

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXIV - 2005

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*: Dhr. Guy
DELMARGEL, Mme Jacqueline FOLIE, M. YVON LEBLIGQ, Dhr. André MOERMAN, Dhr. Raf VAN LAERE.

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

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

info@acad.be

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 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.

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 bestemming.**

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

PAR

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

LXXIV — 2005

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 HOOFDSTEDELIJK GEWEST,

DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

DU SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE À LA COPIE DES MAÎTRES: LA 'NORME EN ACTE' DANS LA PEINTURE FLAMANDE DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES

Didier MARTENS

*À Paul Philippot, qui m'initia
à l'étude des copies flamandes*

On a souvent signalé l'absence, dans les anciens Pays-Bas, avant le milieu du xvi^e siècle, de tout discours théorique à vocation normative sur les arts plastiques. Aucun des grands 'Primitifs flamands', pas même un Jan van Eyck, auquel les historiens d'art prêtent pourtant des ambitions intellectuelles, ne paraît avoir éprouvé le besoin de légitimer ses choix esthétiques par une théorie écrite. Dans la première moitié du xvi^e siècle, la situation n'est pas différente. Ni un Jean Gossart, ni un Quentin Metsys, ni un Bruegel l'Ancien, malgré leur forte imprégnation humaniste, ne nous ont laissé la moindre ébauche d'un traité d'esthétique. Il faudra attendre Lampson, Van Mander et Rubens pour voir apparaître, dans la culture des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, la figure de l'artiste-théoricien, désireux de prolonger sa pratique — et de la justifier — par un discours.

Le contraste est grand avec le monde italien, où la révolution esthétique à laquelle on a pris l'habitude de donner le nom de Renaissance s'accompagne, dès le *Quattrocento*, de l'émergence d'une littérature artistique qui dépasse, par ses ambitions, le niveau du simple traité technique ou du règlement de corporation. On cite traditionnellement, parmi les premiers théoriciens de l'art dans la Péninsule, le bronzier Ghiberti, l'architecte Alberti et Filarete, qui combinait les deux métiers. Dans leur écrits, ils défendent une certaine conception esthétique, qu'ils s'efforcent de légitimer au nom de normes explicites. Au xvi^e siècle, le type de l'artiste-théoricien s'établira définitivement en Italie avec Vasari, lequel mènera côte à côte, avec un succès égal, une activité de peintre et de législateur des arts.

Pour expliquer l'apparition tardive du discours esthétique normatif dans les anciens Pays-Bas, on met généralement en exergue la survivance, au nord des Alpes, d'une conception artisanale de l'activité artistique. Les peintres flamands, plus longtemps soumis à la tradition antique et médiévale qui ne voyait dans les arts plastiques que des activités mécaniques, n'auraient ressenti le besoin d'une norme esthétique fixée par écrit qu'à la fin du xvi^e siècle, lorsque la Renaissance italienne et sa conception plus intellectuelle de l'artiste en vinrent à s'imposer à toute l'Europe. Faut-il en conclure qu'avant ce moment, la culture artistique flamande se serait passée de toute législation explicite en matière de goût et de convenances? Le jugement esthétique aurait-il été abandonné aux seuls individus, au peintre et à son client, sans intervention d'autorités reconnues? La norme artistique n'aurait-elle fait l'objet d'aucune explicitation émanant du corps des artistes eux-mêmes, alors même que les guildes s'employaient à définir avec précision les caractéristiques techniques des principaux types d'objets

manufacturés? La réponse à ces questions est négative. Dès le xv^e siècle, on peut mettre en évidence l'existence de pratiques esthétiques normatives dans la peinture flamande. Elles ne prirent certes pas la forme de textes, mais apparaissent en filigrane dans certaines séries d'images.

Saint Luc peintre, un 'Primitif flamand'

C'est ainsi que l'on peut reconnaître, dans les représentations de *Saint Luc peignant la Vierge*, les éléments d'un discours esthétique normatif 'imagé'. Si ce sujet apocryphe est quasi absent de l'art italien avant le xvi^e siècle, il occupe en revanche une place privilégiée dans la peinture flamande dès l'époque de Rogier de le Pasture. Les corporations regroupant les peintres avaient en général Luc pour saint patron. Ce choix entraîna, dans le Nord, la réalisation de nombreuses images de l'évangéliste-peintre, destinées à orner les autels des chapelles des guildes. Ainsi, on suppose que c'est pour la corporation des peintres de Bruxelles, qui partageait, avec celle des orfèvres, un autel à Sainte-Gudule, que Rogier de le Pasture réalisa vers 1435-1440 son fameux *Saint Luc* aujourd'hui conservé à Boston ⁽¹⁾ (fig. 1).

