...). Les Églises, qu'elles soient catholique ou protestantes, usent des estampes comme moyen de propagande percutant » (¹). Le principal centre de production était Anvers, où l'imprimerie de Christophe Plantin et la maison d'édition de gravures de Jérôme Cock jouèrent un rôle de premier plan. Depuis sa reconquête par la puissance espagnole, c'est dans cette ville que les partisans de la Contre-réforme faisaient publier de préférence leurs ouvrages. Les images étaient diffusées à travers le continent, mais aussi embarquées pour de lointaines destinations: Amérique latine (²), Inde (³), Japon (¹)...

Les églises de la Nouvelle-Djoulfa attestent de la prospérité et du dynamisme de la communauté arménienne dans la Perse du xyu<sup>éme</sup> siècle. Une nombreuse population armé-

- \* Par ce titre, emprunté à l'article de Didier Martens Transmission et métamorphose d'un modèle: la descendance au xvi<sup>eme</sup> siècle de la 'Virgo inter virgines' altribuée à Hugo van der Goes, dans: Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles, T. 65, 2002, p. 105, je rends hommage à son auteur, mon directeur de thèse. Mes remerciements vont également à Francis Richard, conservateur général chargé des collections du Département des Arts de l'Islam du Musée du Louvre et à Raymond 11. Kévorkian, directeur de recherche à l'Université de Paris III, qui m'ont apporté une aide précieuse. Je suis reconnaissante au conseil diocésain de la Nouvelle-Djoulfa de m'avoir autorisée à prendre des photos, et je remercie en particulier Son Excellence Monseigneur Shahan Sarkissian pour son accueil chaleureux. Je tiens à exprimer ma gratitude aux collaborateurs du Matenadaran (République d'Arménie) pour leur assistance, en particulier son directeur Akad. Sen Arevshatyan, Guevork Ter Vartanian, Shushanik Khachikyan et Archag Banouchyan ainsi que Anahit Hairapetyan pour son aide en arménien. Je remercie aussi Claire Dumortier, membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique et chargée des collections de céramiques européennes aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Merci enfin à Ludovic Laporte pour sa relecture
- (1) L. Hadermann-Misguich. Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines: le Zodiaque gravé par Jean Sadeler dans les illustrations d'hymnes à la Vierge, dans Miscellanea neerlandica, XXIV, Liber Amicorum Baphaël De Smedt 2, Artium Historia, Louvain, 2001, pp. 277-291.
- (2) Le retour des anges. El retorno de los ángeles, catalogue d'exposition, Éditions Union Latine, Paris, 1996.
- G. A. Balley, Counter Reformation Symbolism and Allegory in Mughal Painting, Harvard University Cambridge, MA, 1996.
- (4) M. Marquoy-Hendrickx, Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I<sup>ee</sup>, Bruxelles, 1983, t. 111.1, p. 493.

#### SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN

nienne avait été déportée par Abbàs I<sup>er</sup> au cours d'une campagne victorieuse du shàh contre les Ottomans. Les habitants de la ville de Djoulfa, dans la vallée de l'Araxe — qui borde l'Azerbaïdjan — furent installés dans un faubourg d'Ispahan, la nouvelle capitale safavide. Les peintures murales qu'ils commandèrent — les plus nombreuses se trouvant dans la cathédrale de Saint-Sauveur (Vank) et dans l'église de Bethléem — témoignent de leur intérêt pour les modèles picturaux européens. Ouverte sur le monde, active dans les échanges entre l'Orient et l'Occident (<sup>5</sup>), disposant de contacts avec les communautés arméniennes implantées depuis des générations à Venise, Amsterdam ou ailleurs, cette minorité était toute prédisposée pour assimiler rapidement les modèles véhiculés par les estampes occidentales. Surtout, les œuvres des artistes italiens, flamands ou hollandais trouvaient une résonance particulière dans cette communauté chrétienne enclavée en terre islamique: par-delà les différences de rite, Arméniens, catholiques et protestants puisent à des sources spirituelles communes.

C'est à la fois sur le plan technique et sur celui des contenus picturaux que l'influence occidentale est sensible dans un grand nombre de ces peintures murales. Le présent exposé fait abstraction des aspects techniques et se concentre sur les aspects iconographiques, à partir de quelques exemples représentatifs.

\* \*

T.S.B. Boase (6), puis John Carswell (7), ont été les premiers à établir le lien entre certaines des peintures de la cathédrale de Saint-Sauveur et les xylographies de Christoffel Van Sichem. Ce rapprochement était d'autant plus pertinent que les bois de Van Sichem, qui avaient illustré une *Biblia sacra* publiée en 1646 à Anvers, avaient ensuite été rachetés par l'évêque et imprimeur Oskan Erewanc'i et utilisés par son atelier « Surb Ejmiacin » d'Amsterdam pour la première bible arménienne imprimée de 1666 et pour ses éditions ultérieures (8).

Néanmoins, il est désormais établi (9) que les peintures de la cathédrale et les gravures de Christoffel Van Sichem II (10) et de son fils homonyme Van Sichem III (11) ont un modèle commun, les illustrations de l'une des œuvres les plus importantes de l'art graphique au xvi<sup>ème</sup> siècle, l'ouvrage du jésuite espagnol Geronimo Nadal (1507-1580), Adnotationes et

<sup>(5)</sup> Arménie entre Orient et Occident, sous la direction de R. H. KÉVOBKIAN, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1996.

<sup>(6)</sup> T. S. R. Boase, A Seventeenth-Century Typological Cycle of Paintings in the Armenian Cathedral in Julfa, dans: Journal of Warburg and Courtailly Institutes, 13, nos 3-1, 1950.

<sup>(7)</sup> J. Carswell, New Julfa: The Armenian Churches and Other Buildings, Oxford, 1968.

<sup>(8)</sup> R. H. KÉVORKIAN, op. cit., L'édition arménienne en Europe du xvi<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, p. 90 et note 14 p. 219. L'atelier fut transféré à Livourne en 1669.

<sup>(9)</sup> S. Laporte-Efterharian, Diffusion et exploitation des gravures religieuses dans la Perse safavide: l'exemple de la Nouvelle Djoulfa, dans Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles, 25, 2003, p. 51.

<sup>(10)</sup> Bâle 1577-Amsterdam 1658.

<sup>(11)</sup> Amsterdam 1618-Amsterdam 1659.

Meditationes in Evangelia, publié en 1594/5 à Anvers par Martin II Nuyts (12). Destinée en premier lieu aux séminaristes, l'œuvre fut également très prisée des missionnaires, qui l'utilisèrent comme outil pour l'édification des populations. D'après la préface, Ignace de Loyola avait demandé que le texte soit accompagné d'illustrations, conformément au rôle privilégié que le fondateur de la Société de Jésus accordait à l'image pour l'enseignement et la méditation. Nadal a d'ailleurs rédigé le texte sur la base de dessins (13). Chaque vignette fourmille de personnages: elle représente une succession d'événements et comprend une scène principale au centre de la composition, accompagnée de scènes secondaires, dans lesquelles le personnage principal apparaît parfois également. Ces gravures ont été exécutées pour la plupart par les graveurs anversois Hieronymus, Anton et Jan Wierix, à partir de dessins de l'artiste romain Bernardino Passeri (1540-1596) et du Flamand Marten De Vos (1532-1603) (11). Les xylographies de Van Sichem reprennent, en les simplifiant beaucoup, les scènes représentées dans cette Bible dite de Natalis.

On observe, sur la peinture de la cathédrale de Saint-Sauveur représentant le *Christ parmi les docteurs de la loi*, que la discussion animée entre les personnages s'exprime par les gestes de leurs mains: index levé du Christ, geste d'étonnement du personnage placé à la droite du Christ, doigts croisés de celui qui Lui fait face. Or, de nombreux détails — par exemple l'ombre qui coupe la paume de ce dernier personnage — sont absents de la gravure de Van Sichem. En revanche, ils se retrouvent sur l'estampe de la *Bible de Natalis* qui représente la mème scène.

Un grand nombre d'autres peintures de la cathédrale de Saint-Sauveur et de l'église de Bethléem ont pour modèle les images de l'ouvrage de Nadal. À Saint-Sauveur, c'est le cas, notamment, de l'Adoration des Mages: scène simplifiée, où ne figurent plus que les personnages principaux (Marie, l'Enfant Jésus, les rois), mais où l'on retrouve l'expressivité des poses — geste de tendresse de Marie tenant le petit pied de l'Enfant, mains jointes ou croisées des rois en adoration. On remarque aussi que les artistes arméniens n'hésitent pas à agrémenter leurs modèles d'une touche locale: les riches brocarts décorés de motifs floraux dont sont vêtus les Rois Mages rappellent le rôle central de la communauté de la Nouvelle-Djoulfa dans le négoce international de tissus. Sur la vignette de la Bible de Natalis, ces vêtements sont unis.

Un deuxième exemple rend bien compte de la démarche des artistes de la Nouvelle-Djoulfa: dans l'église de Bethléem, l'Adoration des bergers (fig. 1) dérive directement de la vignette n° 4 de la Bible de Natalis (fig. 2) — on retrouve mème la colombe sous le toit —, mais certains détails ont été modifiés, et ces transformations ont toute leur importance. D'abord, on passe de la structure verticale de la composition gravée à une structure plus carrée: la pente du toit a été modifiée en conséquence. Mais surtout, l'intention change du tout au tout. Dans l'estampe, la scène est surchargée de personnages et d'animaux; elle est fermée sur elle-mème et le spectateur, rejeté dans l'obscurité, en est exclu: il a le sentiment d'assister

<sup>(12)</sup> Cette publication a été précédée en 1593 par celle d'un autre recueil, Evangeticae Historiae Imagines, qui contenait les mèmes vignettes.

<sup>(13)</sup> M.-B. Wadell, Evangeticae Historiae Imagines, Entstehungsgeschichte und Vorlagen, Göteborg, 1985, p. 17; M. Mauquoy-Hendrickx, op. cit., 1, 111.1, p. 493.

<sup>(11)</sup> M.-B. Wadell, op. cit., p. 7 et 18.



Fig. 1. Adoration des bergers, Eglise de Bethléem. (Photo de l'auteur)

à une scène qui n'est pas agencée en fonction de lui. Au contraire, la peinture murale, par la simplification de la composition, et surtout par la suppression du personnage de dos, associe les spectateurs à l'événement. On constate également que le personnage de la Vierge Marie a été remplacé: de profil sur la gravure, elle est de trois-quarts sur la peinture murale, davantage tournée vers les spectateurs. De plus, le modèle initial, très imprégné de manièrisme, a cédé la place à une figure moins « esthétisante »: si cette nouvelle Marie est plus proche des spectateurs, c'est donc aussi parce qu'elle est plus conforme à la perception conventionnelle de la mère de Dieu. De même, Saint Joseph a retrouvé le nimbe qui l'auréole dans les représentations traditionnelles et qui lui manquait sur la vignette. On relève au passage que même le Nouveau-né, avec les yeux ouverts et la tête tournée vers ses admirateurs, semble participer à la scène, ce qui n'était pas le cas sur l'estampe. Enfin, une figure a été ajoutée: l'ange dans le ciel, qui annonce la bonne nouvelle aux bergers. La vignette n° 3 de la Bible de Natalis, qui représente la Nativité, présente également comme scène secondaire l'Annonce aux bergers. Cependant, l'ange de l'église de Bethlèem ne s'inspire pas de celui de cette scène, mais doit plutôt être rapproché de celui de l'Annonciation (vignette n° 1). It s'agit donc bien d'une re-



Fig. 2. Adoration des bergers, Bible de Natalis. (Copyright Collection Mancel, Musée des Beaux-Arts de Caen)

composition, l'œuvre occidentale étant exploitée comme un « réservoir d'images » pour servir un projet original, dont les objectifs ne coïncident pas avec ceux de l'ouvrage jésuite.

On notera par ailleurs que la *Bible de Natalis* n'a pas été utilisée uniquement pour décorer les murs des églises de la Nouvelle-Djoulfa. Ainsi, la scène sur laquelle l'ouvrage se referme est l'Assomption de la Vierge et son couronnement par la Sainte Trinité (15). Or, c'est cette mè-

<sup>(15)</sup> Å propos de cette vignette, voir J. F. Knipping, Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands, Heaven on Earth, Leyde, 1974, p. 253.

#### SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN

me scène qui ouvre un manuscrit daté de 1647 et enluminé par le miniaturiste Hayrapet Djoughayetzi (16). Il n'est donc guère probable que ce soient les jésuites eux-mèmes qui aient introduit leur ouvrage dans le faubourg d'Ispahan. Ce n'est qu'en 1661 que la Compagnie de Jésus réussit à acquérir une maison dans la capitale safavide (17).

En revanche, plusieurs décennies avant les jésuites, trois ordres religieux catholiques étaient déjà présents à Ispahan. Les capucins français arrivèrent dans la capitale en 1628 et ils y fondèrent leur hospice en 1634 (18). Avant eux, les carmes déchaux, venus de Rome, s'y étaient installés en 1607 (19). Mais ce sont les augustins portugais, qui, dès 1603, s'étaient établis les premiers à Ispahan (20), avant même l'arrivée des Arméniens déportés par Shàh Abbàs I<sup>er</sup>. Venus de Goa, où ils se trouvaient depuis 1573, ils avaient pour mission de rallier à l'Église romaine les chrétiens arméniens et géorgiens de la Perse et du Caucase (21). Dans la colonie portugaise, les augustins étaient en contact avec les jésuites, qui introduisirent la Bible de Natalis en Inde au tout début du xvu<sup>ème</sup> siècle lors de leur troisième mission (1595-1615) (22). L'hypothèse selon laquelle ces augustins auraient pu apporter l'ouvrage de Nadal à Ispahan est parfaitement plausible.

Les Arméniens entretenaient également des relations avec les ordres catholiques ailleurs qu'à Ispahan: à Naxcevan, les Arméniens de rite latin étaient en contact régulier avec les dominicains et Rome (23); à Goa encore, ils fréquentaient augustins et jésuites, et des liens existaient depuis longtemps entre Arméniens et Portugais (21). Disposant d'un réseau de contacts internationaux et tirant de ses activités commerciales des ressources financières confortables, la communauté de la Nouvelle-Djoulfa avait toutes facilités pour se procurer l'ouvrage de Nadal.

- (16) Ms 389, folio 2v°, Matenadaran, et collection privée Europe. Cette scène ne se trouve ni dans l'église de Bethléem, ni dans la cathédrale de Saint-Sauveur. Il existe des exemples plus anciens de l'influence des modèles européens sur les miniaturistes arméniens: la plupart des illustrations du Ms 6785 (1607, Vaspurakan, Matenadaran) s'inspirent d'une série d'estampes (de Pietro Palombo ?) datée de 1573, qui se trouve dans la Collection d'estampes de l'Escurial (réf. 28-111-7, fol 67-82). La Mise au Tombeau de l'Évangite de 1605 de Khizan (Ms 670/104, folio 12v°, New Julfa) reproduite dans S. Der Nersessian et A. Mekhitarian, Minialures arméniennes d'Ispahan (Bruxelles, 1986, Fig. 97, p. 165) en dérive également.
- (17) Raphaël du Mans, Mémoires sur les Jésuites, dans: F. Richard, Raphaël du Mans, missionnaire en Perse au xvit<sup>éme</sup> siècle, Paris, 1995, T. H.
- (18) F. Richard, Capuchins in Persia, Encyclopædia tranica, IV, fasc. 8, p. 786.
- (19) R. H. KÉVORKIAN, Livre missionnaire et enseignement catholique chez les Arméniens 1583-1700, dans: Revue des Études arméniennes, Paris, 1983, T. XVII, p. 590.
- (20) Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques, M<sup>gr</sup> A. Baudrillart, A. De Meyer, Ét. Van Cauwenbergh, Paris, 1931, T. V, p. 540; A Chronicle of the Carmeliles in Persia and the Papal Mission of the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries, 11. Chick éd., Londres, 1939, p. 92.
- (21) F. Richard, L'apport des missionnaires européens à la connaissance de l'Iran en Europe et de l'Europe en Iran, dans: Études Safavides, Paris-Téhéran, 1993, p. 253.
- (22) Balley, p. 121 et note 19: « The book is mentioned by name in [Jeronimo] Navier's letter of 16 September 1693 ».
- (23) F. Richard, op. cit., pp. 251-252.
- (24) R. Gulbenkian note ainsi qu'en 1547, un certain Manuel Arménio, Portugais d'origine arménienne, avait fait don d'une maison aux Pères jésuites de Goa (R. Gulbenkian, Les relations entre l'Arménie et le Portugal du Moyen Âge au xyt<sup>ême</sup> siècle, dans: Revue des Études arméniennes, 1980, Tome XIV, p. 211).



Fig. 3. Moïse et le buisson ardent, Cathédrale Saint-Sauveur. (Photo de fauteur)

Cependant, les vignettes de la *Bible de Natalis* illustrent uniquement le Nouveau Testament. Elles ne sont donc pas la seule source d'inspiration des artistes de la Nouvelle-Djouffa: de nombreuses scènes de l'Ancien Testament sont également représentées à la manière occidentale dans la cathédrale de Saint-Sauveur.

Parmi les peintures du registre supérieur de l'édifice, qui illustrent toutes des passages de l'Ancien Testament, figure la scène de Moise et le buisson ardent (fig. 3). Trois moments de cet épisode de l'Exode (III, 1-6) sont représentés: à l'arrière-plan, Moise faisant paître ses moutons, au centre, Moise reconnaissant Dieu dans le buisson, et au premier plan, Moise retirant

#### SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN



Fig. 4. Moïse et le buisson ardent, Johan Sadeler I, Theatrum... (Copyright Collection Marolles, Cabinet des Estampes, Paris)

ses chaussures sur l'injonction de Dieu. Le modèle de la scène est une estampe (25) de Johan Sadeler I (fig. 4) datant du dernier quart du xvi<sup>ème</sup> siècle, d'après des dessins perdus attribués, par les uns, à l'Anversois Marten van Cleve (1527-1581), par les autres, à son contemporain Crispijn van den Broeck (1524-1588/91). S'y retrouvent les trois moments évoqués ci-dessus, ainsi que de nombreux détails, tels que les cornes du prophète ou sa houlette changée en serpent. Cependant, certaines transformations méritent d'être mentionnées. En premier lieu, la configuration du support oblige l'artiste à modifier la composition de la scène: pour l'adapter à la forme arquée du panneau, il rassemble les trois représentations en les superposant. La restriction de l'espace est compensée par l'accentuation de la profondeur — la figure à l'arrière plan est nettement plus petite que dans l'estampe. Deuxièmement, comme Joseph dans la scène de l'Adoration des bergers, Moïse reçoit un nimbe, conformément à la représentation traditionnelle du patriarche. Enfin, le peintre inverse l'éclairage en atténuant la luminosité du buisson incandescent et en restituant la primauté à la lumière naturelle: les ombres sont pro-

<sup>(25)</sup> L'estampe figure dans *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veleris Testamenti* avec le buste de Dieu le Père dans le buisson, remplacé par le tétragramme dans le *Theatrum Biblicum*.



Fig. 5. Jonas jelé dans la mer. Cathédrale Saint-Sauveur. (Photo de l'auteur)

jetées dans l'autre sens. Ces trois transformations — basculement de la composition, ajout du nimbe et renversement de la lumière — témoignent de la liberté que s'accorde l'artiste vis-àvis de son modèle, pour l'exploiter au mieux en fonction des nécessités matérielles, des récepteurs de l'image et de sa propre sensibilité esthétique.

L'un des panneaux du mur nord de l'édifice présente, dans sa partie supérieure, six scènes de l'Ancien Testament, qui ont trait aux quatre grandes figures patriarcales de Noé, Jonas, Abraham et Moïse. À l'exception de celle représentant le Sacrifice d'Abraham, elles ont en commun la présence de l'élément aquatique, ce qui confère à l'ensemble une dominante bleutée. Attardons-nous sur la scène de Jonas jeté à la mer (fig. 5). Lancé par-dessus bord pour calmer la tempète provoquée par la colère divine, il est avalé par un monstre marin, dans lequel il passe trois jours avant d'être rejeté vivant sur le rivage. La peinture s'inspire directement d'une gravure des Wierix d'après Marten De Vos (fig. 6), qui forme une série avec trois autres planches représentant, respectivement, Jonas sorti de la gueule du poisson géant, La prédiction de Jonas et Jonas sous une tonnelle. La composition est identique et les éléments les plus pittoresques (le tonneau ballotté par les flots, la proue en forme de tête d'éléphant, etc.) sont repris tels quets. On notera cependant le traitement des vagues, qui s'écarte totalement du modèle. La série de Jonas se trouve dans l'ouvrage Thesaurus Sacrarum Historiarum

### SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN



Fig. 6. Jonas jelé dans la mer, Martin de Vos, Thesaurus... (Copyright Réserve Bibliothèque Nationale de France)

Veteris Testamenti... publié à Anvers à la fin du xvi<sup>ème</sup> siècle (<sup>26</sup>). Elle a également servi de modèle à l'illustration d'un manuscrit de la Nouvelle-Djoulfa attribuée au miniaturiste Stepanos (<sup>27</sup>).

L'histoire de Jonas n'est qu'un exemple bien connu parmi d'autres des multiples correspondances qui existent entre l'Ancien et le Nouveau Testament: les trois jours passés dans les entrailles du poisson géant préfigurent la Mort et la Résurrection du Christ (le signe de Jonas). Sur le plan symbolique, l'aventure est rite de passage. Le sacrement du Baptème (dont le poisson est d'ailleurs le symbole chez les premiers chrétiens) est lui aussi un rite de passage, par lequel l'homme naît à une vie nouvelle. Dans ce passage de l'ancien au nouveau, un personnage joue un rôle clé: Jean-Baptiste, dernier de la lignée des prophètes de l'Ancien Testament et premier des saints du Nouveau.

On trouve dans la cathédrale de Saint-Sauveur une représentation de Jean-Baptiste seul (fig. 7), dans un paysage boisé, l'agneau à ses pieds. Le saint prècheur, vêtu de sa tunique de poils de chameau, lève la main droite vers le ciel, l'index tendu. C'est à nouveau vers la *Bible* 

<sup>(26)</sup> Cette série est reprise — enrichie d'une cinquième gravure d'un autre artiste —, dans *Theatrum Biblicum*. Plus de détails seront fournis dans notre thèse.

<sup>(27)</sup> Ms 204, 1660 (?), folio 390, Matenadaran.

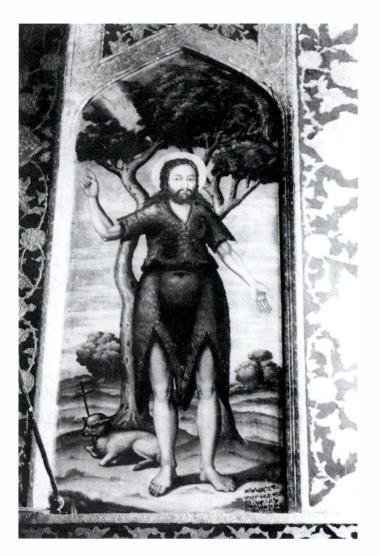


Fig. 7. Saint-Jean Baptiste, Cathédrale Saint-Sauveur. (Photo de fauteur)

de Natalis qu'il convient de se tourner pour trouver le modèle de ce personnage: la vignette n° 10 (fig. 8) le représente prèchant à la foule. La tunique est la mème, avec ses pans en pointe qui laissent apparaître les jambes jusqu'en haut des cuisses et son renflement au niveau du ventre; mème le détail du nombril qui transparaît à travers la tunique se retrouve dans la peinture. Enfin, on note que le modelé soigné des pieds, des genoux ou du creux des avantbras est repris de l'estampe de Hieronymus Wierix.