L'œuvre constitue non seulement une représentation monumentale du saint, destinée à l'adoration — c'était à l'origine, plus que probablement, un tableau d'autel ⁽²⁾ -, mais aussi un plaidoyer implicite en faveur des peintres et de la dignité de leur métier. Le saint exerce en effet son activité dans un intérieur que l'on n'hésitera pas à qualifier de luxueux ⁽³⁾ et se trouve à faible distance de la Vierge et de son Fils, presque dans leur intimité, puisqu'il lui est permis de voir Marie allaitant l'Enfant ⁽⁴⁾. Enfin, le tableau peut être considéré comme une sorte d'*Ars poetica* illustrée, dans lequel le maître expose sa conception de la peinture ⁽⁵⁾. Les

- (1) Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1999, n° 8; M. W. AINSWORTH, dans: *Byzantium. Faith and Power* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2004, n° 340.
- (2) Le poète Jean Molinet conclut son épitaphe de Simon Marmion, dans laquelle il fait parler le peintre à la première personne, par les mots suivants:
« Vous qui voyez ces ymages presens,
Priez Sainct Luc, dont vey la chappelle,
Que Dieu lassus en sa gloire m'appelle » (J. MOLINET, *Les Faicts et Dictz*, (éd. par N. DUPIRE), Paris, 1937, vol. II, p. 825). L'épitaphe invite explicitement à adorer saint Luc dans sa chapelle, qui devait certainement abriter son effigie.
- (3) Voir, à ce propos, les observations de M. P. J. MARTENS, « The Position of the Artist in the Fifteenth Century: Salaries and Social Mobility », dans: *Showing Status. Representation of Social Positions in the Late Middle Ages*, Turnhout, 1999, p. 391.
- (4) On notera que, sur la copie de Bruges, on aperçoit même une goutte de lait coulant du sein maternel.
- (5) Voir notamment, dans le même sens, G. KRAUT, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Worms, 1986, pp. 13-26; J. MARROW, « Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's *St. Luke Drawing the Virgin* », dans: *Rogier Van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin. Selected Essays in Context*, Turnhout, 1997, pp. 53-59; T. H. BORCIERT, « Rogier's St. Luke: The Case for Corporate Identification », dans: *ibidem*, pp. 61-87; Ch. KRUSE, « Rogiers Replik. Ein gemalter Dialog über Ursprung und Medialität des Bildes », dans: *Porträt — Landschaft — Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen, 1999,



Fig. 1. Rogier de le Pasture, *Saint Luc peignant la Vierge* (copie d'après).
Bruges, Groeningemuseum. (Photo IRPA, Bruxelles)

contemporains bruxellois de Rogier opéraient d'autant plus facilement cette lecture 'métapicturale' de l'œuvre qu'ils devaient reconnaître, dans l'évangéliste grisonnant, les traits du maître lui-même, tels qu'ils nous ont été conservés dans le fameux dessin du *Recueil d'Arras*. En outre, conformément à l'usage médiéval, Rogier a actualisé l'épisode sacré, le situant dans son propre espace-temps. Il a habillé la Vierge à la dernière mode, comme une princesse bourguignonne, tandis que la ville de l'arrière-plan, dans laquelle se côtoient la pierre, la brique, le bois et le torchis, évoque les cités de la fin du Moyen Âge. Pour le spectateur historique, le

pp. 167-185; Georg-W. KÖLTZSCH, *Der Maler und sein Modell. Geschichte und Deutung eines Bildthemas*, Cologne, 2000, pp. 15-16, 25-29; T. TODOROV, *Éloge de l'individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, 2000, p. 187; A. EÖRSI, « The Incarnation of the Word and of the Form. Some Thoughts about St Luke the Painter, and about Some Painters of St Luke », dans: *Acta Historiae Artium*, 44, 2003, pp. 51-54.

lien entre la séance de pose à laquelle participe la Mère de Dieu et la réalité brabançonne du xv^e siècle était donc manifeste.