Cependant, quelques différences méritent d'être relevées: si le mouvement des bras du prophète est identique sur la peinture et sur l'estampe, le *contrapposto* a été abandonné au profit d'une pose plus statique, où les jambes sont parallèles et les deux pieds sur le mème



Fig. 8. Saint Jean-Baptiste, Bible de Natalis. (Copyright Collection Mancel, Musée des Beaux-Arts de Caen)

plan. L'agneau, son attribut traditionnel, a été ajouté. Dans un rayon de lumière qui descend du ciel, la main de Dieu bénit le saint. Dans le prolongement de ce rayon, la main gauche du Précurseur du Christ n'adopte plus le geste un peu précieux du personnage de Bernardino Passeri, mais présente sa paume largement ouverte. Toutes ces modifications tendent vers un même but: elles transforment un personnage représenté au départ dans une scène réaliste et animée, saisi sur le vif, en une effigie plus hiératique, dont la dimension sacrée est renforcée



Fig. 9. Saint Jean-Baptiste, Eglise de Bethléem. (Photo de l'auteur)

par la présence immédiate du divin (la main de Dieu et l'agneau crucifère). Contrairement à la vignette de la *Bible de Natalis*, cette image ne raconte pas: elle s'expose.

Dans l'église de Bethléem, un autre Jean-Baptiste est représenté (fig. 9). Par contraste avec celui de la cathédrale, il est en mouvement: la jambe droite fléchie et le geste du bras désignant l'agneau pour illustrer la parole « Voici l'agneau de Dieu », lui donnent une attitude un peu dansante. Il tient dans la main gauche sa fine croix en roseau. Ses contours linéaires rappellent les techniques des miniaturistes arméniens. À l'arrière-plan se dresse un arbre aux formes sinueuses dans lequel une hache est suspendue. L'arbre, comme les rochers à droite de la composition et à l'horizon, sont d'une facture stylisée qui rappelle celle des miniatures per-

#### SÂYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN



Fig. 10. Saint Jean-Baptiste, Anton Wierix. (Copyright Mauquoy-Hendrickx)

sanes de l'époque. La hache se réfère aux paroles du prophète: « Déjà la cognée a été mise à la racine des arbres. Tout arbre donc qui ne produit pas de bon fruit sera coupé et jeté au feu. Moi, à la vérité, je vous baptise dans l'eau pour la pénitence » (Malthieu, III, 10-11). Motif relativement rare dans les représentations occidentales de Jean-Baptiste et quasiment absent de l'iconographie des xvi<sup>ème</sup> et xvii<sup>ème</sup> siècles, elle reste un attribut fréquent dans l'art arménien de cette époque; on la retrouve dans plusieurs manuscrits. Cependant, la figure de Jean-Baptiste, elle, ne correspond ni à une représentation traditionnelle arménienne, ni à un type de personnage



Fig. 11. Baptème du Christ, Cathédrale Saint-Sauveur. (Photo de l'anteur)

présent dans l'art persan. Son prototype est manifestement occidental. Il dérive en effet d'une estampe isolée d'Anton Wierix (<sup>28</sup>) (fig. 10), qui a été inversée.

Le personnage de Jean-Baptiste apparaît également dans la scène du Baptème du Christ. Dans l'église de Bethléem, cette scène est représentée dans le style arménien (enrichi de certains éléments persans et d'une touche occidentale — Dieu le Père dans une nuée). Dans la cathédrale, en revanche, on se trouve une fois encore en présence d'une image dont le prototype est à chercher dans l'art occidental des xvi<sup>ème</sup> et xvn<sup>ème</sup> siècles (fig. 11). On notera, dans le personnage du Christ, le mouvement de torsion du buste, la tête penchée et les mains croisées sur la poitrine; ces éléments contrastent avec la représentation de cette scène telle qu'on la connaît en Europe jusqu'au début de la Benaissance italienne; en 1445, dans le Baptème du Christ de Piero della Francesca, par exemple, la figure du Christ, tête droite, torse de face et mains jointes, s'inscrit résolument dans l'axe vertical de la composition. Le Baptème est encore représenté avant tout comme manifestation de la divinité du Christ. C'est dans le Baptème de Verrocchio et de Léonard de Vinci (daté des années 1470-75) qu'on trouve le début d'une évolution où le Christ est représenté dans une pose d'humilité qui annonce le maniérisme. L'une des œuvres maîtresses de l'artiste flamand Marten De Vos, le Triptyque de

<sup>(28)</sup> En l'état actuel des connaissances, il s'agit d'une estampe isolée, répertoriée comme telle dans M. Mariquoy-Hendricky, op. cil., 1, 11, p. 212, n° 1173.



Fig. 12. Baptème du Christ, Crispijn de Passe. (Copyright Hollstein)

Thomas (29) (1574), présente à l'intérieur, sur le volet gauche, un Baptème du Christ qui témoigne de l'évolution qu'a connue le modèle dans l'Europe du Nord: la pose d'humilité est encore accentuée, comme si le Christ avait besoin d'être purifié; c'est désormais Jean-Baptiste qui le domine de sa stature. Le graveur Crispijn de Passe l'Ancien a collaboré étroitement avec Marten De Vos, dont il a gravé de nombreux dessins. Or, c'est l'une de ses gravures isolées (30) (fig. 12), dont il est l'inventeur et son fils homonyme, Crispijn de Passe II, le graveur,

<sup>(29)</sup> A. Zweite, Marten de Vos als Maler, Berlin, 1979, p. 285. Sur Marten de Vos, voir également P. Philippot, La peinture dans les anciens Pays-Bas — xv<sup>e</sup>-xvt<sup>e</sup> siècles, Paris, 1994, p. 276ff.

<sup>(30)</sup> En fétat actuel des connaissances, il s'agit d'une estampe isolée, Cf. F.W.H. HOLLSTEIN, Dutch and Ftemish Etchings, engravings and woodcuts, 4450-1700, Amsterdam, 1974, T. XVI, p. 90.

qui a servi de modèle au *Baptême du Christ* de la cathédrale de Saint-Sauveur. Plusieurs détails le confirment, comme les plis et les ombres du pagne du Christ et du vêtement de Jean-Baptiste, ou encore la position des mains des anges.

Mais, puisqu'il s'agit une fois encore d'une scène du Nouveau Testament, pourquoi les artistes de Bethléem et de Saint-Sauveur n'ont-ils pas à nouveau puisé dans la *Bible de Natalis?* La raison en est aussi simple qu'étonnante: parmi les 153 vignettes que compte cet ouvrage, ce moment essentiel de la vie de Jésus-Christ n'occupe qu'une place accessoire, dans une scène d'arrière-plan (31). Seule une lettre renvoyant à l'explication permet à l'observateur attentif de la repérer. Cette constatation permet de mieux évaluer combien l'image est étroitement liée au texte: les commentaires font partie intégrante de la vignette, qui serait parfois difficilement compréhensible en leur absence. L'accent est mis sur la dimension narrative, ce qui témoigne de l'intention fondamentalement didactique du projet de Nadal: l'image s'adresse à un lecteur, dont elle doit stimuler la réflexion méditative en s'adressant à la fois à son imagination et à son intellect.

\* \*

Ces quelques « coups de projecteur » sur les peintures de l'église de Bethléem et de la cathédrale de Saint-Sauveur ont permis de déterminer avec certitude plusieurs de leurs sources iconographiques. Il y a lieu de souligner ici le rôle majeur qu'à joué la gravure dans la création artistique, en véhiculant, par-delà les frontières, les motifs et les styles, à une époque où la pratique de l'imitation en art n'avait pas la connotation dépréciative qu'elle a de nos jours (\*2). Dans le cas de la Nouvelle-Djoulfa, la dimension pédagogique de l'image gravée se manifeste dans toute son ampleur, au point qu'on a pu supposer que des artistes européens avaient directement contribué à la réalisation des peintures de ses édifices religieux. Or, plusieurs détails, ainsi que des recoupements avec les illustrations de manuscrits permettent d'affirmer que, selon toute vraisemblance, elles ont été conçues et exécutées par un atelier d'artistes arméniens, dont certains resteront sans doute anonymes à jamais, mais dont d'autres portent un nom: Yoyhannes Mrkuz pour Saint-Sauveur, ou bien, pour l'église de Bethléem, Martiros et surtout Minàs, dont on sait par l'historien et chroniqueur Arakel de Tabriz qu'il a été formé par un peintre européen à Alep (\*3). Une étude stylistique systématique reste néanmoins nécessaire pour mettre en relation ces œuvres et ces artistes (\*1).

Si les peintures murales de la Nouvelle-Djoulfa se nourrissent des estampes, elle participent cependant d'un tout autre projet: comme elles, elles remplissent une fonction didactique, mais en tant que décoration d'église, s'offrant à l'assemblée des croyants. Elles transmettent donc l'enseignement religieux d'une manière immédiate, sans dispositif explicatif, et « s'impo-

<sup>(31)</sup> Vignette n° 7.

<sup>(32)</sup> Sur ce sujet, voir H. Mund, La copie dans: Les Primitifs flamands et leur temps, B. de Patoul, & R. Van Schoute, 1994, p. 128.

<sup>(33)</sup> Voir en particulier L. Minassian, Ostád Minás naqqás-e mashur-e Jolfá, dans: Honar va mardom, nº 179, Téhéran, 1977, pp. 29-30; V. Ghougassian, The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century, 1998, p. 183.

<sup>(34)</sup> Cette étude sera développée dans notre thèse.

#### SÀYEH LAPORTE-EFTEKHARIAN

sent au regard comme des images de culte offertes à la vénération des fidèles » (35). L'accent porte sur la dimension sacrée des scènes représentées, et les éléments qui ne s'intègrent pas au projet — notamment certaines particularités du style maniériste qui pouvaient ètre considérés comme un excès d'esthétisme nuisant à la majesté des personnages — sont supprimés ou remplacés.

Une tension est ainsi perceptible chez les artistes de la Nouvelle-Djoulfa entre la volonté d'enrichir leur répertoire iconographique en exploitant les modèles occidentaux qui leur sont offerts et le souci de rester fidèles à eux-mêmes en les adaptant à leur dessein. Cette tension est féconde: elle témoigne à la fois de l'ouverture de la communauté arménienne à d'autres systèmes de représentation et de sa volonté de garder la maîtrise du processus, à la fois sur le plan intellectuel et sur le plan esthétique. On peut donc à juste titre parler d'une intégration contrôlée des modèles occidentaux dans l'iconographie religieuse de la Nouvelle-Djoulfa au xvii<sup>ème</sup> siècle.

#### SAMENVATTING:

Overlevering en metamorfozen van Westerse religieuze iconografie, hoofdzakelijk van Vlaamse oorsprong, op het einde van de 16de en in de 17de eeuw.

Van het Verre Oosten tot de Nieuwe Wereld heeft de Vlaamse religieuze iconografie een centrale rol gespeeld in haar verspreiding. Deze invloed blijkt o.m. uit de muurschilderingen in de Armeense kerken van de Nieuwe Djoulfa in Ispahan. In deze bijdrage worden een aantal bronnen onder ogen genomen. Het voornaamste model bleek de geïllustreerde Bijbel van Natalis te zijn. Dit werk van een Spaanse jezuiet kwam in Antwerpen van de pers in 1594/5 met gravures van de gebroeders Wierix naar tekeningen van Bernardino Passeri en Marten De Vos. Een tweede bron die de kunstenaars van de Nieuwe Djoulfa hebben aangepast aan de mentaliteit van de lokale gelovigen was het *Thesaurus Sacrarum Veteris Testamentum*, dat eveneens in Antwerpen het licht zag op het einde van de 16de eeuw. De a. bestudeert de manier waarop de lokale kunstenaars deze bronnen aan de mentaliteit van de lokale gelovigen hebben aangepast.

#### SUMMARY:

At the end of the 16<sup>th</sup> century and during the 17<sup>th</sup>, Flemish engravings played a key role in the dissemination of European iconographic models all around the world, from the Far East to the New World. Their influence is also discernible in the mural paintings of the Armenian churches in New Julfa, near Isfahan. This article establishes a number of their iconographic sources, the main ones being the illustrations from the *Natalis Bible*, the work of the Spanish Jesuit Geronimo Nadal, published in Antwerp in 1594/5. Most of these engravings were realised by the Wierix Brothers after drawings by Bernardino Passeri and Marten De Vos. A second work transmitted pictorial content to New Julfa's artists: *Thesaurus Sacrarum Historiarum Veteris Testamenti*, also published in Antwerp at the end of the 16<sup>th</sup> century. The author also analyses how the sources are used and points out how the painters transformed the models in order to adapt them to their local audience.

(35) D. Martens, op. cit. p. 147.

# ANTHONY VAN DYCK'S SECOND CONCEPTION OF THE THEME: "JUPITER AND ANTIOPE"

#### Erik Larsen

"Jupiter and Antiope" was a topic that enjoyed great popularity since the middle of the 15<sup>th</sup> century. Treatments span the space of time from SANDRO BOTTICELLI to LOVIS CORINTH, while the precise determination of the scene gave often way to confusion with similar representations, such as "Sleeping Nymphs with Satyr" or "Venus and Satyr". According to the classical sources (¹) Antiope was the daughter of Nyctus, King of Thebes. She was seduced by Zeus (Jupiter), who approached her in the guise of a satyr. Fearing her father's wrath, she fled for protection to the King of Sicyon. Nyctus committed suicide of shame, after having charged his brother Lycus to punish Antiope. Lycus devastated Sicyon, killed its king and returned with Antiope as his captive. She gave birth to twin sons, Amphion and Zethus, whom Lycus exposed on Mount Cythaeron so they should die. A shepherd found and raised them and they survived (²).

The theme was handled differently, according to period and region. Titian represented it in classical fashion as in e.g., the so-called "Pardo Venus" at the Louvre, while Northern artists both, Dutch and Flemish, stressed its crotic aspects. Seduction oftentimes became rape. Some modern authors frankly labeled it "Fornication of the Gods" (3). Within the Flemish school of the 17<sup>th</sup> century, the three principal masters: Rubens, Van Dyck and Jacob Jordaens, are responsible for the local visualization of the subject matter. Van Dyck's versions were the most familiar, given their wide diffusion through painted copies and prints.

Our recent discovery and publication of the, supposedly lost, Rubens original (4) established the grandmaster's paternity of the prototype of the composition, which was subsequently modified and adapted by his *entourage*. Without wishing to go into an extended treatment and analysis of the Rubensian version (5), let us solely mention that the original features a composition unfolding from right to left. The satyr approaching the sleeping wo-

- (1) Ovid. Metamorphoses, 6, 110-111, Apollodorus, Biblioteca, 3,5,5; Hyginus, Fabulae, 8.
- (2) J. Davidson Reid C. Rohmann, The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1900's, New York Oxford, 1993, Vol. I, pp. 110-111; A. Pigler, Barockthemen, Budapest, 2<sup>nd</sup> ed., 1974, Vol. II, pp. 142-144; Larousse Encyclopedia of Mythology, with an introduction by Robert Graves, New York, 1959, p. 107.
- (3) see e.g., C. Depauw and G. Luliter, Anthony van Dyck as a printmaker, Antwerp, 1999, pp. 332-336.
- (4) M. Rooses, L'Oeuvre de P.P. Rubens, Antwerp, 1890, vol. III, p. 114, No. 631; E. Larsen, Rubens und Van Dyck: 'Jupiter und Antiope', in Pantheon, Jahrgang LV, 1997, pp. 66-74.
- (5) Larsen, op. cit., Plate I, see above footnote.

man has nothing in common with an Olympic god, with the exception of the hovering eagle that characterizes him. Desire and carnal pleasure are written into his facial expression. Courtly restraint is absent in the attitude of the impudent and shameless god shown in the flowering of his manhood (fig. 1). The Rubens composition bestows upon the action its logic and dynamic flow. It moves without interruption along with the body of the voluptuous, sleeping female, her provokingly rounded breasts and haunches, the head tilted and reposing upon her right arm and hand, bent backwards. In a coextension, we observe the forward-leaning, squatting satyr, with extended right arm, the hand groping for the thin veil that covers Antiope's shoulder. In contrast to Van Dyck's version, he does not touch the lap of the dormant princess, but enrapturedly examines her bosom. The rhythm remains uninterrupted and the composition seduces on account of its realism and simplicity. We can date the work to ca. 1615.

About one to three years later, Van Dyck tried his hand at the same subject matter, obviously influenced by his great leader, although altering the scene according to his own manner. In his conception, the sequence of the happening has been interrupted and broken up. Jupiter appears coming from the left out of the dark background, and his outstretched right arm reaches directly toward Antiope's lap. Only the eagle occupies the center, while to the right the viewer's eye is guided into a landscape ending in a tormented sky. Antiope's pose has changed from a frontal posture into an overt back-position. There exist two versions by Van Dyck of the theme, which seem both authentic. One at the Museum your Schone Kunsten, Ghent (fig. 2), and a second, smaller one, at the Wallraf Richartz-Museum, Cologne (6). The first one, long criticized for its deplorable state of preservation, has now been properly cleaned and restored (7), having thus recovered its pristine qualities. The late G. Hulin de Loo's flair and connoisseurship (he advocated its acquisition in 1900) appears now fully justified. Van Dyck's dependence upon Rubens, evident though muted, comes to the fore in the conception. There exists an indistinct first sketch, hardy more than an outline, of a reclining female nude on the verso of a Van Dyck sheet of drawings that belongs to the Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (\*). According to its style, the entire sheet must be assigned to the artist's youthful period, but the connection of this rapid first thought with the above "Jupiter and Antiope" constitutes nothing but a faint possibility. The more so, Vey's contention, repeating one of Gustav Glück's rare errors, that the nude be based upon the Bacchante, to the right, in the "Bacchanal of the Andrians" by Titian, now at the Prado Museum, Madrid (9). Leo van Puvvelde corrected the mistake already 35 years ago (10). With the rediscov-

<sup>(6)</sup> Larsen, op. cit., 1997, pp. 68, 69.

<sup>(7)</sup> see for illustration: R. Hoozee, Museum of Fine Arts, Ghent, Ghent-Amsterdam, 2000, p. 54.

<sup>(8)</sup> White paper, 207 x 280 mm, chalk, To the right, a drapery over a piece of rock. On the recto: The descent of the Holy Spirit upon the Apostles, cf. F. Lugt, Musée du Louvre, Inventaire Général des dessins des écoles du nord. Ecole Flamande, vol. 1, No. 588, "Vague croquis d'une femme nue, couchée (étude pour son Antiope.)" — 11. Vey, Die Zeichnungen Anton Van Dycks, Brussels, 1962, No. 69.

<sup>(9)</sup> G. Glück, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Vienna, 1933, p. 103.

<sup>(10)</sup> Catalogue, Le Siècle de Rubens, Brussels, 1965, No. 57.

## ANTHONY VAN DYCK'S: "JUPITER AND ANTIOPE"



Fig. 1. Peter Paul Rubens, "Jupiter and Antiope", oil on canvas, 105.5 x 145.5.cm., ca. 1615. European private collection. (Copyright private collection)

ery of the Rubens original, we can establish the following sequence: 1) The Rubens version, ca. 1615; 2) Van Dyck's Ghent and Cologne versions, ca. 1616-1618 (11); 3) Van Dyck's copy after "The Andrians" in his Italian Sketchbook, fol. 56 (12); 4) Ruben's copy after "The Andrians" executed ca. 1636-1638 (13). The Van Dyck drawing antedates thus the artist's knowledge of the Titian model by a number of years.

The above conveys, in a condensed form, Van Dyck's conception of "Jupiter and Antiope" during his youth, and while under Bubens' sway (11). About ten years later, after his

- (11) E. Larsen, The Paintings of Anthony Van Dyck, Freren, 1988, Cat. Nos. 296 and 297.
- (12) G. Adriana, Anton Van Dyck, Italienisches Skizzenbuch, 2<sup>nd</sup> ed., Vienna, 1965, The Titian original was then at the Palazzo Ludovisi in Rome, and later acquired by Philip IV of Spain, Copied by Van Dyck ca, 1622-23.
- (13) M. Jaffé, Rubens, Catálogo Completo, Milan, 1989, No. 1340.
- (11) For a more elaborate discussion of the evolution of his approach to the reclining female nude, see E. Labsen. Le nu feminin couché dans l'oeuvre d'Antoine Van Dyck, in Konsthistorisk Tidskrift, XLIV, 3-4, 1975, pp. 85-89.



Fig. 2. Anthony Van Dyck, "Jupiter and Antiope", oil on canvas, 150 x 206 cm., Gent, Museum voor Schone Kunsten, ca. 1615-17. (Copyright Museum voor Schone Kunsten, Gent)

return from Italy and prior to his departure for England, Van Dyck's style, especially in the branch "Mythological Painting", underwent a significant change. The first example of the new approach are two companion pieces, "Achilles recognized amongst the daughters of Lykomedes" and "Amarillis and Mirtillo" of which there exist different versions. The originals are according to this writer the pair in the collection of Count Schoenborn, Schloss Weissenstein, Pommersfelden (15). In "Amarillis" the female nude in the lower right corner, laid out from the right to the left, is obviously borrowed from the "Ariadne" of Titian's "Andrians". The painting must date from Van Dyck's first journey to Holland, ca. 1628-29. While the "Achilles" canvas still harks back to Rubensian conventions, being based on a Rubens-Van Dyck collaboration preserved at the Prado Museum (16); "Amarillis" definitely belongs to a

<sup>(15)</sup> E. LARSEN, op. cit., 1988, Nos. 734 and 735. The new dating was first proposed by Margaret Min Damm, Van Dyck's Mythological Paintings, University of Michigan, 1966, microfilm, Diss, The late J.G. van Gelder concurred with both, the dating and the attribution, see Lit. in Larsen, op. cit., vol. II, p. 292.

<sup>(16)</sup> M. Diaz Padros, El Siglo de Rubens en el Museo del Prado, Madrid, 1995, vol. II, p 1086 et seq., No. 1661, Inv. No. 1449, "Achilles recognized amongst the daughters of Lykomedes".

new conception. As I wrote already in 1975 "we see at this moment the master as precursor of the "Fète Galante", still taken with Italian literary remembrances, but foreshadowing in the execution the Rococo style". Thus, the subject-matter derives from "The Pastor Fido" by Guarini, while the form-language represents a transition, away from the roundness, swelling and voluptuousness of Rubensian patterns — toward a quest for elegance, a sensuality that is restrained, and for this reason more persuasive (fig. 3).

We usually credit Antoine Watteau with being the originator of the new style in painting. However, much earlier, Van Dyck endowed his mythological scenes with the qualities of gracefulness and playfulness; freely painted genre-scenes held in a light tonal key; and an approach to the theme that often bordered on the frivolous, "Amarillis" stands at the outset of what we could term a new spiritual direction in Van Dyck's interpretative imagination. This painting still features Flemish coloring and a certain heaviness in the execution. At the end of his career stands the large canvas representing "Amor and Psyche" (fig. 4) in the collection of the Queen of England (17). Executed roughly a decade later, the painting admirably illustrates the treatment sketched out previously. The figures are elegant and refined, the conception simplified and deriving rather from Renaissance concepts than from Baroque turbulence. The atmosphere conveved almost lacks material substance and verges on the ethereal. Instead of crude passion, the artist elevates the duo of the winged Amor and the slumbering Psyche to a level that is extra-terrestrial and closely links the union of the couple to the powerful forces of nature, as indicated by the magnitude of the tree and the threatening sky in the background. Psyche, nude, reminds the viewer of a Tanagra figure, graceful and supple, whose light déhanchement sets off the naturalness of the pose.

Aside from the afore-going work, we have hardly any other mythological scenes from Van Dyck's English period that have survived. However, Bellori (18) lists a number of compositions both, of a religious and mythological nature, that stem from these years: "San Gio: Battista nel deserto, Madalena rapita in estasi all' harmonia de gli Angeli, Giuditta con la testa di Oloferne in mezza figure, il ballo delle muse con Apolline in mezzo il parnaso, e l'altro Apolline, che scortica Marsia, le Baccanali, un altro balli di Amori che Giuocano, mentre Venere dorme con Adone, Nicolo Lanieri Pittore, e Musico, in sembianza di Davide che suona l'arpa avanti Saule". These paintings, as well as the preparatory drawings, are missing. Neither exist there any graphic souvenirs of the allegorical or mythological portraits executed by Van Dyck while in England (19).

If we remember Van Dyck's international reputation already established during his lifetime, and the constant demand for works form his brush, and even from his workshop, it appears highly unlikely that a whole aspect of his artistic production should have disappeared almost in its entirety. The only acceptable explanation that comes to mind would be that these works being unlike what his public was used to and expecting to see from his hand, were eventually ascribed to other masters. As they did not fit in with the *oeurre* of a specific other artistic personality, these works augmented the pool of attributions, works "from the

<sup>(17)</sup> E. Larsen, op. cit., 1988, No. 1013.

<sup>(18)</sup> G.-P. Bellori, Le vite de'pittori, scuttori ed architetti moderni..., Rome 1672, pp. 261-62.

<sup>(19)</sup> cf. also H. Vey, op. cit., p. 24.



Fig. 3. Anthony Van Dyck, "Amarillis and Mirtillo", oil on canvas, 123 x 137cm., ca. 1628/29, Coll. of Count Schoenborn, Schloss Weissenstein, Pommersfelden, (Copyright Bildarchiy Foto Marburg)

circle" or "in the manner of". Such generic attributions could easily be to the Dutch school from the end of the 17<sup>th</sup> century, which by then had abandoned baroque characteristics and featured more graceful forms and a light palette — in short an evolution similar to that which obtained in France. Dutch artists under whose names such works by Van Dyck may be hidden are e.g., Adrian van der Werff, Eglon van der Neer, late works by Caspar Netscher, or such lesser artists as Karel de Moor. What superficially resembles this group, without certitude, may well be a candidate for an examination in depth with special consideration given to the possibility of a restitution to Van Dyck.



Fig. 4. Anthony Van Dyck, "Cupid and Psyche", oil on canvas, 199.4 x 191.8 cm., ca. 1639-40, London, Buckingham Palace, H.M. the Queen, (Copyright Boyal Collection, London)

Based on this viewpoint, we recently had the opportunity of studying a newly surfaced drawing, representing an hitherto unknown treatment of "Jupiter and Antiope" (fig. 5), which convincingly finds its place within the late compositional style of Sir Anthony (20). Compared to his first, youthful concept at Ghent (fig. 2), the artist maintained some fundamental

<sup>(20)</sup> Paper, pen and brown ink with brown washes over traces of black chalk, 14.6 x 17.8 cm, formerly American private collection.



Fig. 5. Anthony Van Dyck, "Jupiter and Antiope", drawing on paper, 14.6 x 17.8 cm., pen and brown ink with brown wash over traces of black chalk, ca. 1635-40, Sale 828, Lempertz, Cologne, Nov. 16, 2002, No. 1221. (Copyright Lempertz, Köln)

thoughts, while extending the composition in other ways, and adapting the form language of the actors in synchronism with his new proto-rococo style. As in the early painting, the action remains agglomerated in the left part. The right opens upon a view of the sea with a sailing ship, that, although more sketchy, is very similar to certain drawings from his English period (21). Van Dyck has, quite obviously made use of the same model for this "Antiope" as he did for "Psyche" in the painting belonging to the Queen. The torso of the sleeping beauty is almost identical. Only the pose of the legs changes. Stretched out in "Amor and Psyche", "Antiope" has folded them toward the left, and thereby reinforces the impression of the casual sleeper under the protection of an old tree. Next to her, Cupid is being awakened by the

intrusion of Jupiter-Satyr, who, identified by the barety indicated eagle, techerously discovers and ogles the sleeping beauty. He neither gestures in her direction nor touches the body. Van Dyck contents himself in this instance with suggesting the preliminaries, and not with the immediacy of possession. Jacob Jordaens followed this restraint in his treatment of the theme at Grenoble, Musée des Beaux-Arts (signed and dated 1650), thus ca. ten years after Sir Anthony's demise. Buben's bluntness, vigor and impetus give way to proto-rococo daintiness in both examples.

The ductus of the drawing corresponds convincingly to other graphic works by Van Dyck from the 1630's (22). Thus, the pen-stroke is vivacious, expressive, and the washes convey in a persuasive shorthand space and mass. We do not possess, as mentioned above, compositional studies from the English years. The above-cited examples stem most probably from the master's second sojourn in Flanders, ca. 1634/1635. As the painting, for which we here have the pretiminary study, is either tost or was not executed, this drawing could have been done either during the master's last sojourn in Antwerp, or back in England. In any event, it must date from the last years of the artist's career, and therefore offers a welcome insight into a lesser known aspect of Van Dyck's final artistic evolution — in his capacity of innovative fore-runner of what was to be the dominating style of the 18<sup>th</sup> century.

#### RÉSUMÉ:

La conception stylistique d'un artiste ne demeure jamais statique pendant toute sa carrière. On peut donc présumer que plus un écrivain ou un peintre est imaginatif, plus son art scintillera en facettes diverses. Dans le cas de Van Dyck, nous rencontrons quatre périodes principales d'activité, qui s'étendent de sa jeunesse à Anvers à son séjour en Italie ; retour à Anvers et voyages en Holtande ; et finalement son établissement définitif en Angleterre. De ses dernières années dans ce royaume date une toite radicalement différente du point de vue de la conception et du style (« Cupidon et Psyche » fig. 4). Il s'agit ici de la seute œuvre survivante de l'artiste, qui le démontre comme avant-coureur du style rococo. D'autres tableaux dans cette manière ont existé (voir note 18) mais se sont perdus. Le dessin récemment découvert par l'auteur (fig. 5) constitue une autre preuve à l'appui de l'existence du groupe « rococo » négligé jusqu'ici, et demandant à être complété — éventuellement par la rectification d'attributions erronées.

#### SAMENVATTING:

Het stitistisch concept van een kunstenaar evolueert in de tijd. Het is dus voorspelbaar dat, hoe sterker de verbeelding van een schrijver of van een schilder, hoe meer kans er bestaat dat zijn oeuvre in de loop van de tijd verscheidene facetten vertoont. In de toopbaan van Antoon van Dyck onderscheidt men vier grote periodes, zijn jeugd te Antwerpen, zijn verblijf in Italië, zijn terugkeer naar Antwerpen met reizen in Holland en, ten slotte, zijn definitieve vestiging in England. Uit deze laatste periode is een enkel werk bekend waarvan concept en

#### ERIK LARSEN

stijl totaal verschillen van wat men van de kunstenaar kent. Het gaat om het schilderij "Cupido en Psyche" (ill. 4) waarin de kunstenaar zich ontpopt als een voorloper van de Rococostijl. Een tekening die voor kort door de auteur is ontdekt, bewijst dat Van Dyck een aantal rococo-werken heeft ontworpen die tot heden over het hoofd werden gezien.

Aanvullend onderzoek is dus wenselijk, eventueel gepaard met rechtzettingen in verband met foutief toegeschreven werken.

# MISCELLANEA

# À propos d'une œuvre inconnue du peintre brugeois Augustin van den Berghe (1756-1836)

Dans son catalogue de vente de juin 2001, la galerie Horta annonçait sous le n° 186 une peinture à sujet antique « dans l'esprit de David » (¹).

L'œuvre, non signée, d'assez grande taille (130 x 163), signalée comme « Œdipe et ses enfants », était indiscutablement intéressante et présentait effectivement une certaine parenté avec la manière de l'auteur du « Serment des Horaces ». Pouvait-il s'agir d'une copie d'une composition méconnue ou peu connue de David, ou, au contraire, se trouvait-on en présence d'un artiste contemporain de talent, mais nettement moins célèbre? Nous penchions plutôt pour la deuxième solution.

À la recherche de renseignements sur les dernières œuvres de Louis David, nous avons consulté les Annales du Salon de Gand publiées en 1823 par L. de Bast, ouvrage plein d'intérêt qui contient des notices détaillées sur les artistes et un grand nombre d'excellentes gravures au trait reproduisant les ouvrages exposés. Il n'y avait ancune mention d'un Œdipe peint à Bruxelles par David, qui d'ailleurs à cette époque ne semble plus traiter de sujets aussi austères (²). Toujours dans le même volume, après nous être attardée quelque peu sur un paysage d'Henri van Assche, autre peintre représenté à la même vente, nons sommes tombée en arrêt, à la planche 29, devant la gravure d'une composition tout à fait analogue à l'Œdipe recherché.

La peinture reproduite est l'œuvre du peintre d'origine brugeoise Augustin van den Berghe (1756-1836) qui, se trouvant alors dans les Pays-Bas, l'avait présentée en 1796 au premier concours de peinture d'histoire organisé cette année-là par l'Académie des Beaux-Arts de Gand (³) (fig. 1). Couronnée par le jury, la toile appartenait en 1823 au Musée des Beaux-Arts de Gand où elle semblait jusqu'ici introuvable. La version sortie tout dernièrement des réserves pose quelques problèmes (voir plus loin).

La peinture vendue en juin dernier reprend exactement la même composition, mais avec le groupe de ligures inversé et des modifications diverses dans les vêtements et le paysage (fig. 2). Il s'agit d'une variante de l'œuvre de 1796 attribuable à van den Berghe lui-même.

D'après une information un peu incomplète venant des États-Unis et datant de 1989, une toile pouvant correspondre à la gravure de 1823 s'est trouvée, antérieurement à 1989, pendant un certain temps, dans une collection privée de Charlotteville en Virginie (¹). Faute de photographies, il n'est pas possible de vérifier ni d'approfondir la question. Quant à la peinture présentée ici, elle ne semble avoir aucun lien avec les États-Unis.

<sup>(1)</sup> Hôtel de Ventes Horta, vente des 14 et 15 juin 2004, catalogue, p. 21, n° 186.

<sup>(2)</sup> J. Dwey, La période belge de Jacques-Lonis David (1816-1825). Le grand genre en six lableaux, dans Revne belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Arl, LX, 1991, p. 69-98.

<sup>(3)</sup> L. DE BAST, Annales du Salon de Gand et de l'École moderne des Pays-Bas, Gand, 1823, pl. 29 et p. 61-63.

<sup>(1)</sup> Information donnée par M. D. Marechal.

#### MISCELLANEA

Avant de poursuivre la présentation de l'Œdipe, il est intéressant de disposer de quelques informations concernant la carrière du peintre, plus particulièrement les années qui précèdent le concours de 1796. Augustin van den Berghe est né à Bruges le 13 octobre 1756. Après avoir fréquenté l'Académie de sa ville natale où il a eu Garemyn comme professeur, il se rend à Paris pour continuer ses études. En 1779, on le retrouve chez Bachelier, connu plus particulièrement comme peintre de natures mortes et comme directeur artistique de la manufacture de Sèvres. Ensuite, à partir de 1780, il suit l'enseignement de son compatriote Suvée et obtient le premier prix de dessin en 1782 (5).

Quatre ans après, à trente ans, il se présente au grand prix de peinture de 1786 (6). Admis à l'épreuve préliminaire début mars, il est retenu pour l'épreuve finale en même temps que Le Thière, Duvivier, Wicar, Girodet, Messier et Fabre. Van den Berghe apparaît en dernier lieu dans cette liste. Wicar, Girodet et Fabre viennent de l'atelier de David, Duvivier est un autre brugeois élève de Suyée.

Le thème du concours communiqué le 1<sup>er</sup> avril s'énonce comme suit: « Coriolan quittant sa famille pour aller en exil » - on précise: « le moment où Coriolan banni quitte avec fermeté sa mère, sa femme, ses enfants et ses amis en pleurs ». Le 24 août suivant, « après l'examen des tableaux et bas-reliefs des élèves, l'Académie a arrèté qu'il n'y aurait point de prix cette année tant en peinture qu'en sculpture ». Le procès-verbal de la séance ne donne aucun motif à cette décision assez surprenante qui reflète sans doute quelques tensions entre les membres de l'Académie (<sup>7</sup>). Après le concours avorté de 1786, van den Berghe se présente à nouveau en 1787 et en 1788, sans dépasser le stade des épreuves préliminaires (<sup>8</sup>).

Venu des Pays-Bas autrichiens, van den Berghe a séjourné à Paris pendant près de douze ans de 1779 à 1791. Il a connu la fin du règne de Louis XVI et les premières années de la Révolution. Du point de vue artistique, il s'est intégré à la vie des élèves de l'Académie, il a côtoyé des élèves de David, plus jeunes que lui, lors des épreuves du grand prix de peinture et il a assisté à l'apparition du néo-classicisme et du style à l'antique qui s'impose progressivement au cours des années 1780.

Bentré dans sa ville natale vers 1791, Augustin van den Berghe y reste jusqu'en 1796. Quelques œuvres conservées à Bruges se rattachent à cette période: un charmant portrait ex-voto d'une fillette daté de 1791 de même qu'un portrait d'homme au Musée de La Potterie (3) et un St Antoine de Padoue en contemplation devant l'enfant Jésus ornant une chapelle de l'église Notre-Dame.

Entre-temps la guerre éclate entre la France et l'Autriche en 1792 et elle se solde finalement par la défaite des Autrichiens après la bataille de Fleurus (26 juin 1794). Le concours de peinture organisé à Gand en 1796 a donc lieu dans les Pays-Bas conquis et annexés officiellement par la France depuis octobre 1795.

Le thème retenu pour le concours était: « Œdipe mandissant son fils Polynice », un épisode tiré de l'Œdipe à Colone de Sophocle. La tragédie antique se déroule tout entière dans le bois sacré

<sup>(5)</sup> L. DE BAST, Annales du Salon de Gand, p. 63; D. Manechal, dans V. Vermeersch, Bruges et l'Europe, Anvers, 1992, p. 363 et 370.

<sup>(6)</sup> A. de Montaglon, Procés-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture 1648-1792, IX. Paris, 1889, p. 278, 279, 280, 292; la mention dans le Bénézit et dans l'Allgemeiner Künstler Lexikon, de van den Berghe comme lauréat du concours est donc inexacte.

<sup>(7)</sup> De Rome, Drouais, évoque ce concours dans une lettre adressée à David: « Les uns disent que c'est parce qu'ils étaient trop faibles: les autres, que c'est par jalousie pour votre atelier. Je vous avouerai que Fabre, Girodet et Wicar étant les mieux et les prix en balance, j'ai cru que vous vous étiez emporté contre cette injustice et que vous aviez envoyé faire foutre les perruques. », texte cité par Fr. Gaston-Cherau dans A. Maurois, J.-L. David, Paris, 1948, [p. 22].

<sup>(8)</sup> A. DE MONTAIGLON, op. cit., IX, p. 313 et 315 (1787), p. 353 et 354 (1788).

<sup>(9)</sup> V. Vermeersch, Bruges et l'Europe, ilt. p. 358 et p. 370.

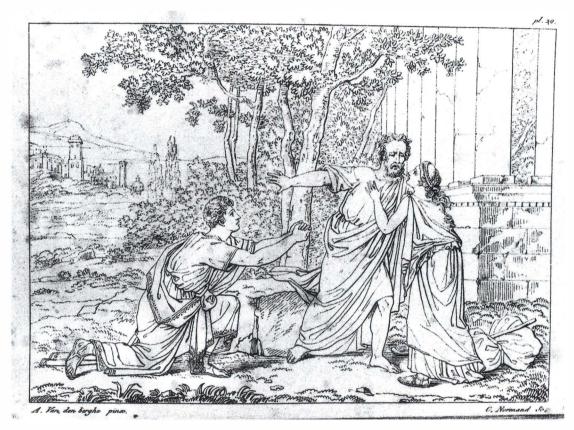


Fig. 1. Augustin van den Berghe, Œdipe maudissant son fils Polynice, gravure de C. Normand. (Photo de l'auteur)

qui entoure le temple des Euménides, dans la petite ville de Colone, non loin d'Athènes où le héros, aveugle, exilé et malheureux a trouvé refuge au terme de son existence. Il y a peu d'action dans cette pièce, mais l'atmosphère est sombre et lourde, dominée par la malédiction qui pèse sur les descendants de Laïos; le lieu est sombre également, le temple des Euménides et son enclos inspirent la crainte.

C'est là que Polynice, chassé de Thèbes, arrive en suppliant pour demander à son père de se ranger à ses côtés dans le conflit qui l'oppose à son frère Étéocle. Détrôné par Étéocle, Polynice s'est réfugié à Argos où il prépare une expédition contre Thèbes avec ses alliés argiens. Un oracle prédisait que la victoire reviendrait à celui des deux frères qui obtiendrait l'appui de leur père. Mais Œdipe, au lieu d'écouter son fils, le maudit à nouveau, lui reprochant de l'avoir exilé et réduit à une existence misérable, et il condamne les deux frères à s'entretuer dans les combats qui s'annoncent. L'entrevue avec Polynice précède la mort mystérieuse d'Œdipe sur fond d'orage et d'éclairs et sa disparition dans un tombeau dont le lieu doit rester secret.

Les deux versions peintes de l'Œdipe maudissant son fils sont tout à fait conformes à l'épisode correspondant ainsi qu'à l'atmosphère de la tragédie de Sophocle. Mais il est possible que les organisateurs du concours de 1796 aient également été inspirés pour le choix du sujet par deux œuvres contemporaines: l'Œdipe chez Admète, une tragédie de Ducis jouée pour la première fois

#### MISCELLANEA

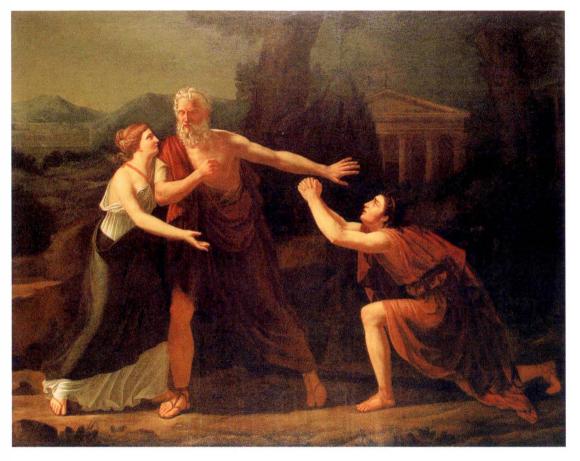


Fig. 2. Augustin van den Berghe, Œdipe maudissant son fils Polynice. (Copyright Ventes Horta)

en 1778 (10) et l'opéra Œdipe à Colone, chef-d'œuvre du compositeur italien Sacchini († Paris 1786) représenté à l'opéra le 1<sup>er</sup> février 1797 après la mort de l'auteur (11). C'est à la pièce de Ducis (acte V, scène II) en tout cas que se réfère la deuxième citation dans la notice des Annales du Salon de Gand (12).

La peinture présentée à la vente (fig. 2) offre de multiples différences par rapport à l'œuvre couronnée en 1796 (fig. 1). La composition semble moins vaste, les éléments de paysage et la végétation ont nettement moins d'importance, il n'y a pas de colonnade en perspective, le temple se trouve à l'arrière-plan, de face, réduit et en partie caché. Toute l'attention du peintre s'est portée sur les trois acteurs du drame, Œdipe, Polynice et Antigone. Ils forment un groupe de figures ex-

<sup>(10)</sup> J. F. Ducis, Œuvres, Paris, MDCCCXIX, I, p. 179-264.

<sup>(11)</sup> M. Honegger, Dictionnaire de la Musique. Les hommes et leurs œuvres, II, Paris, 1970, p. 951.

<sup>(12)</sup> Annales du Salon de Gand, p. 62, citation d'après Ducis sans autre précision, le passage figure dans Ducis, op. cit., I, p. 252.



Fig. 3. Augustin van den Berghe, Oedipe maudissant son fils Polynice. Détail (Copyright Ventes Horta)

pressives, en clair-obscur sur fond sombre, dont les attitudes et les gestes racontent la scène. Œdipe de face, au centre, impressionnant, la barbe hirsute, se détourne et s'écarte de son fils. Polynice de profil, un genou fléchi, se présente en suppliant et Antigone, de profil elle aussi, debout près de son père, essaie de le fléchir. Il en résulte un groupe simple en apparence mais savamment composé. La lumière qui tombe sur les visages, les bras et les épaules, la jambe fléchie, fait s'enchaîner les gestes des trois personnages de façon à la fois harmonieuse et dramatique: il y a la main qui persuade, la main qui repousse, juste en dessous les mains jointes qui supplient, le visage qui implore. L'agencement des figures et l'équilibre tendu de l'ensemble maîtrisé avec aisance font sans doute la principale originalité de cette peinture. La coloration est sobre et les tons bien accordés: le drapé bleugris d'Antigone voisine avec le rouge du manteau d'Œdipe, Polynice porte une tunique ocre et derrière lui apparaît le temple des Euménides en gris bleuté. La technique semble nerveuse et la touche est visible par endroits, notamment dans le visage de Polynice. L'examen à la lumière frisante a fait apparaître des restes d'une inscription illisible.

#### MISCELLANEA

Quant à la peinture présentée au concours de 1796, malgré la colonnade ajoutée à droite, l'importance plus grande donnée aux arbres du bois sacré et à l'échappée à gauche vers un paysage à la Poussin, la composition telle que la restitue la gravure de 1823 (fig. 1) semble plus conventionnelle que la version peinte étudiée ici (fig. 2). Ce n'est peut-ètre qu'une impression due au rendu strictement linéaire de l'œuvre, sans ombres et sans indications de valeur. Antigone, élégamment drapée, est presque de dos, son bras a éliminé le bras replié de son père. Œdipe et son l'ils portent des vètements plus élaborés et plus couvrants; Polynice se présente en suppliant assez statique. Les gestes des trois personnages pourraient avoir perdu un peu de leur intensité dramatique.