Quelle conception de la peinture Rogier prête-t-il à saint Luc? On sait avec quelle autorité le maître hennuyer s'inscrit dans le courant naturaliste qui touche la scène artistique des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège à partir des années 1420, et qui va conduire à l'éclosion de la peinture des 'Primitifs flamands'. Dans cette esthétique nouvelle, le travail sur le modèle vivant occupe une place prééminente. Aux visages impersonnels de l'art du xiv^e siècle, qui relèvent d'un répertoire de formules graphiques stéréotypées, Jan van Eyck et Rogier de le Pasture substituent des physionomies fortement individualisées, trouvant leur origine dans des études réalisées sur le vif. Les premiers 'Primitifs flamands' auraient-ils choqué une partie du public contemporain? Dans *L'Enfant de Bruges*, le romancier franco-égyptien Gilbert Sinoué décrit, en plein xv^e siècle, les agissements d'un groupe international de conspirateurs 'réactionnaires', hostiles à tout ce qui passait alors pour moderne⁽⁶⁾. Parmi leurs cibles, on retrouve en bonne place, non seulement les artistes italiens de la première Renaissance, mais aussi les fondateurs de la nouvelle vision naturaliste flamande. Les conspirateurs réussirent même à assassiner Jan van Eyck, coupable, selon eux, de menacer par ses œuvres l'ordre établi!

Bien sûr, tout ceci n'est que fiction. Rien n'indique qu'il y ait jamais eu une opposition organisée à l'art des 'Primitifs flamands'. En revanche, il est clair que Rogier de le Pasture a éprouvé le besoin, dans les années 1435-1440, de mobiliser l'autorité de saint Luc pour légitimer la conception novatrice de la peinture, qui était la sienne. On notera qu'avant le xv^e siècle, les rares images de l'évangéliste peintre le montrent seul, dans son atelier, travaillant à une effigie de Marie, sans la présence physique de cette dernière. Rogier de le Pasture est l'un des tout premiers à représenter la Vierge et l'Enfant posant devant saint Luc. L'évangéliste est en train de dessiner leur portrait. C'est sur la base de cette étude graphique qu'il réalisera ensuite l'effigie peinte, dans la quiétude de son atelier, épargnant ainsi au modèle l'obligation de poser pendant de longues journées devant le chevalet. Saint Luc, tel que le représente Rogier, travaille donc comme un 'Primitif flamand'. Son effigie cautionne de ce fait la nouvelle norme esthétique. Elle en établit la pleine légitimité, en haut lieu, dans une chapelle.

Ce caractère normatif n'est nullement propre au tableau rogiérien. D'autres illustrations du thème de *Saint Luc peignant la Vierge* verront le jour après la mort du peintre hennuyer. On constate que l'image évoluera en parallèle avec les changements de goût qui marqueront la scène artistique flamande des xv^e et xvi^e siècles. Sans doute contribua-t-elle d'ailleurs à faciliter l'acceptation de ces changements par les peintres et leur clientèle. Au minimum, elle assura la propagation des nouveaux paradigmes esthétiques.

Saint Luc devint ainsi, après 1500, le prototype de l'artiste renaissant. Dans le champ visuel du premier peintre chrétien, tel que le reconstitue Jean Gossart sur un panneau aujourd'hui conservé à Prague⁽⁷⁾ (fig. 2), se trouvent non seulement Marie et son Fils, mais aussi

(6) G. SINOUE, *L'Enfant de Bruges*, Paris, Gallimard, 1999.

(7) Voir, sur cette œuvre, KRAUT, *op. cit.*, pp. 45-51; KÖLTZSCH, *op. cit.*, pp. 40-42.

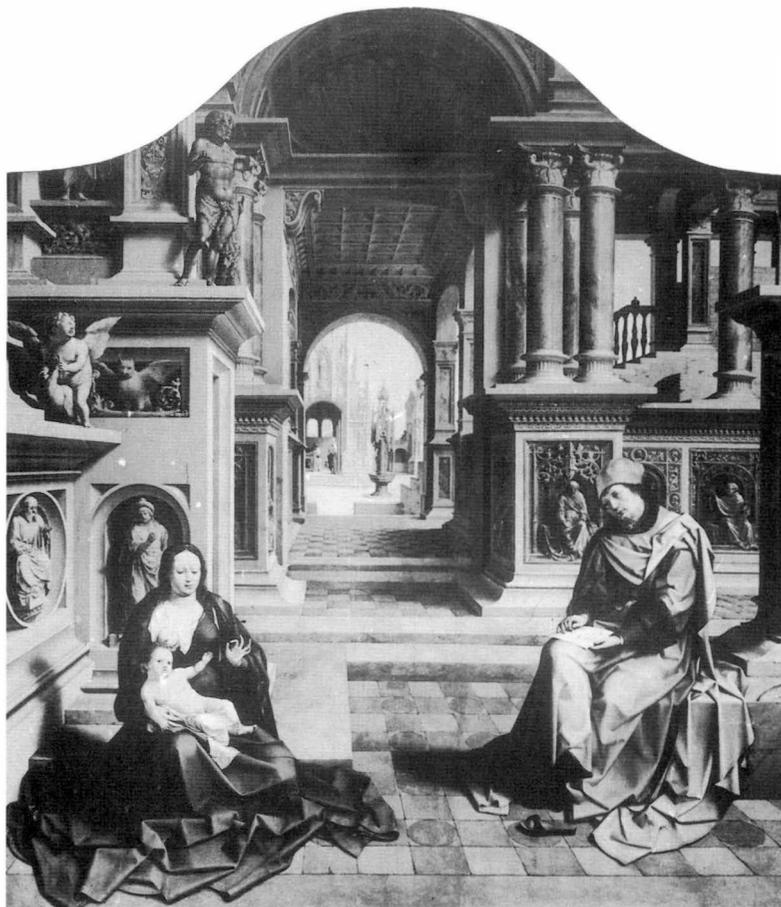


Fig. 2. Jean Gossart, *Saint Luc peignant la Vierge*.
Prague, Národní Galerie. (Photo musée)

une sculpture, inspirée de l'*Enfant à l'oie* que l'on attribue traditionnellement à Boethos⁽⁸⁾. Le sens métapictural de ce détail est manifeste: le peintre ne doit pas se borner à copier le modèle vivant, il doit aussi s'imprégner de l'exemple antique.

De même, dans le *Saint Luc peignant la Vierge* de Maerten van Heemskerck conservé à Rennes⁽⁹⁾ (fig. 3), il est difficile de ne pas remarquer le lien formel qui unit la statue de femme assise, visible dans la cour de l'atelier, et la pose adoptée par Marie, au premier plan, et ce d'autant plus que ces deux figures drapées sont reliées par les fuyantes du sol dallé.

- (8) Voir, sur cette sculpture, connue dès la fin du xv^e siècle, Ph. PRAY BOBER / R. RUBINSTEIN, *Renaissance Artists and Antique Sculpture. A Handbook of Sources*. Londres (...), 1986, n° 200.
- (9) Voir, sur cette œuvre, KRAUT, *op. cit.*, pp. 86-96; KÖLTZSCH, *op. cit.*, p. 68; W. J. SCHEICK, « Glorious Imperfection in Heemskerck's Lukean Portraits of the Virgin », dans: *Konsthistorisk Tidskrift*, 72, 2003, pp. 287-297.



Fig. 3. Maerten van Heemskerk, *Saint Luc peignant la Vierge*. Rennes, Musée des Beaux-Arts. (Photo musée)

Saint Luc avait beau être le premier peintre chrétien, son esthétique, suggère Van Heemskerk, paraît comme émaner de celle de la statuaire classique...

La figure de saint Luc peintre fut aussi accaparée par un représentant du Maniérisme gothique, l'Anversois Jan de Beer. Sur un *Tüchlein* de sa main conservé à la Brera de Milan, on aperçoit l'évangéliste au travail dans son atelier⁽¹⁰⁾ (fig. 4). La figure présente un aspect clairement maniériste: elle est revêtue d'un manteau et d'un chaperon au plissé compliqué; le visage se signale par un profil sinueux. En outre, dans le champ visuel du pieux artiste, on discerne un ensemble d'assonances plastiques. Les zig-zags décrits par les deux anges qui soutiennent le drap d'honneur sont repris dans le coussin visible à droite de l'Enfant et, sous une

(10) Voir, sur cette œuvre, D. WOLFFHAL, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530*, Cambridge (...), 1989, n° 53.