Au moment de terminer ce texte, M. J. De Smet, à qui nous avions demandé si le tableau de Gand était toujours introuvable, nous a annoncé qu'un « Œdipe, accompagné de sa fille Antigone et maudissant son fils Polynice », sans signature, vient d'ètre retrouvé portant le numéro d'inventaire provisoire S 196 et signalé comme donné par l'Académie de Gand en 1952. La toile mesure 48 x 110 cm et la composition correspond à la gravure de 1823. Son état de conservation, fort mauvais, rend la photographie difficile.

Le format en longueur et les dimensions relativement réduites surprennent un peu. Les proportions — la longueur égale à un peu plus de deux fois la largeur — ne concordent pas avec celles de la reproduction gravée (9,8 x 13,8) qui, transposées à l'échelle, donnent 49 x 69 cm. Ce qui amène à se demander s'il s'agit vraiment de la peinture originale présentée au concours de 1796 et à ... repenser à l'exemplaire américain de Charlotteville.

La question des rapports entre les deux versions peintes de l'Œdipe sera évoquée ultérieurement, lorsque nous en saurons un peu plus sur l'exemplaire retrouvé à Gand, inédit lui aussi.

Après le concours de Gand, Augustin van den Berghe poursuit sa carrière en France. En 1796, il est nommé professeur de dessin à l'Ecole centrale du département de l'Oise à Beauvais; après la suppression de l'école, il continue à enseigner le dessin à la demande du préfet. On le mentionne également comme professeur de dessin à la manufacture de tapisseries (13). Toute son activité s'exerce à Beauvais où il résidera jusqu'à sa mort, le 11 avril 1836. Sous l'Empire, il reçoit du Ministre de l'Intérieur la commande d'un tableau représentant la Paix d'Amiens, conclue en 1802, œuvre qui sera exécutée en tapisserie à la manufacture de Beauvais (14). On connaît d'autres réalisations du mème genre destinées à célébrer des événements napoléoniens exécutées aux Gobelins avant 1815 d'après des peintures de différents artistes (15).

Comme peintre d'histoire et de portraits, de 1806 à 1835, il présente des œuvres au Salon de Paris (<sup>16</sup>). En 1808, il peint un fort beau double portrait du comte et de la comtesse des Courtils assis, accompagnés de trois chiens sur fond de parc (*Bruges et l'Europe*, ill. p. 369).

Pour terminer, il nous reste à remercier vivement M. Dominique Marcchal au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, M. Johan De Smet au Musée des Beaux-Arts de Gand ainsi que l'Hôtel de Ventes Horta pour les documents et informations qui nous ont été très aimablement communiqués.

Claire VAN NEROM

- (13) Ce renseignement figure dans la notice d'Emilia Calbi sur son fils le peintre Charles-Auguste van den Berghe (1798-1853) dans Paysages d'Hatie. Les peintres du plein air 1780-1830, catalogue de l'exposition sous la dir. d'Anna Ottani Cavina, Grand Palais, Paris, 2001, p. 184 (dans cette notice, Bruges, la ville d'origine des van den Berghe, est malencontreusement devenue Bourges).
- (11) Annales du Salon de Gand, p. 63.
- (15) Madeleine Jarry, La Tapisserie des origines à nos jours, Paris, 1968, p. 300 et 301.
- (16) En plus de la bibliographie mentionnée dans les notes 3, 5 et 6, on trouve une notice et des renseignements sur van den Berghe dans le Bénézit, 1, 1999, p. 153-154 et dans ΓAllgemeines Künstler Lexikon, Munich-Leipzig, 1994, p. 385 (οù Γannée de sa mort - 1846 - est en désaccord avec celle exacte du Bénézit - 1836 -).

# COMPTES RENDUS — RECENSIES

Koenraad Brosens (éd.), Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel, Turnhout, Brepols Publishers N.V., 2003, 231 p. illustrées de nombreuses figures en noir et blanc, 30 pl. en couleur en fin de volume, cartonnage pelliculé. ISBN 2-503-52174-6. Prix: 78,00 euros.

Les amis du professeur Guy Delmarcel lui ont offert, à l'occasion de sa mise à la retraite, un volume d'hommage composé d'une douzaine d'études dues aux plus grands spécialistes contemporains de la tapisserie. L'étude des œuvres de ce genre (que l'on n'ose plus qualifier aujourd'hui d'art décoratif ou d'art appliqué tant sont étroites ses relations avec la peinture et le dessin) a pris, ce dernier quart de siècle, un nouvel essor. Le professeur Delmarcel fut à cet égard un pionnier avant de devenir un maître. D'entrée de jeu, l'éditeur K. Brosens passe en revue les étapes de cette prodigieuse carrière : depuis sa thèse doctorale sur les célèbres tentures de Los Honores conservées à Madrid, en passant par son infatigable activité au département des textiles et tapisseries des Musée royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, puis par son enseignement à la K.U.Leuven jusqu'à son impressionnante production scientifique dont la bibliographie placée en tête du volume nous donne une idée précise.

L'espace nous manque pour analyser en détail chacune des dissertations qui nous sont offertes. Le professeur Pascal-François Bertrand de l'Université de Pau étudie les Tapisseries de Flandres et autres lentures que l'on trouve parmi les dessins de l'énorme collection Roger de Gaignières (Bibliothèque nationale à Paris). Si quelques œuvres existantes ont pu être identifiées, beaucoup de ces dessins nous restituent des pièces aujourd'hui disparues, d'où leur grand intérêt tant au point de vue de l'héraldique que de l'emblématique. On notera toutefois qu'il est assez difficile de reconnaître la matière des textiles utilisés (tapisserie de lice, broderie, toile peinte, brocart ou velours) à partir de dessins aquarellés.

Lucia Meoni (Florence) nous parle des tapisseries flamandes de la collection des Médicis tandis que le professeur Nello Forti Grazzini (Milan) s'intéresse à la clientèle italienne de plusieurs tentures flamandes au xvre siècle (« L'Adoration des bergers », commandée par l'archevèque de Milan Cesare Monti, dont l'auteur attribue le carton à Michel Coxcie; la « Prudence » portant les armes de la famille florentine des Corsi et quatre pièces héraldiques à motifs de grotesque qui ont appartenu à Paul Giove et sont attribuées au licier bruxellois Jan de Buck).

Thomas P. Campbell du Metropolitan Museum of Art de New York traite de l'Histoire d'Abraham, une série monumentale de dix tapisseries faisant plus de 80 m de large sur 5 m de haut, datant de 1510, conservées au palais de Hampton Court. Il en existe des répliques contemporaines à Madrid et à Vienne qui proviendraient de l'atelier bruxellois de Willem de Kempeneer. M. Campbell conduit une bien intéressante discussion au sujet de l'auteur des cartons: Bernard van Orley, Michel Coxcie. Pieter Coecke van Aelst ou les trois (cette dernière solution semble avoir la préférence de l'auteur).

Les rois de Pologne, eux aussi, se montraient friands de tapisseries flamandes pour décorer leurs palais et leurs églises lors de cérémonies solennelles, telles que couronnements, mariages et funérailles. Maria Hennel-Bernasikowa, conservateur au château de Wawel à Cracovie, souligne le rôle joué dans les cérémonies royales par *Les tapisseries acquises entre 1550 et 1560 par Sigismond II Anguste*, en particulier les 19 fameuses pièces illustrant la *Genèse* d'après des cartons de Michel Coxcie.

Autre bel exemple d'exportations: Les tapisseries acquises à Anvers par le roi Éric XIV de Suède en 1560-1561 dont nous entretient Jain Buchanan de l'Université d'Auckland, qui nous donne de précieux détails sur le commerce de tentures à Anvers.

Au Kunsthistorischen Museum de Vienne l'on conserve les Six àges de l'Humanité (contribution de Rotraud Bauer), tandis qu'au Victoria and Albert Museum de Londres se trouve une remarquable série des Leçons d'équitation d'après Jordaens ayant appartenu au roi Charles l'e (contribution de Wendy Hefford), au Rijksmuseum d'Amsterdam d'intéressantes Scènes paysannes d'après Teniers (Hillie Smit de l'Université de Leyde) et qu'au Musée national de Bavière, l'on trouve non seulement la seule suite complète (9 pièces) de l'Histoire de Saint Paul, d'après Pieter Coecke van Aelst mais deux pièces complémentaires, probablement réalisées à Munich vers 1603-1604, qui soulèvent des questions ne manquant pas d'intérèt (Birgit Borkopp-Restle et André Brutillot). Plusieurs grandes collections comme celles de la Couronne d'Espagne (contribution de Concha Herrero Carretero) ou de l'Art Institute of Chicago (Christa C. Mayer Thurman et Koenraad Brosens) constituent, en raison de la variété de leurs acquisitions, de véritables panoramas de la tapisserie flamande. On notera que le Musée de Chicago a fait récemment restaurer plusieurs pièces importantes à la Manufacture royale De Wit à Malines. Toutes ces contributions constituent autant de monographies exhaustives sur l'histoire des œuvres ou des collections.

Si l'examen des marques et signatures des liciers présente un intérêt capital en la matière, la recherche et l'étude des cartonniers ne doivent pas pour autant en être négligées. Un bon exemple des questions que pose l'étude des concepteurs de tapisseries nous est fourni par l'article d'Ingrid De Meûter (des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles) sur Le peintre anversois Pieter Spierlinckx (1635-1711), créateur de cartons de tapisseries. Ce paysagiste semble avoir utilisé toutes les ficelles du métier: emprunt de motifs en vogue, mêmes personnages placés dans des décors différents et vice versa, réduction du nombre des figurants, collaboration entre plusieurs artistes, diversité des centres de production utilisant les mêmes cartons, tout concourt à alimenter la complexité du problème.

Comme on le constatera, le recueil dédié à Guy Delmarcel constitue une espèce de tour du monde de la tapisserie flamande, révélant à la fois sa très large diffusion et son durable succès. Les différentes contributions sont illustrées de nombreuses figures documentaires en noir et blanc mais l'on trouvera en fin de volume, plusieurs planches en couleur dont certaines sont de grande qualité (on regrettera toutefois leur curieuse numérotation, à chaque dissertation recommencée au lieu d'être continue). Un index, bien utile pour s'y retrouver dans cette vaste documentation, clòt l'ouvrage

Un véritable corpus qui fait honneur à Guy Delmarcel et suscitera sans aucun doute de nouvelles recherches.

Luc Smolderen

Raphaël de Smedt, De Mechelse vormingsjaren van Jan de Smedt, Malines, Vrienden van Jan de Smedt, 2004, 12,7 x 17,5, 32 p., 17 ill. noir et blanc.

Il s'agit d'une nouvelle étude consacrée par l'auteur à l'œuvre de son père, relative cette fois à ses années de formation à Malines. Ayant tout d'abord travaillé le bois, fort jeune, dans la petite entreprise de sculpture ornementale de son beau-père, Jan de Smedt fait connaissance avec un atelier d'artiste grâce au mariage de sa sœur aînée, en 1922, avec le peintre et sculpteur Théo Blix dont il devient l'élève et, par la suite, l'assistant. Dès 1922, il fréquente les cours de l'Académie de Malines, il y est brillant et obtient de multiples distinctions. En 1937, malheureusement, il détruit une grande partie de ce qu'il avait réalisé auparavant; il subsiste donc peu d'œuvres de ses débuts dans la vie artistique à Malines. Seul un portemanteau orné de fleurs et de feuillages témoigne de son activité de sculpteur de meubles. Vers 1928, il exécute un étonnant groupe d'allure symboliste intitulé Charité (fig. 6). L'attention de l'artiste s'est portée sur les visages rapprochés de la Charité et de l'enfant qu'elle tient sur le bras, le vêtement et les deux autres personnages s'estompant dans

le bloc de bois dont est faite la sculpture. On notera également une suite de bustes en terre cuite attachants et sensibles qui ont pour modèles, entre autres, son demi-frère Achille Gooris (1928), son apprenti (1929), Camilla van Peteghem (1930), une compagne d'académie qui deviendra son épouse, le frère de celle-ci (1930) et sa sœur.

Quelques copies de pièces anciennes appartiennent à la même période. Intéressé par les amples drapés de Claus Sluter, Jan de Smedt a modelé plusieurs figures d'après les pleurants du tombeau de Philippe le Hardi à Dijon. Tandis qu'une autre de ces études, l'élégante statuette féminine à la main cassée, intitulée simplement Marguerite d'York (fig. 12), reprend l'un des personnages princiers de la cheminée du Dam à Amsterdam. Des recherches modernes ont établi que les figures de bronze d'Amsterdam (actuellement au Rijksmuseum) ornaient à l'origine le socle du tombeau d'Isabelle de Bourbon, épouse de Charles le Téméraire, élevé par sa fille Marie à l'abbaye Saint-Michel d'Anvers en 1476 (J. Leeuwenberg, De lien bronzen « ploranen » in hel Rijksmuseum te Amsterdam, hun herkomst en de voorbeelden waarvan zij zijn ontleend, dans Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XIII, 1951, p.13-35, ill. XIX b.).

Dans cette nouvelle plaquette, R. de Smedt a rassemblé non seulement les œuvres survivantes des années 1928-1930, mais aussi une documentation importante faite d'informations diverses venant de ses proches, nolamment des souvenirs ou des notes de sa mère, ainsi que d'autres tirées des archives de l'Académie de Malines, de catalogues ou de comptes rendus d'expositions.

Claire VAN NEROM

Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XIV. 13-15 septembre 2001. Bruges-Rotterdam. Jérôme Bosch et son entourage et autres études. Éd. H. Verougstraete et R. van Schoute. Uitgeverij Peeters. Leuven-Paris-Dudley, MA, 2003, 367 p., ill.

La grande exposition *Hieronymus Bosch. New Insights into his Life and Works* organisée à Rotterdam en 2001 a incité le Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques de l'UCL à consacrer la majeure partie de son XIVe colloque au maître de Bois-le-Duc.

Le dessin sous-jacent du triptyque de la Tenlation de saint Antoine du musée de Lisbonne, examiné en réflectographie dans l'infrarouge, se révèle très abondant (A. M. Mesquita e Carmo et P. Antunes de Sousa, p. 9-15). Les changements que cette technique d'analyse permet de décelor entre le dessin sous-jacent et la version finale du panneau central, permet à J. van Waadenoijen (p. 16-21) d'affirmer que l'iconographie, rectifiée dans cette dernière, est totalement conforme au rituel des Antonites. Cinq communications s'attachent aux problèmes soulevés par la Nef des fous du Louvre et son prolongement la Gula de New Haven, la Mort de l'aware de Washington et le Colporteur de Rotterdam. La plus importante est celle de J. Hartau (p. 33-38), qui établit une reconstitution cohérente d'un triptyque composé de la Nef des fous, et de la Gula qui en est séparée, au volet gauche, de la Mort de l'avare au volet droit, du Colporteur au revers des volets, et peut-être des Noces de Cana (panneau perdu) au centre. Cette reconstitution est confirmée par l'analyse dendrochronologique des panneaux subsistants, tous issus du même arbre (P. Klein, p. 3-8). H. T. Colenbrander (p. 22-32) compare le dessin sous-jacent de la Mort de l'aware avec un dessin sur papier du Louvre, peut-ètre de la main de Bosch, et rapproche l'iconographie de l'œuvre de l'Ars moriendi. La récente restauration de la Mort de l'avare permet à C./Metzger (p. 39-44) d'observer de nombreux changements à tous les stades d'exécution de l'œuvre, mettant l'accent sur le thème du choix final de l'avare. Une autre restauration récente conduit F. Lammertse et A.R. Boersma (p. 102-118) à confirmer que le Colporleur formait bien à l'origine deux panneaux qui constituaient le revers de la Nef des fous et de la Mort de l'avare.

Dans le domaine des copies et imitations plus tardives des œuvres de Bosch, citons l'analyse technique de deux pastiches du *Couronnement d'épines* (Escorial et Valencia), inspirés de l'original de Londres (B. Van Schoute, H. Verougstracte et C. Garrido, p. 45-57). P. Ineba (p. 58-63) consi-

dère de son côté, sur base de la réflectographie dans l'infrarouge, que le triptyque de Valencia est d'une grande qualité, sans être pour autant de la main de Bosch. La copie sur toile au format de l'original (Budapest) du Jardin des délices du Prado, récemment restaurée, semble bien être la plus ancienne et pourrait même provenir de l'atelier de Bosch (S.Urbach et C. Garrido, p. 64-74). La relecture des archives du Palais royal de Madrid a permis à B. Fransen (p. 75-80) de démontrer que ces archives se référent non pas à une seule copie du Jardin des délices, comme on l'a généralement avancé, mais à deux au moins. Le fragment d'un Enfer d'après le volet droit du Jardin des délices a été transformé en Vision de Tondale à la fin du xyi<sup>e</sup> siècle (R. Van Schoute, p. 81-83). Les techniques d'examen révèlent de plus en plus de copies tardives d'œuvres de Bosch peintes sur des compositions d'autres artistes, ce qui dénote un marché lucratif (P. van den Brink, p. 84-101). L'Escamoteur de Saint-Germain-en-Laye, comparé à d'autres versions lors de son récent examen et de sa restauration, se révèle la composition la plus sobre, bien qu'elle ne soit probablement pas originale (P. Le Chanu et B. Mottin, p.119-128), S. Frances Jones (p. 140-149) considère que le dessin sous-jacent d'un petit Paradis conservé à Chicago permet de situer son exécution entre 1500 et 1520. La réflectographie à l'infrarouge du Festin burlesque de Jan Mandijn (Bilbao) fait découvrir un dessin sous-jacent fluide et aisé (A. Sanchez-Lassa et M. Rodriguez Torres, p. 130-139). L'examen de l'Enfer de Pieter Huys au Prado révèle inversement un dessin limité aux contours (P. Silva Maroto, p. 150-158).

La deuxième partie de l'ouvrage regroupe les communications qui ne portent pas sur les œuvres de Bosch. Les plus nombreuses concernent la peinture flamande. La comparaison de réflectogrammes dans l'infrarouge d'œuvres de Van Eyck permet à Carol J. Purtle (p. 250-259) de situer la Vierge dans l'église de Berlin parmi ses œuvres tardives, contrairement à ce qui est généralement admis. L'attribution longtemps contestée à Van Eyck de la Vierge d'Ince Hall pourrait lui être restituée, selon 11. Hudson (p. 260-272), maintenant que la réflectographie dans l'infrarouge montre un dessin sous-jacent similaire à celui des œuvres incontestées de l'artiste. Quant à Maryan Ainsworth (p. 273-285), elle tente de discerner le processus d'élaboration et le sens des modifications subtiles apportées par Van Eyck à la Vierge au chanoine van der Paele de Bruges. La réflectographie dans l'infrarouge des deux principaux retables d'Hugo van der Goes conservés au musée de Berlin, l'Adoration des mages Monforte et l'Adoration des bergers, révèle un travail de recherche très élaboré dans le premier et un dessin sous-jacent homogène dans le second, qui est une œuvre de maturité (R. Grosshans, p. 235-249). M. Faries et M. P. J. Martens (p. 161-163) esquissent la méthodologie d'approche de la peinture anversoise d'avant l'iconoclasme (v. 1480-1566) du point de vue socio-économique: pratiques d'atelier, rapport demande-production. Dans le cadre de ce programme, M. Leeflang (p. 175-182) attire l'attention sur des autoportraits que Joos van Cleve a introduits dans plusieurs de ses tableaux à un stade ultérieur du dessin sous-jacent, qu'il modifie. L. Jansen, à partir des réflectogrammes dans l'infrarouge de quatre des multiples versions de la Cène attribuées à P. Coecke, datées entre 1528 et 1531, tente d'éclairer les pratiques en usage dans l'atelier de l'artiste (p. 165-174). L'application de la mème technique d'examen à la copie du Triomphe de la Mort par P. Brueghel le Jeune, datée 1608 (Bâle), mène H. Verougstraete et B. Van Schoute (p. 298-309) à suggérer l'utilisation d'un pantographe, qui expliquerait les maladresses et dérapages dans le tracé du dessin sous-jacent.

L'école italienne a fait l'objet des recherches de quelques-uns des participants. Ainsi, le dessin sous-jacent du fameux Retable de saint Zénon de Mantegna à Vérone montre une grande diversité de techniques et de tracés (A. C. Galassi, p. 183-195). Une approche systématique combinant la réflectographie dans l'infrarouge, la fluorescence X et la spectroscopie visible pour l'examen des pigments, a permis à M. Lucco et G. C. F. Villa (p. 207-211) d'examiner des œuvres de Giovanni Bellini et de son école, ainsi que de Memling. Des tableaux des peintres lombards Bramantino et Luini ont également fait l'objet d'examens multidisciplinaires (F. Berizzi, A. Devitini et A. Gianoncelli, p. 221-234). Les traces de transfert du dessin à l'aide d'un carton perforé sont rares dans la peinture du Quattrocento, ce qui implique que ces traces ont été effacées après l'exécution du dessin sous-jacent (R. Hiller von Gaertringen, p. 196-206). Toujours en Italie, I. Alexander-Skipner (p. 286-297) souligne que les peintres vénitiens représentent souvent saint Jérôme au désert lisant plu-

#### COMPTES RENDUS - RECENSIES

tôt que pénitent, allusion à son amour des lettres classiques et à ses traductions de textes bibliques - et cela sans doute à la demande des collectionneurs humanistes. Enfin, une communication qui intéresse tous les historiens de la peinture: la digitalisation de nombreux documents techniques, notamment de peintures flamandes et italiennes, au Cabinet de documentation technique du Musée du Prado, permet de développer un riche fonds d'archives accessible aux chercheurs (A.Gonzàlez Mozo et C. Garrido, p. 212-220).

Le grand nombre de contributions et la traditionnelle diversité d'approche des problèmes illustrent remarquablement les progrès de l'interaction entre les historiens d'art, les restaurateurs et les chercheurs de laboratoire qui, de colloque en colloque, serrent de plus près les questions soulevées - et souvent résolues - en commun.

Jacqueline Folie

Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de Bruxelles. 1903-2003. Centième anniversaire. Bruxelles, Ateliers Ledoux Éd., 2003, 119 p.

La présente plaquette est à la fois une commémoration de la déjà longue histoire de l'Institut de Bruxelles et une évocation des grands spécialistes qui y ont enseigné. « Le groupe qui se fivre à cet essai opère à ses risques et périls », déclarait Alexandre Braun lors de la séance inaugurale du 9 novembre 1903. Le siècle écoulé depuis a montré que les multiples défis et obstacles ont été surmontés avec succès, et cela grâce à la qualité de l'enseignement. En effet, depuis l'origine, les cours ont éte confiés exclusivement à des professeurs de nos universités et à des membres des institutions scientifiques de l'Etat, cela sans distinction d'appartenance philosophique, linguistique ou politique.