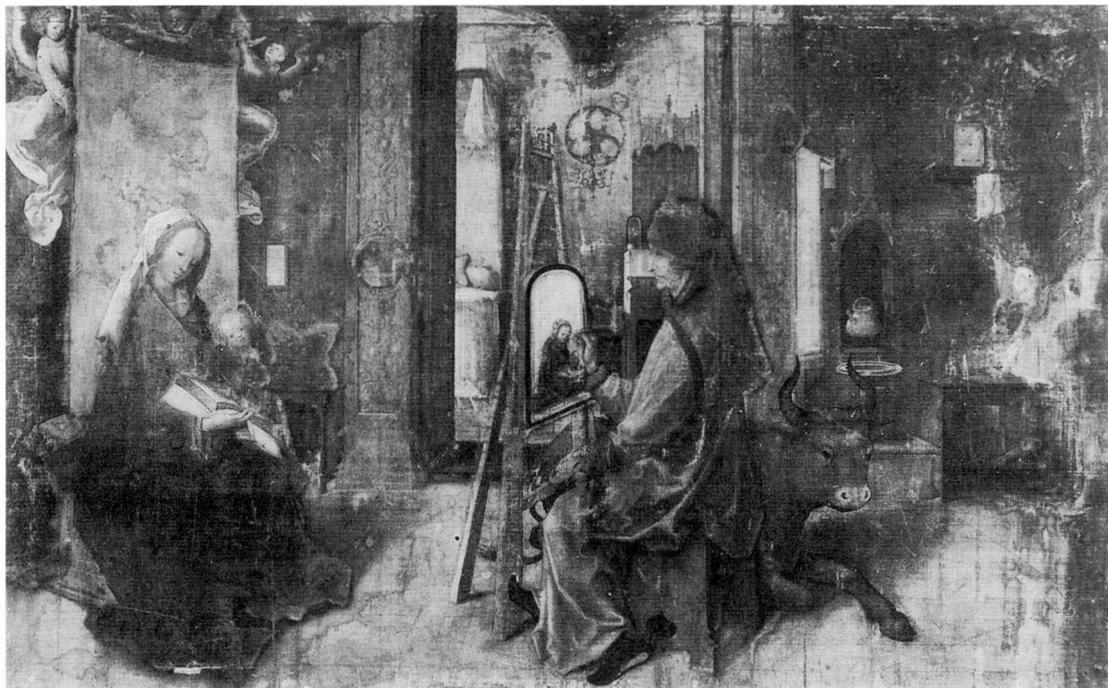


Fig. 4. Jan de Beer, *Saint Luc peignant la Vierge*. Milan, Pinacoteca di Brera. (Photo musée)

forme atténuée, dans le livre ouvert de Marie. De plus, toute la moitié gauche de l'image est scandée par une série de verticales, constituées notamment par le drap d'honneur et un des pilastres de l'atelier. Assis derrière son chevalet, saint Luc n'observe donc pas seulement le groupe marial; il a aussi devant les yeux, pour reprendre les termes de Paul Philippot, décrivant la composition-type du Maniérisme anversois, un « *réseau formaliste de lignes de force privilégiées qui canalisent (le dynamisme expressif), et crispe l'image plus qu'il ne l'organise* » (11)...

Copie et canon

Du *Saint Luc peignant la Vierge* de Rogier de le Pasture, il existe plusieurs copies anciennes, sans doute d'origine bruxelloise. Conservées aujourd'hui à Saint-Petersbourg, à Munich et à Bruges, elles attestent le succès et la valeur d'exemple que l'on reconnaissait vers 1500 à ce modèle. Ces copies constituent à double titre une visualisation de la norme esthétique: elles le sont non seulement par le thème illustré -saint Luc en 'Primitif flamand'-, mais aussi en tant que copies.

(11) P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas xv^e-xvi^e siècles*, Paris, 1994, p. 110.

Petrus Christus est le premier 'Primitif flamand' dont un document atteste l'activité de copiste (12). À la demande du comte d'Étampes, il exécute en 1453-1454 trois copies, aujourd'hui disparues, de l'effigie de *Notre-Dame de Grâce*, une icône toscane de style byzantin conservée à la cathédrale de Cambrai (13). Cette œuvre passait alors pour avoir été peinte par saint Luc, ce qui suffit à expliquer l'intérêt que lui portait le comte d'Étampes. Pourtant, les copies motivées par la vénération dont le prototype faisait l'objet constituent un phénomène exceptionnel dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles. Outre *Notre-Dame de Grâce*, il n'existe, à ma connaissance, qu'un seul autre modèle pictural associé à saint Luc qui ait suscité des copies sur panneaux dans les Flandres avant l'époque de la Contre-Réforme: la *Madone de l'Aracéli* (14). Quentin Metsys a dû reproduire cette prestigieuse image peu avant 1500. La version autographe du maître ne nous est pas parvenue, mais il en existe plusieurs répliques remontant à la première moitié du xvi^e siècle, conservées notamment à Bruges, à Munich et à Pise.