Un premier chapitre, signé par Roger Van Schoute, retrace l'Historique de l'Institut. C'est donc en 1903, à l'instigation d'Alexandre Braun, ministre d'Etat, et de Cyrille van Overbergh, directeur général de l'Enseignement supérieur au ministère de l'Instruction publique, que sont fondés les « Cours d'art et d'archéologie ». Cette initiative privée suivait d'un an la création, par arrèté royal du 28 octobre 1902, d'un institut similaire à l'Université de l'Etat à Liège. Ces deux institutions, celle de Liège et celle de Bruxelles, étaient apparemment les premières en Europe à organiser un enseignement supérieur de l'histoire de l'art et de l'archéologie. Étant indépendant, l'Institut de Bruxelles allait être ballotté entre de multiples lieux d'hébergement: le Cercle Patria, rue du Marais, au cours de ses vingt premières années; à partir de 1923 et pour une très longue période, le Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles, au 9 rue du Musée; plus récemment, pendant la période de transformations et de renouvellement des Musées, les cours furent transférés successivement à la Tour Chapelle, à l'Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles, à la Bibliothèque royale Albert ler, au Palais Bellevue, pour s'installer enfin, depuis 1995, aux Musées royaux d'Art et d'Histoire du Cinquantenaire.

Le statut des diplòmes a lui aussi connu des aléas. Jusqu'en 1931, l'Institut a délivré des diplòmes de candidat, de licencié et de docteur en histoire de l'art et archéologie. Par arrèté royal du 5 juin 1931, il a été reconnu « établissement d'utilité publique ». Mais comme entretemps des instituts avaient été créés au sein des l'acultés de Philosophie et Lettres des Universités de Gand, de Bruxelles et de Louvain, le règlement organique de l'Institut a été modifié le 30 octobre 1933 en ces termes: « Les grades correspondant à ceux de candidat, de licencié et de docteur en art et archéologie (...) sont ceux de bachelier, de gradué et maître en histoire de l'art et archéologie ». Ce fut le cas jusqu'en 1951, date à laquelle mème le droit d'accorder ces titres fut dénié à l'Institut (après quatre ans d'études, j'ai dù moi-mème, pour pouvoir entrer dans une institution scientifique de l'Etat, passer par un cycle universitaire complet de quatre années, dont deux de Philosophie et Lettres.) Depuis 1972, pour éviter toute ambiguïté, il est mentionné dans la brochure-programme que le diplòme n'est pas homologué par l'Etat. Si bien que pour conquérir le titre de docteur, certains diplòmés ont présenté l'épreuve dans un pays étranger. A dater de l'arrèté de la Communauté française du 12 novembre 2001, les gradués de l'Institut peuvent acceder à l'Université, dans la mesure où ils justifient d'aptitudes et de connaissances suffisantes.

Dans un deuxième chapitre, Philippe Boberts-Jones, Vice-Président, évoque Les trois dates-témoins dans la vie de l'Institut: 1903, 1944 et 2003. La création de l'Institut en 1903 répondait à « la prise de conscience d'une nécessaire formation archéologique et artistique de l'homme moderne ». Cette prise de conscience est en grande partie née du fait que, de plus en plus, les œuvres d'art passent des collections privées aux collections publiques, participent à des expositions accompagnées d'études et de catalogues, sont diffusées par l'image. Les fouilles archéologiques systématiques, le dépouillement d'archives et toutes les disciplines connexes participent à cet enrichissement. D'où le désir - et la nécessité - d'enseigner ces matières. Dès 1927, les cours de Bruxelles s'intitulent « Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie », élevé au rang de Fondation et d'Etablissement d'utilité publique. Au lendemain de la guerre, la conception même du programme évolue: il prend en compte le cadre historique de chacune des périodes de l'archéologie et de l'histoire de l'art avec toutes ses composantes. À l'époque actuelle, l'Institut est amené à diversifier son enseignement, en instaurant notamment des cours de technologie. Confrontés au contemporain, les cours doivent aussi tenir compte du besoin de changement qui régit l'art d'aujourd'hui.

Un troisième chapitre, Nos anciens maîtres, rend hommage aux grands historiens d'art et archéologues dont les cours n'ont cessé de maintenir et de garantir la haute teneur de l'enseignement de l'Institut de Bruxelles. 1. La préhistoire et l'archéologie nationale: Jacques Breuer, Marc Mariën; Georges van den Abeelen (l'archéologie industrielle). 2. L'Antiquité: Georges Dossin, Jean Capart, Baudouin van de Walle, Fernand Mayence, Tony Hackens. 3. Le Moyen Age. Arts: Marcel Laurent, Maury Thibaut de Maisières, André Boutemy, Joseph de Borchgrave d'Altena. Architecture: Henri Lacoste, Simon Brigode, Paul Saintenoy. 4. La Benaissance: Marthe Crick-Kuntziger, Paul Warzée; Ernest Closson et Charles van den Borren (la musique). 5. La peinture flamande: Hippolyte Fierens-Gevaert, Georges Hulin de Loo, Léo van Puyvelde. 6. L'art moderne et l'art contemporain: Paul Fierens. 7. Les arts non européens: Henri Lavachery, Anne Dorsinfang-Smets, Janine Schotsmans-Wolfers. 8. La philosophie de l'art et l'esthétique: Hippolyte Fierens-Gevaert, Edgard De Bruyne, Paul Fierens, Arsène Soreil.

Les membres du corps professoral viennent ensuite, avec les matières enseignées par chacun et les dates-limites de leur enseignement. Une deuxième liste reprend les matières et leurs professeurs. L'examen de ces listes fait apparaître l'absence, dans les sections du chapitre des anciens maîtres, de deux matières importantes dans la formation des archéologues et des historiens d'art, d'autant qu'elles ont été enseignées par d'éminents spécialistes: la céramique grecque par Violette Verhoogen et la grayure, successivement par René Van Bastelaer, Louis Lebeer et Philippe Roberts-Jones.

La plaquette s'achève sur une liste des diplômés de l'Institut, avec mention du sujet de leur mémoire de fin d'études.

Saluons avec sympathie cette initiative de l'Institut de Bruxelles qui concrétise par ce petit livre les efforts déployés pendant tant d'années, envers et contre tout, par la direction comme par le corps enseignant.

Jacqueline Folie

Erika Simon, Schriften zur Kunstyeschichte, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003 (Schriften der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, Geisteswissenschaftliche Reihe Nr. 17), 24,5 x 17,5 relié, 298 p., 1 pl. coul.(frontispice), 46 pl. n. bl., 20 fig. dans le texte. ISBN 3-515-08112-7.

Professeur d'archéologie classique à l'Université de Würzburg, Erika Simon ne s'est pas confinée dans sa discipline où elle fait autorité. Grâce à son savoir spécifique, ses études parallèles sur la mise en relation Renaissance-Antiquité ont gagné en réflexion élargie. Son intérêt particulier pour les problèmes d'iconographie et d'iconologie l'a rapprochée d'une méthode d'investigation à laquelle E.Panosky s'est adonné magistralement. Erika Simon souligne, dans son avant-propos, qu'un long séjour à Princeton lui a permis de fructueux entretiens « d'initiation » avec E.Panofsky et K.Weitz-

mann, qui ont été le point de départ de son article sur le coffret byzantin de Véroli et de ses études sur Donatello et sur Dürer.

Dédié à la mémoire de l'historien de l'art Harold Keller, cet ouvrage réunit une douzaine d'articles s'échelonnant sur plusieurs décennies. La plupart, ici résumés, ont fait l'objet d'études iconographiques fouillées, occasionnant des rapprochements inédits et souvent des correctifs aux interprétations antérieures. Dans l'un ou l'autre cas, l'appel de l'auteur à la collaboration d'historiens de l'art s'explique par son souci de précision dans une analyse stylistique, et aussi par sa conviction que les disciplines voisines ont à se relaver sans le champ des recherches sur l'art.

Nonnos und das Elfenbeinkäslchen aus Veroli.

Dans cet arlicle de 1964, E.Simon propose une approche iconographique du coffret d'ivoire de Véroli, chef-d'œuvre de l'art byzanlin profane, vers 1000 après J.-C. (Londres, Victoria and Albert Museum). Il comporte une douzaine d'épisodes mythologiques qu'encadrent des bandes sculptées de roselles.

Sur le plan de l'histoire de l'art et de l'archéologie, le coffret fit l'objet d'études très détaillées, notamment par A.Goldschmidt — K.Weitzmann (I, 1930). Restait la question irrésolue de l'apparente disparité des sujets mythologiques juxtaposés, considérés parfois comme « entirely out of place » (O.M.Dalton, 1911).

De manière magistrale, l'étude de l'auteur en démontre au contraire la cohérence par le décryptage des significations sous-jacentes à chaque épisode figuré. Son analyse se poursuit, plaque par plaque, dans le sens d'un démèlement des sources dérivant de la tradition mythique, de la symbolique astrologique, de la thématique du mariage, avec l'omniprésence du concept d'Eros, allusion à la destination du coffret. Le fil conducteur de toute son analyse se trouve pour l'essentiel dans les *Dionysiaques* de Nonnos de Panapolis. Il est plausible qu'après une longue crise iconoclaste, la renaissance macédonienne ait recherché des modèles de programme iconographique à l'antique dans ce dernier poème épique de grande ampleur en Alexandrie hellénistique.

Das humanistische Programm der Reliefmedaillons im Hof des Palazzo Medici zu Florenz.

Publié en 1965 (avec la collaboration d'Ursula Wester), cet article présente une analyse très détaillée du programme humaniste des médaillons de la cour du Palais Médici. Il s'agit des huit médaillons en relief hisloriés, qui ornenl en frise le large bandeau au-dessus des arcades du cortile intérieur, dont l'exécution est à situer vers 1460. Les modèles sont pour la plupart des gemmes antiques du début de la Rome impériale, dont cinq représenlent des scènes dionysiaques. Dépourvues d'inscriptions, ces gemmes ont été considérées au Quattrocento comme messages figurés de mystères, en particulier des mysteria Ptalonica.

E.Simon et U.Wester s'emploient à démontrer que dans le cycle des tondi, la moindre modification des modèles antiques était dictée par les humanistes, et non comme précédemment supposé, une «faute de copiste » du sculpteur. Pour cette *invenzione*, nul autre que Donatello ne peut-être envisagé selon U.Wester. Cette attribution remontant à Vasari, fut confirmé par H.Kauffmann (1935), mais rejetée par H.W.Janson (1957) et A.Chastel (1961).

Comme A.Warburg et E.Panofsky l'ont mis en évidence dans d'autres contextes, E.Simon souligne l'influence du poème didactique et philosophique *De rerum natura* de Lucrèce. Introduit à Florence par Poggio Bracciolini après le concile de Constance (1414-1418), la doctrine de l'épicurisme avec une tendance éthique trouva chez les humanistes de l'entourage de Cosme (qui assista au concile) un accueil très favorable, dont se ressent la conception des médaillons. Et E.Simon d'inlégrer, dans son analyse iconologique de cinq tondi, le principe de l'évolution humaine selon Lucrèce, pour démontrer la succession cohérente du cycle qu'elle expose dans un tableau synoptique. L'idée néo-platonicienne, dominante dans trois tondi, s'incorpore également dans cette ordonnance, en influant sur sa signification générale.

Der sogenannte Atys-Amorino des Donatello.

Conservé au Musée du Bargello, l'énigmatique putto de bronze de Donatello (vers 1440) qualifié d'Atys-Amorino fit l'objet des commentaires érudits d'E.Simon lors du colloque Donatello e il suo tempo, dont les actes furent publiés à Florence en 1968.

L'étonnante diversité des attributs dont est doté le put lo: ailes de Cupidon, amorce d'une queue de satyre, serpent enroulé autour des sandales du costume phrygien, geste folàtre des bras et des mains, ont intrigué bien des spécialistes, dont H.W.Janson (1957). Ce dernier, tout en signalant le caractère dionysiaque du put to (en contradiction avec le thème d'Atys), n'a pas apporté d'éclairage nouveau sur cette allégorie qu'il présume issue du milieu humaniste féru d'Antiquité.

E.Simon, réfutant l'a priori humaniste, s'attache à démontrer que dans les sculptures de Donatello, en particulier dans les scènes secondaires, par exemple des socles, s'entremèlent les motifs issus de la mythologie à ceux évoquant les vertus chrétiennes. Ce qui la conforte à utiliser outre les sources antiques, l'*Iconologie* de Ripa où subsistent nombre d'éléments médiévaux.

Au terme de son analyse très documentée, l'auteur avance l'hypothèse que l'Amorino n'est autre que Priape enfant, plus précisément *Priapus superbus* dans la perspective médiévale de l'antagonisme *humilitas-superbia*; non pas comme statuette indépendante, mais comme partie intégrante d'un ensemble décoratif. L'élan impétueux de la *superbia*, exprimée par l'attitude et les ailes du putto, est entravé par le serpent-Lucifer qui le maintient au sol. Et pourtant, cette tension de mouvements contrastés ne nous semble pas se manifester dans l'aisance et le naturel du *contrapposto* de la statuette qui, comme le réaffirme l'auteur, devait probablement figurer sur le socle d'une fontaine.

#### Dürer und Mantegna 1494.

Dans cet article publié en 1971, E.Simon étudie les trois dessins à la plume que Dürer réalisa en 1494-1495 d'après trois gravures de thèmes mythologiques de Mantegna: La Mort d'Orphée (Hambourg, Kunsthalle), la Bacchanale au Silène et la deuxième planche du Combat des dieux marins (Vienne, Albertina).

Nul doute que dans ces copies à l'in d'étude, Dürer retient un répertoire de gestes et d'attitudes. L'artiste nordique révèle aussi sa fascination pour un fonds iconographique issu de l'antiquité grecque, où se mèlent les dieux immortels, les divinités secondaires, les héros et les créatures hybrides.

Le propos d'E.Simon est d'analyser en particulier la démarche humaniste de Mantegna, ardent investigateur des sources antiques, qu'elles soient visuelles ou littéraires.

Pour la Mort d'Orphée, elle confirme l'hypothèse émise par E.Tieze-Conrat (1956), selon laquelle Dürer a copié un modèle perdu de Mantegna, où figurait le bouquet d'arbres central. Ce massif, composé d'un hètre et de deux chènes, qui forme le fond de la scène, n'est donc pas une adjonction de Dürer, mais concorde avec le « catalogue des arbres » des Métamorphoses d'Ovide. En retrait, le liguier qui ne fait pas partie des arbres que charmait la lyre d'Orphée, fournit aux Ménades fouets et triques pour châtier les damnés. A l'égard de ce motif, l'auteur alt ire l'attention sur deux reliefs de sarcophages romains figurant La Mort de Penthée qui, au Quattrocento, fut confondue avec La Mort d'Orphée.

Pour les deux Bacchanales (à la cuve et au Silène) conçues en pendants, des relations formelles avec des reliefs dionysiaques de sarcophages romains sont généralement admises. Au mème titre, selon E.Simon, des influences étrusques sont à prendre en compte pour des reprises de détails. Néanmoins, la sphère d'influence la plus éclairante procède des données littéraires. Ce qui amène l'auteur à conclure que Mantegna a créé avec ses Bacchanales une satyra intelligible aux humanistes de son temps. Il y reprend le mythe de Marsyas, compagnon de Bacchus (en écartant l'épisode de son châtiment), et renoue avec la version éphémériste du mythe par Diodore, avec des emprunts à Lucien et à Philostrate.

Le combat des dieux marins se compose de deux gravures qui, jointes, se déploient en frise. Dürer en copie la partie droite où figurent Tritons et Néréides. E.Simon précise l'explication allégorique de la frise en se basant sur l'Enèide de Virgile, plus particulièrement sur l'épisode de la tempète au début du récit (Livre 1). Au premier plan, le tumulte des flots quand souffle le tempète soulevée par Eole à la prière de Junon et sans le consentement de Neptune (vu de dos, avec ses attributs, dans la gravure). De manière détaillée, l'auteur énumère les protagonistes de l'action: la série de vents, *Invidia* à la tablette, personnifiant la jalousie de Junon à l'égard de Vénus, symbolisée par le miroir. Bien que dans la frise gravée, le déroulement de l'action n'implique que des divinités, Mantegna, à l'instar de Virgile, oppose deux sphères: la zone supérieure où règnent les dieux olympiens, et la zone inférieure où se déchaînent les éléments du monde terrestre divinisés.

# Antike Themen in Dürers Graphik.

Textes publiés dans le catalogue d'exposition Albrecht Dürer 1471/1971, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1971.

Hercule tuant les Molionides. Le bois gravé de 1496 porte dans la banderole supérieure l'inscription Ercules suivi d'un autre mot effacé sur la planche.

Généralement admise, l'interprétation de Panofsky y reconnaît Hercule tuant à coups de massue Cacus au pied du Mont Aventin. Que Cacus soit représenté sous la forme de frères siamois s'expliquerait par une traduction littérale de l'épithète duplex.

E.Simon en propose une autre interprétation: Hercule tuant les Molionides, Eurytos et Ctéatos, neveux d'Augias, frères jumeaux ne formant qu'un seul être monstrueux d'une force exceptionnelle (Apollodore). En route pour les Jeux Isthmiques, ils tombent dans l'embuscade préparée par Hercule à Cléonae non loin de Nemée. Le lion de Nemée est présent dans le lointain du paysage côtier. La femme en proie au désespoir et à la fureur serait Molione, mère des jumeaux. Elle est talonnée par un «Fluchgeist», un esprit de malédiction incarnée par une Furie. Dürer n'a pu connaître cet épisode que par le récit de Pausanias (Description de la Grèce, V, Elide), selon lequel l'infortunée Molione, après avoir vainement exigé la condamnation d'Hercule, proféra des imprécations, suivies d'effets, contre les athlètes d'Elide afin que les Jeux Isthmiques leur soient à jamais interdits.

Les quatre sorcières: Discordia. Du même avis que J.Poesch (1964), E.Simon opte pour une lecture mythologique de la gravure: les déesses Vénus, Minerve et Junon s'affrontent en présence de la Discorde, dont la pomme est remplacée par une sphère portant la date 1497 et les lettres O.G.H.. E.Simon fait remarquer que Dürer ne différencie pas les divinités par leurs attributs, mais par leurs attitudes, coiffures et expressions. Le groupe se tient à l'étroit sur un palier d'escalier entre deux portes, l'une menant à l'Enfer, l'autre à la Mort, conséquences funeste de la Discorde.

L'auteur rappelle que les poètes latins, dont Virgile, ont placé la divinité malfaisante parmi les démons allégoriques qui campent dans l'étroit passage conduisant à l'Orcus. Au tournant du xv<sup>ème</sup> siècle. Christine de Pisan a donné également une interprétation moralisante de la *Discordia* dans l'*Epitre d'Othéa* qui a marqué l'humanisme naissant.

L'inscription O.G.H. sur la mystérieuse sphère a donné lieu à des lectures fort différentes. E.Simon propose celle, humaniste, la plus approchante de son interprétation: odium generis humani.

Le Monstre marin. Dans son Journal de voyage aux Pays-Bas, Dürer mentionne cette gravure de 1498 sous le simple titre Das Meerwunder. Raison pour laquelle plusieurs auteurs suggèrent d'y voir le reflet de superstitions contemporaines, sans référence à la mythologie classique. D'autres invoquant l'attitude all'antica de la nymphe, parmi certains éléments de la gravure, ont proposé sur le thème de l'enlèvement marin diverses interprétations issues de la mythologie grecque.

Dans cette orientation, E.Simon adhère à la suggestion de J.Heller (1827) d'y reconnaître L'entèvement de Syme par Glaucus. Elle précise le thème, en soulignant que cet épisode est évoqué dans le Banquet des Sophistes d'Athénée, que l'on sait avoir circulé sous forme de manuscrit, en premier lieu à Venise dès 1423. Autre source littéraire possible pour Dürer, la description par Philistrate d'un « tableau » représentant Glaucus, divinité marine, mi-homme mi-poisson, à la longue barbe blanche.

La décision d'Hercule. L'interprétation donnée par Panofsky: Hercule à la croisée des chemins, est unanimement acceptée, qui décrit la situation allégorique à laquelle le héros est confronté. Dans son évocation de l'affrontement violent entre Virtus et Voluptas, dans la tradition de la Psychomachia médiévale, Dürer assimile le vocabulaire narratif des maîtres italiens, Mantegna et Pollaiulo, dont il a copié des œuvres.

E.Simon estime qu'on n'a pas suffisamment insisté sur l'attitude à la fois passive et active d'Hercule. Celui-ci porte à bout de bras un tronc d'arbre, signe distinctif de sa force, qui lui est pourtant inutile dans un combat qui échappe à son emprise. Le conflit moral de deux composantes antagonistes se reflète uniquement dans le pathétique de son expression proche du gémissement oppressé.

Aux yeux de l'auteur, qui croit reconnaître dans le faciès d'Hercules les traits du profil de Dürer, cette gravure de 1498-1499 représente, au même titre que la *Métancolie* de 1514, une confession personnelle de l'artiste.

La famille de salyres. Selon Panofsky, cette gravure de 1505 a été conçue comme pendant à Diane et Apollon, qui la précède, pour symboliser deux composantes psychologiques essentielles de la Benaissance: la nostalgie de l'Olympe et la nostalgie des temps idylliques.

E.Simon remarque néanmoins que l'idylle comporte ici une connotation pessimiste, familière au milieu humaniste. L'obscur sous-bois qui abrite la famille de satyres est un lieu de désolation, dépouillé de toute verdure. La fourrure d'un animal sauvage, sur laquelle reposent femme et enfant, est généralement associée aux bas instincts de la libido. On trouve trace de ce symbolisme aussi bien chez C.Landino que chez Ripa (*Iconologia: Libidine*). Autre allusion à la lubricité, le satyre qui joue d'une flûte primitive, composée d'un roseau et d'une vessie. La musique qu'il en tire ne parvient pas à égayer l'humeur morose de sa compagne, toute absorbée par son enfant, qui, en toute innocence, semble attentif aux sons qui éveillent les sens.

# Pupila Augusta. La naissance de Vénus Urania.

Dans ce dessin à la plume des années 1496-1498 (Windsor Castle), Dürer a fixé quelques souvenirs de son premier voyage en Italie. La feuille était destinée à une gravure dont l'artiste abandonna le projet. Seule, la vue d'un bourg fortifié sera reprise dans le *Saint Antoine* de 1519. Restée à l'état d'esquisse, le premier représente Vénus Urania, née de l'écume de la mer fécondée par Uranus, qu'un vent favorable porte vers le rivage. Les deux Grâces qui l'accompagnent tiennent la voile gonflée en forme de baldaquin. Ce motif dérive d'une gravure en manière de nielle de Peregrino da Cesena représentant la *Fortuna marina*.

E.Simon fait remarquer que la beauté d'Urania est célébrée à plusieurs reprises dans l'Anlhologia Graeca dont W.Pirckheimer possédait un exemplaire de l'édition florentine de 1494. Il y est insinué que le prix de beauté décerné par Pàris ne peut qu'échapper à Héra et à Athéna. Aussi Dürer a-t-il représenté les deux déesses réticentes à accueillir leur rivale. Tandis qu'Athéna guette son arrivée, Héra s'en détourne pour consulter l'oracle du miroir d'eau dans le plat de la nymphe Oenone, dotée du don de prédiction. Pour ce dernier motif, Dürer s'est inspiré d'une gravure d'un maître ferrarais intitulée Pupila Augusta, appellation qui dans cette gravure est aussi associée à Venus. Dans le dessin de Dürer, le titre inversé est inscrit sur le rebord de l'urne gardée par des putti.

#### Das Götterfest des Giovanni Bellini und die osmanische Türkei.

Dans cet article publié en 1997 (avec la contribution d'Agathe Hommel), E.Simon apporte d'intéressantes précisions iconographiques sur le tableau de Washington (National Gallery). De manière détaillée, elle confirme le thème *Le Festin des dieux*, qui ne serait pas une fête en l'honneur de Bacchus mais selon les *Fastes* d'Ovide (VI, 319 e.s.), le festin de Cybèle en Hellespont, patrie de Priape.

#### COMPTES RENDUS - RECENSIES

En outre, l'auteur attire l'attention sur l'influence ottomane perceptible dans certains détails de la composition, notamment dans la posture à la turque de la plupart des convives et dans la mise en évidence des trois grands plats à décor bleu et blanc. Ceux-ci ont été décrits précédemment comme des plats de porcelaine Ming importés à Venise. L'auteur et A.Hommel y reconnaissent des poteries anatoliennes de la fabrique d'Iznik de la fin du xv<sup>e</sup> siècle. Nombreux étaient alors les spécimens de ces faïences ornées de motifs orientaux et recouvertes d'un vernis dur et transparent.

Les antécédents de cette influence ottomane seraient à supposer dans le séjour fructueux de Gentile Bellini à la cour du sultan Mehmet II, le Conquérant d'Istanbul.

Eine späte Zeichnung des Michelangelo. (Non publié, dédié à E.Panofsky, 1964)

Il s'agit d'un dessin des dernières années de l'artiste conservé à Oxford (Ashmolean Museum). Sans s'ètre concertés, E.Simon et H.Pfeiffer (1966) ont livré simultanément la rectification du thème, non pas L'Annonciation (titre accepté jusqu'alors), mais L'Apparition du Christ à sa mère. A la notation vigoureuse de Marie, assise près du prie-dieu, s'oppose la luminosité spirituelle émanant du Ressuscité. De la main droite tendue, il lui montre la paume percée par le clou et de la gauche, relevant un pan de la draperie, sa plaie au flanc. Le thème, peu fréquent dans l'art occidental, puiserait ses sources dans les Méditations du Pseudo-Bonaventure. Si Panofsky, dans son étude sur les dessins de Michel-Ange (1922), n'a pas identifié le thème du dessin d'Oxford, il l'explicite en relation avec le volet droit de l'autel Granada-Miraflores de Rogier Van der Weyden.

#### Eine Allegorie des Römischen Reiches,

Publié en 1956, l'article propose une interprétation détaillée d'un tableau allégorique conservé au Musée de Ratisbonne (Museum der Stadt Regensburg). Il est signé des initiales R.L. et daté 1559. Aucun document contemporain ne permet d'établir son attribution ni sa destination.

Près d'un socle mouluré pourvu d'une inscription, une figure féminine allongée portant une couronne murale crénelée, entourée de divers attributs, dont la Justice et la Force, est aisément identifiable comme personnification de la Ville. Elle tient la couronne de l'Empire germanique, tandis que l'aigle aux ailes déployées et le globe terrestre sont empruntés aux Césars, dont les souverains du Saint-Empire romain germanique se considéraient les successeurs. A l'arrière-plan, un paysage panoramique évoque de manière fantaisiste la Roma aeterna. Aux vertus politiques du bon gouvernement de l'Empire romain symbolisées dans celte composition, s'ajoute celle de la Concordia que formule l'épigramme en latin couvrant le socle du premier plan: faisant allusion à la prophétie de Daniel, elle se réfère avec emphase à la Discordia qui provoqua l'anéantissement des trois Royaumes universels précédant l'Empire romain et se termine par une exhortation à la Concordia, à l'exemple de ce dernier empire. Sous-entendu, comme seule idée susceptible de dépasser les sombres conflits consécutifs à la Réforme.

L'auteur émet l'hypothèse que cette allégorie fut commandée par le Conseil de la Ville, peutètre à la suite du Regensburger Reichstag de 1556-1557, pour rappeler aux sujets de l'Empire qu'à défaut d'une attitude religieuse unitaire, la Concorde était le seul programme possible de coexistence pacifique.

#### Poussins Gemälde « Bacchus und Midas » in München.

L'attribution à Poussin de ce tableau des années 1630, conserve à la Pinacothèque de Munich, n'a jamais été mise en doute, sauf par A.Blunt (1966). Dans cet article publié en 1973. E.Simon passe en revue deux points de réticence essentiels émis par Blunt. L'un concerne la rupture d'unité de temps dans le déroulement du thème au premier et à l'arrière-plan: Midas devant Bacchus, puis Midas au bord du Pactole. L'auteur démontre que la scène de l'arrière-plan n'évoque pas Midas prêt à plonger dans les eaux du Pactole pour se guérir du don fatal, mais représente un autre episode phrygien: Olympus pleurant la mort de son Maître Marsyas, et dont les larmes se transforment en fleuve, personnifié par le vieillard à l'urne. L'auteur ne manque pas de souligner que le lien

qui unit scène principale et scène secondaire est un motif d'ordre éthique, significatif pour Poussin: l'attachement, à toute épreuve, du disciple à son maître et éducateur. Ainsi, au premier plan, Bacchus, qui fête le retour de Silène, promet au roi de Phrygie de lui accorder le vœu qu'il nommerait; à l'arrière-plan, Olympus déplore la mort de Marsyas qui lui a enseigné l'art de la flûte double.

Autre réticence relevée par Blunt, l'ordonnance « confuse », au second plan, du groupe de deux satyres, l'un sautillant en jouant de la flûte double. Pour E.Simon, mouvements, expressions, soit propriété des effets pour Poussin, sont en adéquation avec le mode phrygien à l'opposé du mode dorique, comme s'en est expliqué l'artiste dans sa fameuse lettre sur les modes qu'il adressa à Chantelou en 1647.

Sol, Virtus und Veritas im Würzburger Treppenhausfresko des G.B. Tiepolo.

Publié en 1971, cet article est consacré aux fresques de Tiepolo, qui ornent l'escalier de la Résidence de Würzburg. L'auteur y réfute l'interprétation allégorique émise par G.Bott (1963). Selon ce dernier, la figure centrale de Soleil-Apollon élevant l'effigie de la Victoire doit être comprise comme Sol invictus, à mettre en parallèle avec la Résurrection triomphale du Christ. Aussi, la place accordée au Momento mori dans certains détails des fresques des parties du monde, en particulier dans celle de l'Europe, correspondaient aux indications non écrites du prince évêque von Greiffenklau, conscient de l'achèvement de sa vie terrestre.

E.Simon, qui conteste l'interprétation de *Vanitas*, reconnaît dans la statuette d'or placé dans la main d'Apollon, la triomphante *Veritas*. En face d'Apollon associé au Christ, le portrait en médaillon du prince évèque que porte la Renommée, est couronné de la Vertu ailée, avec en son sein le globe solaire, telle qu'elle est évoquée par Ripa. La symbolique qui domine l'ensemble des fresques est celle de la *Divine Vérité* révélée par saint Jean (3,21).

Nicole Walch

John Williams, The illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse in five Volumes Vol. 5. The Twelfth and Thirteenth Centuries, Londres, Harvey Miller, 2003. Avec 51 p. de texte, 45 p. d'annexes (tableaux récapitulatifs, retranscription des inscriptions accompagnant les miniatures, bibliographie et indexes) et 530 illustrations en noir et blanc. ISBN 0-905203-95-X.

On appelle « Beatus » (Les généralités et les commentaires relatifs à l'ensemble du Corpus ont été repris au compte-rendu que l'ai donné du tome IV, dans la Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, LXXII, 2003, p. 186-187) les manuscrits exécutés principalement en Espagne, entre le ix ême et le xiii ême siècle, qui comportent au moins le texte de l'Apocalypse découpé en storiae et un commentaire rédigé sous forme de catenae — c'est-à-dire, de citations enchaînées de sources exégétiques et patristiques — attribué au moine asturien Beatus de Liébana (2º moitié du vmº siècle). Si l'original est évidemment perdu, on en conserve 26 copies richement illustrées, parfois à l'état de fragments, appartenant à deux branches différentes. On se souviendra à cet égard, de la mémorable exposition d'Europalia Espagne, en 1985, dont Pierre Cockshaw fut Commissaire, où ces manuscrits furent pour la première (et unique) fois réunis en un seul lieu — la Chapelle de Nassau, à la Bibliothèque Royale. C'est notamment pourquoi le lecteur portera une attention particulière à ces volumes qui les présentent de manière chronologique, sous forme de petites monographies accompagnées de la reproduction intégrale de leurs illustrations. Il s'y intéressera encore dayantage quand il se rappellera qu'à partir du xu<sup>e</sup> siècle, un certain nombre de leurs rutilantes peintures du moins dans les manuscrits de la branche II — contiennent des allusions político-religieuses à la situation de l'époque. Car, en réactualisant le message d'espoir du texte biblique, le « Beatus » est avant tout le livre de la Reconquista, ce qui explique la faveur dont il a joui durant toute cette période.

Les « Beatus » ont déjà fait l'objet de nombreuses études, parmi lesquelles il faut épingler celle, pionnière, de Wilhelm Neuss auxquelles ont notamment succèdé les contributions marquantes de John Williams, de Mireille Mentré et de Peter K. Klein, à qui l'on doit aussi le commentaire éclairant de deux fac-simile. Il n'en reste pas moins que notre Corpus comble une réelle lacune, eu égard au fait qu'il présente une étude systématique de tous les manuscrits illustrés, et que leurs peintures sont reproduites dans leur intégralité. Aux quatre volumes déjà existant, s'y ajoute donc un cinquième et dernier, qui recence six manuscrits plus un fragment, réalisés entre la fin du XII<sup>e</sup> et le milieu du xm<sup>e</sup> siècle: le Beatus de Rylands (c. 1175), le Beatus de Cardeña (c. 1180), Le Beatus de Lorvão, Le Beatus de Navarre (fin du xue s.), le Beatus de Las Huelgas (1220), le Beatus Arrovo et le fragment dit de Rioseco (première moitié du xm<sup>e</sup> s.). L'auteur y a joint le fragment dit de San Pedro de León, daté des années mille, découvert seulement en 1998, ce qui explique son absence dans le tome consacré aux exemplaires de cette période. Comme dans les livraisons précédentes, le volume V s'ouvre par la liste des vingt-six exemplaires faisant l'objet de la publication, suivie d'une courte introduction. Ce parti, qui permet de situer directement les six manuscrits par rapport à ceux qui les précèdent et à ceux qui les suivent, offre aussi l'avantage d'informer tout de suite le lecteur de l'intérêt et de l'originalité spécifiques du groupe retenu. Exceptionnellement ici, l'auteur revient sur certaines hypothèses émises dans les tomes ultérieurs et qu'il juge à présent obsolètes. On retiendra principalement celle qui faisait dériver l'illustration des premiers Beatus de celle d'un Commentaire sur l'Apocalypse de Tyconius, réalisé en Afrique. Vient ensuite la partie la plus importante — le catalogue — qui couvre plus de 350 pages. Celui-ci débute, comme chaque fois, par quatre tableaux et stemma relatifs aux différents groupes et familles auxquels appartiennent les vingt-six manuscrits, et tels qu'ils ont été respectivement proposés par Wilhelm Neuss, Peter K. Klein et John Williams. Il se termine de même par la table des sujets illustrés, la table des illustrations apocalyptiques, la retranscription des inscriptions accompagnant les miniatures, une substantielle bibliographie, l'index des manuscrits, et un index général, ainsi que le rappel du contenu des précédents volumes. Pour ce qui est du catalogue sensu stricto, il comporte la reproduction en noir et blanc des illustrations des huit manuscrits retenus, accompagnée de courtes mais denses études monographiques comprenant une brève présentation codicologique. Ihistoire du manuscrit, une discussion de la chronologie, une mise en perpective du texte par rapport aux diverses traditions et familles et une analyse stylistique et iconographique, sans compter une copieuse bibliographie.

L'entreprise de John Williams est donc aussi vaste qu'ambitieuse, mais elle atteint son objectif dans la mesure où elle offre au lecteur les outils nécessaires pour s'y retrouver, grâce à une structuration et un système de renvois très clairs, et aussi par la répétition bienvenue d'informations de base déjà contenues dans les tomes précédents. On peut évidemment regretter l'absence de reproductions en couleur dans les volumes de catalogue, dans la mesure où celle-ci joue un rôle primordial dans la conception même des images. Mais on devine bien que ce parti n'est pas le résultat d'un choix, mais bien celui de contraintes économiques. Et puis, il v en a quand même dans le premier tome, qui sont systématiquement rappelées, en début de chapitre. En fait, la seule chose vraiment dérangeante à mes veux, est le découpage aberrant en termes de chronologie. Il eut été beaucoup plus logique, en effet, de joindre l'étude des témoignages les plus anciens (1x e siècle), au volume d'Introduction, puis de consacrer chacun des volumes suivants à la production manuscrite d'un seul siècle, au lieu d'étaler celle du x° siècle sur les volumes Il et III, celle du x1º siècle sur les volumes III et IV et celle de xu<sup>e</sup> siècle sur les volumes IV et V! En effet, la présentation actuelle implique le maniement conjoint (et peu pratique vu leur format) de deux tomes — voire trois quand on doit comparer des œuvres à peu près conlemporaines. Mais il s'agit sans doute là d'une exigence d'éditeur, qui préfère des volumes d'une épaisseur identique à des volumes structurés de manière signifiante.

Il n'en reste pas moins que l'entreprise est louable dans la mesure où elle met à la disposition du chercheur une source documentaire de tout premier choix et sans équivalent, qu'elle livre un certain nombre de conchisions originales, et qu'elle attire aussi l'attention sur des œuvres méconnnes malgré leur grand intérêt. C'est, à nos yeux, le plus grand attrait de ce dernier volume qui

présente des Beatus qui ne répondent plus à l'idée traditionnelle qu'on s'en fait, malgré un grand conservatisme au niveau de l'iconographie. En effet, on y retrouve plus que jamais des compositions traitées dans un style proche du roman, et dans lesquels la composante byzantine est parfois perceptible. Quant aux couleurs, elles n'ont plus guère l'éclat et la vivacité de celles des exemplaires antérieurs. Et même si la plupart des images renvoient à des prototypes mozarabes plus anciens, il en est de franchement neuves, comme celle des croisés (Beatus d'Arroyo, fol. 152 et 154), ou bien encore la Gueule du Léviathan des visions infernales (Beatus d'Arroyo, fol. 160). Quand on sait que le prototype en est anglais, on est pour le moins surpris de la découvrir ici, même si cette iconographie est attestée en Espagne depuis la seconde moitié du xue siècle, et encore antérieurement en France. À cet égard, il est vraisemblable qu'une miniature dudit Psautier de Blanche de Castille, sans doute réalisé dans le second quart du xine siècle dans le nord de la France, et très proche de celle du Beatus précité, a fait le lien. Comme le rappelle justement John Williams, le mariage de Blanche de Castille avec Louis VIII a sans doute dû faciliter les échanges artistiques entre les deux royaumes. Même la composition sociologique du groupe des damnés rappelle celle des Jugements derniers romans et gothiques puisqu'on y voit aussi des ecclésiastiques et des rois, aux côtés des simples pécheurs! Ceci dit, il ne faudrait tout de même pas étendre à tous les Beatus tardifs les caractéristiques de celui d'Arroyo particulièrement accueillant à l'influence française. Il n'en reste pas moins qu'ils sont marqués à des degrés divers par leur époque, et par des influences « étrangères » qui apparaissent parfois en conflit avec l'ancienne tradition. Ainsi dans le Beatus de Rylands, le plus ancien pourtant de la série, voit-on les symboles des évangélistes sous deux formes différentes: anthropomorphisée, caractéristique de la tradition hispanique, aux fol. 2v, 4r, 5r, 6r, 89 r et 103v, et animale, répandue ailleurs, aux fol. 2r, 4v et 5v. Le disque sur lesquels prennent appui ceux qui sont figurés aux fol. 89r et 103y confirme l'ancienneté du prototype, de même d'ailleurs que la composition sphérique. Par contre, les symboles animaux du fol. 2 sont significativement placés dans un quadrilobe caractéristique de l'époque d'achèvement du manuscrit: la fin du xu<sup>e</sup> siècle. Il arrive aussi que seule la tradition ancienne soit retenue. C'est le cas du Beatus de Cardeña — à peu près contemporain — si du moins on en croit le symbole de Jean, qui est le seul à subsister (fol.1). Mais ici la nouveauté est à chercher ailleurs, et notamment dans le traitement des draperies qui s'apparente à celui de manuscrits anglais un peu antérieurs, comme le Psautier de Winchester!

On le voit, l'illustration des Beatus de cette période est très complexe dans ses composantes, comme l'est aussi la question des origines. C'est que les progrès décisifs de la Reconquista eurent des conséquences à tous les niveaux, et notamment de faire de la Castille le nouveau centre de gravité. Alors qu'auparavant tous les Beatus étaient d'origine leonnaise — à l'exception de celui de Saint-Sever-sur-l'Adour — ils furent désormais réalisés dans ce royaume, et plus particulièrement dans les environs de Burgos, sa capitale. Autant qu'on puisse en juger, ce phénomène est lié au patronnage royal ainsi qu'aux fondations cisterciennes qui se sont développées grâce à son soutien, et qui utilisaient les Beatus pour la lecture commune. Ainsi est-on quasi sùr qu'un exemplaire au moins a été réalisé dans le monastère-fille de Las Huelgas, qui lui a donné son nom. Mais on a certaines raisons de croire que le Beatus d'Arroyo a connu une même histoire. Par ailleurs, deux autres exemplaires — les Beatus de Rylands et de Cardeña — semblent aussi issus de couvents proches de Burgos. Il n'en reste pas moins que, pour la première fois, il faut sans doute distinguer le monastère où le manuscrit fut écrit et enluminé, de l'origine des peintres à qui cette dernière tâche était confiée. En effet, dès la fin du xu<sup>e</sup> siècle, ce sont des artistes professionnels itinérants qui se chargeaient le plus souvent de la peinture des manuscrits, à l'instar d'ailleurs de celle des églises. Il appert aussi que deux exemplaires ont été réalisés, l'un en Navarre, l'autre à Lorvão, actuellement au Portugal. Nul doute que cet éparpillement géographique a aussi contribué à l'hétérogénéité stylistique de ce groupe de manuscrits, expliqué déjà plus haut par son ouverture nouvelle à la France.

C'est donc dans le cadre de bouleversements géopolitiques importants, qui coı̈ncident avec des mutations tout azimuts — y compris dans le domaine du style — que se situent les plus récents des

#### COMPTES RENDUS - RECENSIES

Beatus. Pour cette raison, et pour d'autres encore qu'on vient d'évoquer, le tome V du présent Corpus constitue un instrument de travail très précieux.

Jacqueline Leclerco-Marx

Roger van Schoute et Hélène Verougstrafte, Guide pratique de l'historien de l'art débutant, 2e édition mise à jour. Université catholique de Louvain. Département d'archéologie et d'histoire de l'art. Bruylant-Academia, Presses universitaires de Louvain, UCL, Louvain-la-Neuve, 2004, 213 p. + 20 pl.

L'épuisement rapide de la première édition (1998) en appelait une nouvelle, mise à jour. C'est Christian Bodiaux, assistant au Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques, qui a assumé ce travail.

Un apport majeur à cette nouvelle édition est le signalement de la publication sur CD-rom (e-LDB), en 2002-2003, de deux des cinq parties prévues de la prestigieuse *Librairie des ducs de Bourgogne*, dont environ 270 volumes sont encore conservés à la Bibliothèque royale Albert 1er sur les quelque 950 qu'elle comptait à la mort de Charles le Téméraire en 1477. L'inventaire descriptif et analytique en a été confié à de nombreux spécialistes et toutes les miniatures ont été reproduites, ce qui représente près de 7.000 illustrations.

Parmi les publications importantes ajoutées à l'édition de 1998, signalons l'Histoire de l'art de J. Thuillier (2002), l'Histoire universelle de l'art (dir. C. Frontisi, 2001) et la fameuse Histoire de l'art de F. Gombrich (2001) traduite en français en 1997 et dont le succès ne s'est pas démenti depuis une cinquantaine d'années en Grande-Bretagne; pour notre pays, le Dictionnaire des artisles plasticiens de Belgique des xix et xx esiècles de P. Piron (3 vol., 2003), riche de 31.000 notices (éd. néerlandaise, 1999). La mise à jour a permis de signaler le Signaturenlexikon. Dictionary of Signatures de P. Pfisterer, Berlin-New-York, 1999 (plus de 16.000 signaturendexikon. Dictionary of Signatures), paris, 2003. En ce qui concerne les sources de l'iconographie chrétienne, un premier volume consacré aux Ecrits apocryphes chrétiens a paru dans la Bibliothèque de la Pléiade dès 1997 (et non en 2001, comme indiqué à la page 123). Signalons aussi l'important catalogue consacré à l'étude technique des œuvres de Hieronymus Bosch conservées au Prado et rédigé par une équipe de sept historiens d'art et chercheurs de laboratoire. Quant au chapitre 4 du Guide, « L'étude de l'œuvre d'art (Principes d'analyse scientifique) », il s'est enrichi de trois sections: le métal, la céramique et le jardin.

Voici à présent quelques suggestions pour la prochaine édition. Dans la rubrique 3.1.3., il faudrait signaler que la Bibliographie de l'histoire de l'art national, publiée depuis 1972 dans notre revue, est désormais - et cela exclusivement - informatisée. En outre, il faudrait éviter que l'on retrouve, dans une nouvelle édition, les coquilles de la précédente... Enfin, pour faciliter la consultation de cet ouvrage essentiellement pratique, pourquoi ne pas reprendre le principe des titres courants? Ceux-ci ont sans doute été abandonnés comme trop généraux, mais ils pourraient très bien ètre remplacés par la numérotation décimale des différents chapitres et de leurs subdivisions, en face de la pagination.

Cela dit, souhaitons bonne fortune à ce précieux guide jusqu'à la prochaine édition, qui ne tardera sûrement pas à se révéler nécessaire.

.lacqueline Folie

# BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL\*

# BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS\*

2003

ET COMPLÉMENTS D'ANNÉES ANTÉRIEURES EN AANVULLINGEN VAN VORIGE JAREN

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se propose de diffuser désormais par Internet, la traditionnelle bibliographie de l'Histoire de l'Art qu'elle publiait annuellement dans la Revue.

Dès l'ouverture du site, nous nous proposons de donner, à titre introductif, quelques informations générales sur l'Académie et notamment les statuts, le règlement du prix Simone Bergmans et la liste des membres.

De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België het plan opgevat om voortaan via het Internet de traditionele bibliografie van de kunstgeschiedenis te verspreiden, die zij jaarlijks in het Tijdschrift publiceerde.

Van bij het opzetten van de site willen we voorstellen om ter inleiding enige algemene informatie over de Academie op te geven, meer bepaald de statuten, het reglement van de prijs Simone Bergmans en de ledenlijst.