En réalité, la grande majorité des copies produites dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège avant 1600 ont pour sources des œuvres flamandes contemporaines, qui ne semblent nullement avoir été l'objet d'une vénération particulière. Ce sont certaines formulations modernes de sujets traditionnels qui ont été répétées. Il est clair que le public qui commandait une copie désirait contempler non pas une quelconque image de la *Vierge à l'Enfant* ou de la *Déposition*, mais bien l'interprétation particulière de ce sujet par un artiste récent (15). Les motifs qui se cachent derrière la réduplication d'images apparaissent donc de nature avant tout esthétique, même si les franges les plus pieuses du public ont pu considérer qu'une représentation figurée bien conçue favorisait la dévotion. Certains peintres ont peut-être encouragé la demande de copies chez leurs clients, en leur soumettant des reproductions dessinées de tableaux connus et en les priant de faire leur choix. L'artiste était ainsi assuré que l'acheteur ne serait pas déçu par l'œuvre achevée, puisqu'il lui offrait la possibilité d'en 'visionner' préalablement la composition...

Le phénomène de la copie a été pendant longtemps interprété de manière négative par les historiens de l'art flamand. En 1938, Wolfgang Schöne situe la généralisation de ce phénomène dans le dernier tiers du xv^e siècle, c'est-à-dire à un moment où, affirme-t-il, « *l'exemple*

(12) Voir, sur la copie chez les 'Primitifs flamands', HÉLÈNE MUND, *Copie et traditionalisme dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles* (thèse), Université Catholique de Louvain, 1991-1992; eadem, « La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts », dans: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk / Predikherenkerk, 1998, pp. 231-246.

(13) Voir, à ce propos, Maximiliaan P. J. MARTENS, « Petrus Christus: A Cultural Biography », dans: *Petrus Christus: Renaissance Master of Bruges* (cat. d'exp.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994, pp. 15-16. Voir aussi « Appendix 1: Archival Documents and Literary Sources », dans: *Ibidem*, Doc. 3-7 et M. W. AINSWORTH, dans: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2004, n° s 394-350.

(14) Voir, sur la *Madone de l'Aracéli* et ses copies flamandes, D. MARTENS, « Un *Tüchlein* flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone RF 46 du Louvre », dans: *Locus amœnus*, 6, 2002-2003, pp. 125-126; M. W. AINSWORTH, « 'À la façon grèce': The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons », dans: *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2004, p. 548.

(15) H. BELTING / D. EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983, p. 132; PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 93.

de Memling prit le dessus, l'art commença à s'amollir de l'intérieur et, en même temps, à se figer ». « Cet état d'épuisement [...], ajoute-t-il, semble avoir favorisé considérablement l'apparition de copies et d'imitations » (16). En 1912, Friedrich Winkler accusait même les copistes flamands du xv^e siècle de « paresse intellectuelle » (17)! Le culte romantique de l'originalité empêchait de voir dans la réduplication de productions relativement récentes autre chose qu'un signe de décadence, de dégénérescence. Il faut en fait attendre les années soixante pour que Paul Philippot propose une interprétation positive du phénomène. Il y reconnaît une manifestation de cette « prise de conscience de l'image comme image » qui caractérise l'art flamand de la fin du xv^e siècle et créera les conditions d'« une valorisation esthétique de la forme et d'une culture figurative consciente de soi au sens moderne du terme » (18).

Une « culture figurative consciente de soi » tend à expliciter ses normes et à imposer des modèles. On peut démontrer que les copies qui ont vu le jour dans les Flandres à partir de la fin du xv^e siècle constituent la première formulation du canon de la peinture flamande. Par 'canon', on entend en histoire de l'art comme en histoire de la littérature un ensemble de périodes, d'œuvres et de noms de créateurs qui, au terme d'un processus de sélection opéré par des autorités reconnues, ont acquis une valeur exemplaire. Le contenu de ce canon évolue évidemment au gré des changements de goût, des modes, des nouveaux développements esthétiques et des éventuelles redécouvertes.