Adresse-adres: website: www.acad.be; e-mail: info@acad.be

<sup>(\*)</sup> Établie sous la direction de Jacqueline Folie, avec la coltaboration de Raf Van Laere

<sup>(\*)</sup> Opgesteld onder leiding van Jacqueline Folie, met de medewerking van Raf Van Laere

# ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

# KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

# EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 12 AVRIL 2003 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 12 APRIL 2003

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bergmans, Bücken, Coppens, De Pauw-De Veen, De Poorter, Dumortier, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide;

MM. / de Heren: Demeter, De Smedt, Jacobs, Klinckaert, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: De Jonge, Périer-d'Ieteren: MM. / de Heren: Bastin, Cardon, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Vanwijnsberghe.

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15.

Il remercie M. Baphaël De Smedt d'avoir assumé la tâche de Secrétaire général d'une manière si dévouée et introduit son successeur M. Joost Vander Anwera.

Le Président donne alors la parole à notre conférencière et consoeur Myriam Serck-Dewaide. Celle-ci nous explique que la polychromie est la finition expressive des œuvres sculptées. Partielle ou totale, elle orne la majorité des sculptures depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, avec seulement de brefs moments d'absence où monochromie et matériaux nus l'emportent.

Ce phénomène de la couleur a été longuement négligé et trop peu étudié. Un rapide survol de l'histoire de la sculpture témoignera des techniques de polychromie, du style, de la répartition et de la signification des couleurs. Après l'observation succinte de quelques traces de polychromie sur les sculptures et architectures antiques, le regard s'attardera sur l'étude approfondie du Christ de Tancrémont et sur quelques Sedes Sapientiae romanes et gothiques. La polychromie des sculptures des cathédrales est illustrée par le portail peint de la cathédrale de Lausanne et les traitements récents de restaurations des porches de la cathédrale d'Amiens. Quelques œuvres et techniques baroques sont brièvement décrites, et enfin quelques exemples du xixe et du xixe siècle sont évoqués. Les œuvres, pour être perçues dans leur authenticité et dans toutes leurs dimensions, ont donc besoin d'études pluridisciplinaires qui unissent les historiens, les conservateurs-restaurateurs et les scientifiques de laboratoire.

(La plupart des œuvres présentées au cours de cette conférence ont été publiées par l'anteur et ses collégues dans le Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique).

Cet exposé très nourri a soulevé de nombreuses questions.

A 12h, le Président lève la séance.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auweba Le Président De Voorzitter Luc Smolderen

#### EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

# PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MAI 2003 EXCURSION À NAMUR NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 MEI 2003 UITSTAP NAAR NAMEN

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Leclercq-Marx-Paternotre, Dumortier, Lemaire-DeVaere, Masschelein-Kleiner, Pierard, van de Winckel; MM. / de Heren: Bastin, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, D. Martens, Jacobs, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: De Pauw-De Veen, Dacos, De Jonge, De Nave, De Poorter, Haderman-Misguich, Roberts-Jones; MM. / de Heren: Coomans, De Pauw, Duvosquel, Roberts-Jones.

A dix heures du matin, nous sommes reçus par notre confrère Norbert Bastin à l'Hôtel Groesbeeck-De Croix, dont il est le Conservateur honoraire. Ce guide exceptionnel nous conduit des salons tendus de soie à la cuisine en faïence noire et du hall magistral avec son décor de stuc, jusque dans l'oasis du jardin, en passant par les charmants boudoirs aux papiers peints, les idiosyncraties des façades et l'extérieur balancé de cet élégant Hôtel de Maître dix-huitième, devenu Musée, grâce à une collaboration heureuse entre la Ville de Namur et l'initiative familiale

Puis nous découvrons ensemble le décor sévère quoique majesteux de l'intérieur de la cathédrale Saint-Aubain, aussi riche en peintures qu'en sculptures d'un grand intérêt.

A midi, la Brasserie Henry, située à la place Saint Aubain, servira d'agréable décor pour le déjeuner de nos membres et de leurs invités.

L'après-midi, une promenade par des rues animées et riches en trésors architecturaux, nous mène vers le Musée Gaiffier, où notre guide et Confrère a laissé ses marques également comme conservateur responsable, ce qui lui permet de nous introduire aux arcanes de la muséologie aussi bien qu'aux merveilles esthétiques qu'offrent les peintures d'Henri met de Bles ainsi qu'aux Dinanderies, broderies et sculptures de la région Sambre et Meuse.

Ainsi se conclut, tard dans l'après-midi, une excursion à Namur qui nous a permis de découvrir, dans des conditions plus que privilégiées, une ville justement renommée pour son histoire et sa culture.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorzitter Luc Smolderen

#### PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 2003 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 OKTOBER 2003

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bergmans, Dumortier, Pantens, Serck-Delwaide, Van de Winckel; MM. Messieurs / de Heren: Bastin, Coomans, Demeter, De Ben, De Schrijver, De Smedt, Martens, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: De Pauw-De Veen. De Poorter, Folie, Lemaire, Marien, Roberts-Jones; MM. / de Heren: Cardon, Colaert, Delmarcel, Roberts-Jones, Vanwijnsberghe.

De Voorzitter opent de vergadering om 10 h.

Hij brengt vooreerst het verlies in herinnering van drie betreurde confraters, de heer Georges Dogaer, Sectie-Hoofd in de Koninklijke Bibliotheek sedert 1973, dus sedert 30 jaar; Van Professor Frans Van Molle van de KULeuven, corresponderend lid sinds 1955 - bijna een halve eeuw dus, titelvoerend lid in 1983 en sinds enkele jaren ere-lid, van professor Julius Held, van de befaamde Columbia University, buitenlands geassocieerd lid sinds 1994, wiens herinnering op een later tijdstip zal geëerd worden door confrater professor Carl Van de Velde.

#### UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

De Voorzitter verleent daarna het woord aan onze confrater professor Leo de Ren die een doorleefd in memoriam uitspreekt voor Professor Van Molle en zijn verdiensten op wetenschappelijk gebied en in onze Academie in herinnering brengt. De aanwezigen nemen uit piëteit een minuut stilte in acht.

Daarop heeft Leo De Ren een boeiende lezing met dia's over Karel Alexander van Lotharingen en de sierkunst. Dit bijkt een enigszins verwaarloods studiedomein ten opzichte van de aandacht die diens wetenschappelijke collecties, zijn bibliotheek en zijn mecenaat inzake architectuur en schone kunsten reeds mochten genieten. Aan de hand van veilingcatalogi, archieven, het dagboek en eigenhandige ontwerpen van de prins, schetst spreker een beeld van de luxueuze leefomgeving van deze vorst en van zijn persoonlijk engagement voor een aantal sierkunsten, zoals zijn eigen ontwerpen en zijn bestellingen van meubels bij Parijse ebenisten en bij David Roentgen in Neuwied, evenals de ontwikkeling van textiel- en papierbehang in zijn eigen fabriek te Tervuren.

Karel Alexander van Lotharingen, die een voorliefde had voor het Oosten, experimenteerde zelf met lakwerk en vernissen. Hij bezat een van de grootste lakwerkverzamelingen van zijn tijd, verzamelde intensief Oosters porselein en had een eigen porselein-manufactuur in Tervuren. In Tervuren ook probeerde de Gouverneur-generaal tevens verschillende legeringen van metaal en edelmetaal uit, en hij bracht een internationale collectie bijeen van edelsmeedwerk, objects de vertu en juwelen. Zijn passie voor tijdmeting resulteerde tenslotte in een unieke klokkenverzameling.

Na afloop worden vragen gesteld door de heren Smolderen, Coomans en Vander Auwera.

De Voorzitter heft de zitting op omstreeks 12h.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwers Le Président De Voorzitter Luc Smolderen

### PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 22 NOVEMBRE 2003 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 22 NOVEMBER 2003

Présents / aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter: Mesdames/ de Dames: Bouenfant, Bücken, Cockshaw, Coppens, De Jonge, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Mariën-Dujardin, Folie. Hadermann-Misguich. Lemaire. Masschelein-Kleiner, Ulrix-Closset, Van Nerom; MM. / de Heren: Bastin, Colman, Demeter. De Smedt, De Valkeneer, Leblicq, Lemeunier, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: De Poorter, Leclercq-Marx, Piérard: MM. / de Heren: Coomans, Duvosquel, Vanwijnsberghe.

Le Président ouvre la séance et donne la parole à Madame Lemaire qui nous informe de la publication récente d'une ouvrage magnifique sur les peintres-miniatiuristes flamands par Thomas Cren de la Getty Foundation. Elle voudrait proposer ce chercheur éminent à titre de membre correspondant étranger.

Puis le Secrétaire général, à la demande du Président, donne lecture de son rapport de la séance ordinaire du 18 octobre 2003.

M. Colman, présent, fait remarquer qu'il s'est excusé uniquement pour la date qui était originalement prévue pour cette séance ordinaire, c'est-à-dire pour le 15 novembre 2003. Moyennant cette rectification, le rapport est approuvé.

Le Président invite alors notre confrére Didier Martens à élucider le problème des faussaires des Primitifs flamands: invitation à laquelle notre conférencier répond avec beaucoup d'enthousiasme et en traitant les questions suivantes: Peut-on attribuer des faux, comme on attribue des œuvres authentiques? Est-il possible, en d'autres termes, d'identifier la main d'un faussaire particulier? Si l'on peut répondre par l'affirmative à cette question pour des personnalités telles que Han van Meegeren ou le mystérieux « Faussaire espagnol » qui ont développé, l'un et l'autre, un style clairement reconnaissable par l'historien d'art, une catégorie de faussaires semble échapper à l'approche stylistique traditionelle, parce qu'ils se fondent sur le mode de collage. Le résultat d'un tel travail ne porte pas, de ce fait, l'empreinte stylistique de son auteur, en tout cas pas sous une forme détectable à l'œil nu. Toute attribution semble a priori exclue. À défaut de l'approche morphologique, c'est l'analyse systématique du répertoire dans lequel le faussaire a puisé qui, combiné aux quelques informations

#### EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

de laboratoire, permet d'identifier sa production. Sur cette base, le corpus de l'œuvre du faussaire reconnu par Maryan Ainswort peut être considérablement élargi. Parmi ses productions les meilleures, on citera deux panneaux conservés au Musée du Petit Palais, un Saint Michel et un Saint Sébastien, qui furent publiés dans la Repue du Louvre en 1962 sous une flatteuse attribution à Bartolomeo Bermejo et à son atelier.

Toutes ces questions fascinantes inspirent l'auditoire à un grand nombre de questions qui sont soulevées par Mesdames Bücken, Dulière, Dumortier, Lemaire et Mariën-Dujardin, ainsi que par MM. Bastin, Colman, De Smedt, Leblicq, Lemeunier et Smolderen

La séance est levée par le Président à 12h 10.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorziller Luc Smolderen

#### PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 DÉCEMBRE 2003 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 DECEMBER 2003

Présents/aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bergmans, Bücken, Coppens, De Jonge, De Pauw-De Veen, De Poorter, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dujardin, Masschelein-Kleiner, Roberts-Jones, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel, Van Nerom; MM. / de Heren: Cardon, Demeter, De Smedt, Smets, Leblicq, Martens, Moerman, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Périer-D'leteren, Piérard: MM. / de Heren: Colaert, Colman, Triznia, Vanwijnsberghe, Roberts-Jones.

De Voorzitter opent de vergadering om 12h 12.

Hij deelt mee dat Dhr. Colaert schriftelijk heeft laten weten dat zijn hoge leeftijd niet meer toelaat om voortaan nog de vergaderingen bij te wonen.

Daarna verleent hij het woord aan de heer Joost Vander Auwera die een lezing houdt over leven, milieu en œnvre van de schilder Abraham Jansen van Nuyssen (1571/75-Anhwerpen 1632), een seer fameus meester ende schilder in sijne levene. Spreker poogt niet enkel op basis van de bevindingen van zijn doctoraat een vollediger catalogus en bijgestelde chronologie naar voor te brengen van het œuvre van deze classicerende tijdgenoot van Rubens en het te onderscheiden van het werk van zijn schilderende kinderen, Anna-Maria en Abraham II Janssens; spreker vraagt tevens aandacht voor methodologische vraagstukken opgeworpen door de New Arl History en het poststructuralisme ten aanzien van het milieu en de socio-economische netwerken van een kunstenaar, het statuut van de periodestijlen en het bestaansrecht van de kunstenaarsmonografie überhaupt.

Na afloop worden vragen gesteld door de Dames De Pauw-De Veen en Folie en door de Heren Martens en Smolderen.

De Voorzitter sluit de vergadering af omstreeks 11h 45.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorziller Luc Smolderen

### PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 2004 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 JANUARI 2004

Présents/aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Mariën-Dujardin, Masschelein-Kleiner, Piérard, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens. Van Nerom; MM. / de Heren: Bastin, Coomans, de Callataÿ, Demeter, de Schrijver, De Smedt, De Valkeneer, Jacobs, Leblicq, Martens, Vander Auwera, Van Laere.

#### UITTBEKSELS UIT DE VERSLAGEN

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bergmans, DeJonge, De Pauw- DeVeen, De Poorter: MM. / de Heren: Cardon, Colaert, Colman, Culot, Vanwijnsberghe.

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15.

Au nom de l'Académie, il présente ses meilleurs voeux de Nouvel An à tous les membres.

Malheureusement, il doit aussi leur faire part de la triste nouvelle du décès de Bernard Dorival, associé étranger depuis 1992. Historien d'art par sa formation et conservateur de musée par sa profession, Bernard Dorival défendit d'abord l'art moderne, puis devint le grand spécialiste de Philippe de Champaigne. Jean-Baptiste de Champaigne, fils de Philippe et peintre actif à Bruxelles, fut le sujet de sa conférence à notre Académie, il y a quelque dix ans. Notre confrère, le Baron Philippe Roberts-Jones, prononcera l'oraison funébre du défunt lors d'un de nos prochaines séances. L'assemblée est invitée à se lever et à observer une minute de silence à la mémoire de ce confrère disparu.

Puis, le Secrétaire général présente son rapport de la séance ordinaire du 20 décembre 2003. Ce rapport est approuvé.

A l'issue de cette lecture, le Président cède la parole à notre consoeur Christiane Piérard, qui donne une conférence fort intéressante sur les refuges d'abbayes à Mons. Son analyse systématique illustre la richesse et la diversité de ce patrimoine religieux citadin, et suscite les questions de Mines consoeurs Folie, Lemaire, Van den Bergen-Pantens, ainsi que de MM. Bastin, Coomans, de Callatay, Jacobs, Martens et Smolderen.

Le Président lève la séance à 11h40.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorziller Luc Smolderen

# PROCES-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 21 FÉVRIER 2004 NOTULEN VAN DE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 21 FEBRUARI 2004

Présents/aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bücken, Coppens, De Jonge, De Poorter, De Ruyt, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Mariën-Dujardin, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulrix-Closset, Van Nerom; MM. / de Heren: Bastin, de Callataÿ, Demeter, De Ren, De Schrijver, De Smedt, Moerman, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames Bergmans, Folie, Lemaire, Piérard, Van den Bergen-Pantens, Walch; MM. / de Heren: Blankoff, Cardon, Colaert, Colman, Duvosquel, Eeckhout, Smets, Trizna, Van de Velde, Vanwijnsberghe

À 9h 55, M. Luc Smolderen, président, déclare la séance ouverte.

M. Joost Vander Auwera, secrétaire général, soumet le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire des membres titulaires du 15 février 2003, rédigé par l'ancien secrétaire général, M. Baphaël De Smedt, à l'assemblée, qui l'approuve, moyennant la rectification du prénom du membre titulaire, Paul Eeckhout. Le rapport du secrétaire général, M. Joost Vander Auwera sur les activités de l'Académie au cours de 2003, est également approuvé. Le président remercie la Commission des Publications et plus en particulier Madame Dumortier pour la publication de l'année 2003 de la Bevue belge d'Archéologie et de l'Histoire de l'Art, ainsi que pour l'informatisation de la Bibliographie de l'histoire de l'art en Belgique grâce au support de la Fondation Roi Baudouin.

Le président explique pourquoi le trésorier-général se trouve dans l'impossibilité de soumettre les comptes de l'exercice éconlé, ainsi que le bilan et le projet de budget pour 2004; et pourquoi les comptes n'ont pu être contrôlés par les deux commissaires désignés. La nouvelle loi sur les a.s.b.l. du 30 juillet 2003, qui instaure un contrôle plus sévère, a rendu les formalités à accomplir auprès le Tribunal de Commerce beaucoup plus compliquées. Après bien des difficultés, l'Académie vient de remplir toutes les formalités requises. Il faut encore at-

#### EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

tendre la publication des données au Moniteur belge. Au cours de cette période, nos comptes en banque n'étaient pas opérationnels et nous n'y avions pas d'accès. En vertu de l'article 20 de nos statuts, le traitement de ce point nécessitera la convocation d'une Assemblée générale extraordinaire des membres titulaires dès que les difficultés auront été surmontées.

Le trésorier général, Madame Véronique Bücken déclare qu'elle n'a rien à ajouter aux déclarations du président. Elle communique à l'assemblée le calendrier des actions qu'elle compte entreprendre auprès des banques dés que les documents nécessaires seront disponibles.

Sur proposition du président, messieurs Bastin et De Ren se déclarent prèts à prolonger leurs mandat comme commissaires aux comptes jusqu'au moment où ils auront l'occasion de remplir la totalité de leur mandat.

Puis, par vote secret et à une large majorité, sont élus comme membre correspondant Madame Brigitte d'Hainaut-Zveny et comme associé étranger Monsieur Jean-Luc Mousset (Grand-Duché de Luxembourg).

Le Président clôture la séance à 10h25

De Voorzitter, dhr. Luc Smolderen, opent de vergadering om 9h55.

De processen-verbaal van de Algemene Statutaire Vergadering van de titelvoerende leden van 15 februari 2003, opgesteld door oud-Algemeen Secretaris Raphaël de Smedt en voorgelezen door Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera wordt goedgekeurd, mits correctie van de voornaam van titulair lid Paul Eeckhout. Het verslag van de Algemeen Secretaris over de activiteiten van de Academie tijdens het jaar 2003 wordt eveneens goedgekeurd. De Voorzitter dankt de Publicatiecommissie en in het bijzonder Mevrouw Dumortier voor de uitgave van de jaargang 2003 van het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis evenals voor de informatisering van de Bibliografie van de Belgische Kunstgeschiedenis dankzij de steun van de Koning Boudewijnstichting.

De voorzitter licht de onmogelijkheid toe om de rekeningen van het afgelopen boekjaar, de balans en het budgetvoorstel door de Algemeen Penningmeester te laten toelichten en door de controleurs van de rekeningen te laten nakijken, teneinde decharge te verlenen aan de Algemeen Penningmeester, aan de leden van het Dagelijks Bestuur en aan de Bestuurders. De nieuwe en strengere regelgeving van v.z.w.'s bij wet van 30 juli 2003, heeft ertoe geleid dat de formaliteiten bij de Handelsrechtbank pas sinds kort worden afgewerkt waardoor we, in afwachting van de publicatie van de benodigde gegevens in het Belgisch Staatsblad, geen toegang hebben tot de stand en verrichtingen op onze rekeningen. Gezien art. 20 van onze statuten zal voor de behandeling van dit punt een Bijzondere Algemene Statutaire Vergadering van de Titelvoerende leden moeten worden bijeengeroepen van zodra deze moeilijkheden een einde hebben genomen.

De Algemeen Penningmeester verklaart hier niets te hebben toe te voegen en licht de vergadering in over de kalender van de stappen die zij zal nemen bij de banken van zodra de nodige documenten beschikbaar zijn.

Op voorstel van de Voorzitter verklaren de leden Bastin en De Ren zich bereid om hun functie van controleurs van de rekeningen te verlengen.

Daarna wordt bij geheime stemming en met grote meerderheid verkozen: Mevrouw Brigitte d'Hainaut-Zveny tot corresponderend lid en Dhr. Jean-Luc Mousset (Goothertogdom Luxemburg) tot buitenlands geassocierd lid.

De Voorzitter verklaart de vergadering voor gesloten om 10h25

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorzitter Luc Smolderen

# PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 21 FÉVRIER 2004 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 21 FEBRUARI 2004

Présents/aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bücken, Coppens, De Jonge, De Poorter, De Ruyt, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Mariën-Dujardin, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulrix-Closset, Van Nerom; MM. / de Heren: Bastin, de Callataÿ, Demeter, De Ren, De Schrijver, De Smedt, Moerman, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere.

#### UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames Bergmans, Folie, Lemaire, Piérard, Van den Bergen-Pantens, Walch: MM. / de Heren: Blankoff, Cardon, Colaert, Colman, Duvosquel, Eeckhout, Smets, Trizna, Van de Velde, Vanwijnsberghe.

De Voorzitter opent de gewone zitting om 10h30 en verleent het woord aan de spreker, corresponderend lid Prof. Dr. Marc Waelkens, die aan de hand van exclusieve dia's, kaarten en schema's een bijzonder boeiend en gesmaakt overzicht geeft van de multisisciplinaire aanpak van de opgravingen waarover hij in Turkije sinds veertien jaar de leiding heeft op het site van de antieke stad Sagalassos en dat over een periode gaande van millenia voor onze jaartelling tot de 11de eeuw, wanneer het site verlaten wordt.

Vragen worden gesteld door dhrn. Vander Auwera, Smolderen en Bastin.

De Voorzitter sluit de gewone zitting om 12h 10

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorzitter Luc Smolderen

# PROCES-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 MARS 2004 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 MAART 2004

Présents/aanwezig: M. Smolderen, président-voorzitter; Mesdames/ de Dames: Bonenfant, Bücken, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dumortier, Leclercq-Marx, Lemaire, Mariën-Dujardin, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel; MM. / de Heren: Bastin, Cockshaw, Colman, De Callataÿ, Demeter, De Schryver, De Smedt, De Valkeneer, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bergmans, De Jonge, De Nave, De Pauw- DeVeen, De Poorter, De Ruyt, Folie, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide: MM. / de Heren: Blankoff, Cardon, Cauchies, Culot, De Ren, Duvosquel, Eeckhout, Moerman, Mousset, Smets, Trizna, Vanwijnsberghe.

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h35.

Il souhaite la bienvenue à notre nouvelle membre correspondante Madame d'Hainaut-Zveny, puis céde la parole au Secrétaire général, qui donne lecture des rapports des séances ordinaires du 17 janvier ainsi que du 21 février 2004, rapports qui sont approuvés.

Le Président donne alors la parole à notre conférencier et confrère François de Callatay. Celui-ci propose l'histoire fascinante du peintre manchot anversois *Charles-François Felu*, qui est devenu célèbre en peignant avec les pieds.

Suivent les questions de Mme Lemaire et de MM. Bastin, Colman et Vander Auwera.

Le Pésident déclare la séance ordinaire levée à 11h35 et invite celles et ceux présents à la réception annuelle en honneur des nouveaux membres, Madame Brigitte d'Hainaut-Zveny et Monsieur Jean-Luc Mousset.

La séance est clôturée par le déjeuner traditionel qui a lieu au au restaurant Le Perraudin, rue Saint-Jean à Bruxelles.

Le secrétaire général De Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera Le Président De Voorziller Luc Smolderen

#### IN MEMORIAM

### BERNARD DORIVAL (1914-2003)

Historien, professeur, critique, conservateur, Bernard Dorival a mené de front ces activités. Au Musée national d'Art moderne de Paris, il devait succéder à Jean Cassou. Ils furent, l'un et l'autre, les premiers à donner droit de cité aux artistes contemporains, à les accueillir, à susciter des donations. Pour l'art moderne, le musée idéal étail « un cube vide avec des possibilités de créer des espaces » confiait-il à ses élèves de l'école du Louvre.

Cet homme, d'une grande rigueur et élégance d'espril, ful avant tout un remarquable historien d'arl; son domaine privilégié ful la vie piclurale en France des xixº et xxº siècle. Il s'y affirme avec autorité dans un imporlant ouvrage en trois volumes, Les élapes de la peinture française contemporaine, publié chez Gallimard entre 1943 et 1946. L'ocuvre demeure, malgré les feuilles jaunies de ces éditions, une somme exceptionnelle d'études et d'appréciations de l'art de 1883 jusqu'en 1944, à travers vents el marées de celle époque innovante, évoquant les incidences, les échos, l'hostilité des divers courants qui s'affrontaient.

Guidé par le questionnement que posait à l' Europe la seconde guerre mondiale, obligeant « à faire son examen de conscience », celui-ci permettait, en toute objectivité de « reprendre confiance et de renaître à la l'ierlé ».

Dix ans plus tard, chez Pierre Tisné, en deux volumes, illustrés cette fois, paraissait *Les peintres du xx'' siècle*. Concluant cette nouvelle étude, Bernard Dorival notait: « En s'annexant l'abstrait, la peinture a doublé son empire et offert des chances multipliées à ceux qui la pratique »; il souhaitait aux arfistes de faire « un bon usage de cette liberté neuve ». Le voeu était sincère, à l'image de l'homme, et ne pouvait alors prévoir les engouements de la mode.

Cet homme, à la fois inlense et discret, devail ensuite se consacrer à l'étude de l'écriture. Chargé de recherches au C.N.R.S., son esprit de synthèse, qui n'excluait en rien l'érudilion et le souci du délail, mais qui élaborait une vue d'ensemble à parlir des sources, devait focaliser son regard sur le xyn<sup>e</sup> siècle et Philippe de Champagne en parliculier.

Dans une étude, qu'il offril en primeur à nos Musées royaux, il définissail le maître en ces termes « ce Bruxellois devenu Français a su faire bénéficier sa peinture des richesses recueillies dans ses deux patries successives et y réaliser une manière de synthèse entre ces deux grands héritages. »

Bernard Dorival méritail donc l'hommage de nos régions et l'invitation à sièger dans nolre Académie. Il ful élu membre associé étranger en février 1992 et nous fit l'honneur d'une brillante conférence, donnée le 15 mai 1993, sur « Jean-Baptiste de Champaigne, peintre franco-bruxellois ».

Philippe Roberts-Jones

# EDITH GREINDL (1905-2004)

Nous avons eu à déplorer, au mois de juin, le décès d'un de nos plus anciens membres, la Baronne Edilh Greindl.

« Maître en Histoire de l'Art et Archéologie » à l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie à Bruxelles, elle fut longtemps une collaboratrice libre et bénévole des Musées royaux des Beaux-Arts (1933-1940) où elle devint la Secrétaire personnelle du conservateur en chef Léo

#### IN MEMORIAM

Van Puyvelde. Elle fut aussi conférencière et membre du Conseil d'administration de la Diffusion artistique (1934-1970).

Personnalité attachante, elle fut élue membre correspondante de notre Académie en 1947 et membre titulaire en 1950. Elle était membre honoraire depuis 1987.

Edith Greindl est l'auteur de plusieurs monographies remarquables, notamment sur Corneille de Vos et Jan Vermeer de Delft, et d'un ouvrage classique sur « Les peintres flamands de nature morte au xvn esiècle ». Dans notre Revue (t. XXXV, p. 17-25), elle présenta en 1966 une composition inédite de Jean Gossart.

Luc Smolderen

(mars / maart 2004)

Protecteur S. M. LE ROI Beschermheer Z. M. DE KONING

# Bureau — Bestuur (2003–2004)

Président - Voorzitter: M. Luc Smoldern; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Raphaël De Smedt; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Dhr. Joost Vander Auwera; Secrétaire chargé de Missions Spéciales - Secretaris belast met Speciale Opdrachten: M. Yvon Leblicq; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: Mme Véronique Bücken; Trésorier adjoint - Adjunct-penningmeester: M. Stéphane Demeter.

#### Conseil d'Administration — Raad van Beheer

Mmes Bruwier, Bücken, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein; MM. 11H. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, De Ren, De Schryver, De Smedt, De Valkeneer, Leblicq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

### Membres titulaires — Titelvoerende leden

Bonenfant-Feytmans, Anne-Marie	1955 / 1967	Dacos-Crifò, Nicole	1975 / 1979
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	Gaier, Claude	1972 / 1979
Baron Roberts-Jones, Philippe	1967 / 1968	Culot, Paul	1976 / 1980
Brunard, Andrée	1955 / 1969	Trizna, Jazeps	1976 / 1980
DE SCHRYVER, Antoine	1965 / 1969	Sosson, Jean-Pierre	1978 / 1981
Colman, Pierre	1966 / 1969	Van de Velde, Carl	1972 / 1981
Lemoine-Isabeau, Claire	1969 / 1970	Ulrix-Closset, Marguerite	1974 / 1981
Mariën-Dugardin, Anne-Marie	1967 / 1973	Walch, Nicole	1976 / 1981
VAN DE WINCKEL, Madeleine	1971 / 1974	Dutrère, Cécile	1978 / 1982
Folie, Jacqueline	1972 / 1976	Duverger, Erik	1969 / 1983
Dickstein-Bernard, Claire	1974 / 1978	Duvosquel, Jean-Marie	1980 / 1985
Coekelberghs, Denis	1972 / 1978	Delmarcel, Guy	1981 / 1985

Lemaire-De Vaere, Claudine	1981 / 1985	Masschelein-Kleiner, Liliane	1987 / 1995
Colaert, Maurice	1983 / 1986	Moerman, André	1993 / 1995
Еески•ит, Paul	1978 / 1987	Blankoff, Jean	1990 / 1996
Piérard, Christiane	1978 / 1987	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
Vanrie, André	1979 / 1987	De Ren, Leo	1990 / 1996
Scheers, Simone	1982 / 1987	Hadermann-Misguich, Lydie	1987 / 1997
Риш ррот, Paul	1978 / 1989	Périer-D'Ieteren, Catheline	1993 / 1997
Smolderen, Luc	1980 / 1989	Bruwier, Marie-Cécile	1989 / 1997
De Ruyt, Claire	1986 / 1990	De Pauw-Deveen, Lydia	1972 / 1998
Bastin, Norbert	1988 / 1990	de Callataÿ, François	1995 / 1998
Leclercq-Marx, Jacqueline	1987 / 1991	Martens, Didier	1995 / 1998
Cockshaw, Pierre	1987 / 1991	Cauchies, Jean-Marie	1983 / 1999
Soenen, Micheline	1988 / 1992	Lemeunier, Albert	1990 / 1999
Dumortier, Claire	1989 / 1992	De Smedt, Raphaël	1996 / 2000
Logie, Christiane	1989 / 1992	Leblico, Yvon	1997 / 2001
Van Laere, Raf	1991 / 1993	De Jonge, Krista	1998 / 2001
Vanden Bemden, Yvette	1981 / 1995	Bücken, Véronique	1998 / 2002
Van den Bergen-Pantens, Christian	e 1985 / 1995	Vander Auwera, Joost	2001 / 2003

# Membres honoraires - Honoraire leden

Baronne Greindl, Édith	1947 / 1950 / 1987
Stiennon, Jacques	1966 / 1972 / 1987
Martens, Mina	1965 / 1965 / 1994
Pauwels, Henri	1965 / 1969 / 1995
Monballieu, Adolf	1970 / 1973 / 1995
Mekhitarian, Arpag	1981 / 1988 / 1995
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole	1973 / 1983 / 1999
Schittekat, Prosper	1966 / 1967 / 2001
Guéret -De Keyser, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
Jadot, Jean	1947 / 1966 / 2002

# Membre correspondants - Corresponderende leden

Ferrweis, Henri	1969	Martens, Maximiliaan	1996
Roberts-Jones - Popeller, Françoise	1973	De Boe, Guy	1996
Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge	1979	De Nave, Francine	1997
Marchetti, Patrick	1981	Rėmon, Régine	1998
Huys, Bernard	1982	Bousmanne, Bernard	1999
Huvenne, Paul	1986	Jacobs, Alain	1999

Debae, Marguerite	1987	Klinckaert, Jan	2000
Génicot, Luc-Francis	1988	Van der Stock, Jan	2000
Raepsaet, Georges	1989	Demeter, Stéphane	2000
Van Nerom-Debue, Claire	1989	Coomans de Brachène, Thomas	2001
Van Gansbeke-Grothausen, Marie	1989	Bergmans, Anna	2001
Matthys, André	1990	Smets, Francis	2001
Corbiau, Marie-Hélène	1992	De Poorter, Alexandra	2001
Van Lennep, Jacques	1992	Serck-Dewaide, Myriam	2002
Cardon, Hubert	1993	Verougstraete, Hélène	2002
Waelkens, Marc	1993	Nys, Ludovic	2002
Allart, Dominique	1995	Vanwijnsberghe, Dominique	2002
De Vos, Dirk	1995	d'Hainaut-Zveny, Brigitte	2004
De Waele, Eric	1995		
Forgeur, Richard	1996		

# Correspondants honoraires - Erecorresponderende leden

Wangermée, Robert	1967 / 1986
Dhanens, Elisabeth	1958 / 1995
Mercier, Philippe	1978 / 1995
Frédéricq-Lilar, Marie	1988 / 1999
De Wilde, Eliane	1973 / 1997

# Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden

Larsen, Erik	1985	Verdier, Philippe	1993
Grierson, Philip	1989	van Buren, Anne	1997
Levie, Simon	1992	Pavior, Jacques	1999
von Euw, Anton	1992	Dominguez Casas, Rafael	2002
Gaborit-Chopin, Danielle	1992	Mousset, Jean-Luc	2004
Diaz Padron, Mathias	1992		
Vackova, Jarmilla	1992		
Châtelet, Albert	1993		

Allart, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaîne 11-15, 4020 Liège

Bastin, Norbert, conservateur hre des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, route de Loyers 90, 5101 Lives-sur-Meuse

Bergmans, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal Blankoff, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

- Bonenfant Feytmans, Anne-Marie, archiviste-conservateur hre du Musée de l'Assistance Publique de Bruxelles, avenue de l'Université 75 b.13, 1050 Bruxelles
- Bousmanne, Bernard, chef de section à la Bibliothèque Royale Albert Ier, avenue des Combattans 141, 1332 Genval
- Brunard, Andrée, conservateur hre des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervueren 250, 1150 Bruxelles
- Bruwier, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée Royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq
- BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles
- Cardon, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal
- Cauchies, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- Châtelet, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg
- Cockshaw, Pierre, conservateur en chef hre de la Bibliothèque Royale Albert Ier, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles
- Coekelberghs, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles
- Colaert, Maurice, président hre de la Société Royale de Numismatique de Belgique, av. de Messidor 207 b.63, 1180 Bruxelles
- Colman, Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 b.202, 4000 Liège
- Coomans de Brachère, Thomas, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue André Fauchille 20, 1150 Bruxelles
- Coppens Coppens, Marguerite, chef de section aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles
- Corbiau, Marie-Hélène, dr en archéologie et histoire de l'art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles
- Culot, Paul, assistant hre de la Bibliothèque Royale Albert Ier, av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- Dacos Crifò, Nicole, directeur de recherches Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'Ongaro 38, 1-00152 Roma
- Debae, Marguerite, chef de section hre de la Bibliothèque Royale Albert Ier, rue des Balkans 8 b.4, 1180 Bruxelles
- De Boe, Guy, directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAŸ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale Albert Ier, Boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles
- De Jonge, Krista, gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, en Kunsten van België, Groot Eilandstraat 15 b.3, 1000 Brussel

- Delmargel, Guy, em. gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbekestraat 140, 2018 Antwerpen
- Demeter, Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, rue Marconi 2 b.32, 1190 Bruxelles
- DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen
- De Pauw Deveen, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- De Poorter, Alexandra, attaché bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- De Rex, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SCHRYVER, Antoine, em. hoogleraar Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Meidoorndreef 28, 9050 Gent
- De Smedt, Raphaël, hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek Albert I, Veemarkt 29, 2800 Mechelen
- De Valkeneer, Adelin, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Châtelain 6B b.11, 1000. Bruxelles
- DE Vos, Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, 66300 Camélas, France
- DE WAELE, Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- De Wilde, Eliane, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kiinsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1050 Brussel
- D'Hainaut-Zveny, Brigitte, professeur à L'Université Libre de Bruxelles, Membre du Conseil International des Monuments et Sites (ICOMOS), 20, rue des Touristes, 1170 Bruxelles
- Dumens, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- Diaz Padron, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Pasco del Prado, E-2814 Madrid
- Dickstein-Bernard, Claire, archiviste hre du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- Dominguez Casas, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Calle Reyes 1 7°B, E-17005 Valladolid, Espagne
- Dullère, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles
- DUVERGER, Erik, eredocent Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Coupure 385, 9000 Gent
- Duvosquel, Jean-Marie, membre de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles
- Eecknout, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 130, 9820 Merelbeke

- FETTWEIS, Henri, chef de section hre des Musées Royaux d'Ar1 et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- Folle, Jacqueline, chef de Irayaux hre de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- Forgeur, Richard, membre hre de la Commission Royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- Frédébico Lilab, Marie, chargé de cours hre del Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraal 9, 9700 Oudenaarde
- Gabort Chopia, Danielle, conservaleur général au Déparlement des objets d'art, Musée du Louvre, Quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris
- GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes de Liège, rue F. Lapierre 35 b.11, 4620 Fléron
- Géxicor, Luc-Francis, professeur émérile à l'Universilé Catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal I, 1348 Louvain-la-Neuve
- Baronne Greinde, Edith, maître en archéologie et histoire de l'art, rue de la Vallée 30, 1050 Bruxelles
- Grierson, Philip, professeur hre de l'Universilé de Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge CB2 4TA
- Guéret De Keyser, Eugénie, professeur émérite de l'Université Calholique de Louvain et des Facullés universitaires Sainl-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arls de Belgique, rue de la Gare 5, 1040 Bruxelles
- Hadermann Misguich, Lydie, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Molle, 1470 Bousyal
- Huvenne, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunslen te Anlwerpen, Teirlincksfraaf 20, 2600 Berchem
- Huys, Bernard, ere-deparlementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS, Alain, docteur en histoire de l'art, Marcqstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- Лярот, Jean, président hre de la Société Royale de Numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 bA, 1180 Bruxelles
- KLINCKMERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Beligieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- Larsen, Erik, professor emeritus of the University of Kansas, 511 S. Washington Street, Beverly Hills, Florida 34465 -4312, USA
- Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, La Bouquinière, rue de la Goudinière, 7542 Monl-Sl-Auberl
- Leblicq, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek Leglercq - Marx, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarls 4, 1410 Waterloo
- Lemaire De Vaere, Claudine, ere-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- Lemeunier, Albert, conservateur du Musée d'Arl religieux et d'Arl mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège

- Lemoine Isabeau, Claire, collaborateur scientifique au Musée Boyal de l'Armée et d'Histoire militaire, avenue Den Doorn 3 b.12, 1180 Bruxelles
- Levie, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Chopinstraat 29, NL-1077 GM Amsterdam Logie, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- Marchetti, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes
- MARIEN DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section hre des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles
- Martens, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Esperantostraat 6, 9040 Gent Sint-Amandsberg
- MARTENS, Mina, archiviste lure de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN KLEINER, Liliane, directeur hre de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- Matthys, André, inspecteur général au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- Mekhitarian, Arpag, administrateur de la Fondation égyptologique Reine Élisabeth, av. E. Cambier 27/37, b.5, 1030 Bruxelles
- MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- Moerman, André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b.7, 1000 Brussel
- MONBALLIEU, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louisastraat 31, 2800 Mechelen
- Moussett, Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, membre de la Commission nationale des Sites et Monuments, membre effectif de la Section de folklore, de toponymie et de linguistique de l'Institut grand-ducal, Marché-aux-Poissons, Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- Nys, Ludovic, professeur à l'Université de Valenciennes, rue Bené Delrue 59, 7522 Blandain
- Patwels, Henri, ere-hoofdconservator bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte
- Pavior, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris
- PÉRIER D'IETEREN, Catheline, professeur à l'Université Libre de Belgique, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse
- Printippot, Paul, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Ch. Michiels 178 b.17, 1170 Bruxelles
- Prérard, Christiane, conservateur hre de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons

- Baepsaet, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Villers-la-Ville
- Rémox, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- Baron Roberts-Jones, Philippe, conservateur en chef hre des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, secrétaire perpétuel hre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- Boberts-Jones Popelier, Françoise, chef de section hire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- Scheebs, Simone, hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven
- Schittekat, Prosper, ere-conservator van het Wetenschappelijk en Cultureel Centrum Duinenabdij, bd.Isabelle Brunell 5 b.4, 5000 Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, conservateur en chef de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- Smets, Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Dorpelingenstraat 119, 1160 Oudergem
- Smolderen, Luc, ambassadeur hre de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles
- Soenen, Micheline, chef de travaux aux Archives Générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 b.3, 1160 Bruxelles
- Sosson, Jean-Pierre, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 34, 4000 Liège
- Trizna, Jazeps, chef de travaux hre de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULBIX CLOSSET, Marguerite, maître de conférences hre de l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège
- Vackova, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6
- VAN BUREN, Anne, prof. hre Tuft, R.D. Box 322, Little Deer Isle, Maine 04650, U.S.A.
- Vanden Bemden, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- Van den Bergen Pantens, Christiane, collaborateur scientifique au Centre de Codicologie de la Bibliothèque Boyale Albert Ier, Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles
- Vander Auwera, Joost, doctor in de kunstwetenschappen, licentiaat in het bedrijfsbeheer, eerstaanwezend assistent bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Gerechtstraat 15, 2800 Mechelen
- VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen

- Van de Velde, Carl, em. hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, voorzitter van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Waleustraat 14-16 b.1, 2060 Antwerpen
- VAN DE WINCKEL, Madeleine, professeur hre de l'Institut supérieur d'architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles
- Van Gansbeke Grothausen, Marie, ere-lerares, Biarritzsquare 6 b.5, 1050 Brussel
- Van Laere, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- Van Lennep, Jacques, chef de département hre aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint-Roch 15, 1380 Lasne
- Vax Neron Debue, Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- Vanrie, André, chef de section aux Archives Générales du Royaume, rue Defacqz 43 b.9, 1050 Bruxelles
- Vanweinsberghe. Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue Gualbert 25, 7540 Kain (Tournai)
- Verdier, Philippe, professeur hre de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I. 02891-1233 Westerly
- Veronee Verhaegen, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scientifique, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- Verougstrafete, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Bue de la Neuville 72, 1348 Louvain-la-Neuve
- von Eeuw, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln
- Waelkens, Marc, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- Walcu, Nicole, chef de section hre à la Bibliothèque Royale Albert Ier, rue des Champs-Élysées 33 b.22, 1050 Bruxelles
- Wangermée, Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles

## PRIX SIMONE BERGMANS

# Règlement mis à jour par le Conseil d'administration de l'Académie le 20 septembre 1995

- 1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.
- Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.
- 2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.
- 3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.
- 4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.
- 5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Boyale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2007, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2007.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Van den Bemden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 Bruxelles.

# PRIJS SIMONE BERGMANS

# Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op 20 september 1995

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

- 2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.
- 3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.
- 1. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academic. De beslissing wordt aan de kandidaten medegedeeld.
- 5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2007 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2007 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mevrouw Yvette Van den Bemden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

# TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

# ARTICLES - BIJDRAGEN

Claudine Lemaire, Un dessin d'exécution pour un chapiteau historié de l'Hôtel de Ville de Bruxelles (vers 1444). Histoire, philologie et jeu de mots: le « Scupstoel »	39 39 63 81
MISCELLANEA	
Claire van Nerom, A propos d'une œuvre inconnue du peintre brugeois Augustin van den Berghe (1756-1836)	91
COMPTES RENDUS - RECENSIES	
K. Brosens (éd.), Flemish Tapestry in European and American Collections. Studies in Honour of Guy Delmarcel (L. Smolderen)	
10 338 SONOTE CC II. VENOCUSINALIE, Outto principa ne rimonten ne rime neminin	

# TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

(J. Folie)	111
BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS	113
ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË	
Procès-verbaux - Verslagen	115
Résumés de communications - Meidedelingen: M. Serck-Dewaide, La sculpture et la couleur; L. de Ren, Karel Alexander van Lothar en de sierkunst; D. Martens, Les faussaires des Primitifs flamands; J. vander Auw Abraham Jansen van Nuyssen (1571/75-Antwerpen 1632), een seer fameus meester en sc. in sijne levene; Ch. Piebard, Les refuges d'abbaye à Mons xyle-xyhle-xyhle siècles Waelkens, Veerlien jaar interdisciplinair onderzoek in Sagalassos; F. de Callatay, Ch. François Felu.	vera. hilder ; M
In Memoriam: Bernard Dorival (Ph. Roberts-Jones)	123 123
Liste des membres - Ledenlijst	12.
Prix - Prijs Simone Bergmans	135
Tables des Matières - Inhoudsopgave	137

# PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

De 1843 à 1930, l'Académie royale d'Archéologie de Belgique a publié des *Annales* et un *Bulletin*. Des tables figurent dans les volumes des *Annales* de 1863, 1877, 1886, 1898 et 1904. Ces publications sont épuisées.

La Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art - Belgisch Tijdschrift voor Oudheid-kunde en Kunstgeschiedenis a succédé aux Annales en 1931. Des Tables (tome LXI, 1992, supplément, ISBN 90-9006130-4) couvrent les volumes 1931-1990.

Pour tous renseignements au sujet des volumes antérieurs et des tables, s'adresser au Trésorier Général.

Celui-ci peut aussi fournir toutes informations sur la disponibilité de l'ouvrage édité par l'Académie:

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

Van 1843 tot 1930 publiceerde de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België de *Annales* en een *Bulletin*. Indices verschenen in de *Annales* van 1863, 1877, 1886, 1898 en 1904. Geen van deze publicaties is nog beschikbaar.

In 1931 werden beide publicaties vervangen door het Belgisch Tijdschrift voor Oudheid-kunde en Kunstgeschiedenis - Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Indices over de jaargangen 1931-1990 verschenen als afzonderlijke bijlage bij volume LXI, jaargang 1992 (ISBN 90-9006130-4).

Voor informatie over oude volumes en de Indices kan men zich wenden tot de Algemeen Penningmeester.

Deze kan tevens inlichtingen verstrekken over een andere publicatie uitgegeven door de Academie:

Alphonse De Witte, Histoire monétaire des comtes de Louvain, ducs de Brabant et marquis du Saint Empire romain. Brussel, 1894-1900, 977 blz. en 85 pln in drie volumes, 29,5 × 22,5 cm.