C'est au peintre humaniste liégeois Dominique Lampson que l'on attribue communément le premier canon imprimé de la peinture flamande. En 1572, cet auteur fit paraître à Anvers, chez la veuve Cock, les *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies*, un recueil de vingt-trois portraits gravés de peintres des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège (19). On peut voir dans l'ouvrage une sorte de 'dictionnaire des peintres' illustré: chaque portrait de peintre est accompagné d'un éloge en latin. Sous une forme moins élaborée et moins systématique, on trouve déjà une ébauche de canon écrit de la peinture septentrionale chez le poète hennuyer Jean Lemaire de Belges (20). Dans la *Couronne margaritique*, rédigée en 1504-1505, il mentionne les noms d'une série de peintres, principalement flamands, « qui tous

(16) W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin / Leipzig, 1938, p. 71.

(17) F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*. Strasbourg, 1913, p. 20.

(18) PHILIPPOT, *op. cit.*, pp. 93, 81. Ces idées ont été formulées pour la première fois dans: idem, « La fin du xv^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas », dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 12, 1962, pp. 3-38.

(19) Voir, pour une édition récente avec commentaires, G. C. SCIOLLA / C. VOLPI / M. T. SCIOLLA, *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Turin, 2001. Voir, sur le rôle historique de Lampson dans la formation du canon de la peinture flamande, W. S. MELION, *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's 'Schilder-Boeck'*, Chicago / Londres, 1991, pp. 143-145.

(20) Voir, sur le canon pictural de Jean Lemaire, E. DUVERGER / D. DUVERGER-VAN DE VELDE, « Jean Lemaire de Belges en de schilderkunst. Een bijdrage », dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1967, pp. 58-72; D. EICHBERGER, *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst: Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout, 2002, pp. 349-352.

ont bruit outre Espagne et Autriche »⁽²¹⁾. Une liste plus limitée figure également dans sa *Plainte du Désiré*, légèrement antérieure⁽²²⁾. L'auteur se contente d'énumérer des noms, qu'il associe à quelques qualificatifs flatteurs. Tout comme Lampson, il ne cite pas la moindre œuvre.

Si on peut légitimement voir dans les deux listes versifiées de Jean Lemaire et dans le 'dictionnaire' de Lampson les premières formulations écrites du canon de la peinture flamande, celles-ci demeurent pour le moins elliptiques. Le contraste est grand avec ce que je propose de dénommer le 'canon implicite' de la peinture flamande, élaboré dès le dernier quart du xv^e siècle par les artistes eux-mêmes, à travers leur pratique de la copie. En copiant, ils ont en effet défini de manière à la fois concrète et précise un ensemble de noms et d'œuvres exemplaires.

C'est que les peintures qu'ils ont reproduites n'ont visiblement pas été prises au hasard. Une sélection a été opérée dans la masse des œuvres susceptibles de servir de modèles. On remarque, tout d'abord, un découpage chronologique. Il correspond à la césure qu'établissent aujourd'hui les historiens d'art entre le Gothique international et le Gothique final. La rupture esthétique que constitue le remplacement des cascades de courbes par des plis brisés et écrasés sur les corps a visiblement été perçue comme telle par les peintres flamands de la fin du xv^e siècle. Si l'on excepte le cas de *Notre-Dame de Grâce* et celui de la *Madone de l'Aracæli*, dont on a vu que le statut de modèles 'iconiques' tenait à des motifs d'ordre religieux, les plus anciennes peintures qui aient été jugées dignes d'être reproduites ne paraissent pas antérieures aux années 1420-1430. Ce sont des images que l'on associe aujourd'hui au mystérieux Maître de Flémalle, telle la fameuse *Madone dans l'abside*, dont le souvenir nous a été conservé par une série de répétitions plus ou moins fidèles⁽²³⁾. Les copistes flamands ne prirent donc pas pour modèles des œuvres relevant de la tradition du Gothique international, alors même qu'il devait encore en subsister un grand nombre dans les églises de Flandre et de Brabant, à la fin du xv^e et dans la première moitié du xvi^e siècle. C'est ainsi que Melchior Broederlam, considéré aujourd'hui comme une figure majeure de l'histoire de la peinture des anciens Pays-Bas, n'eut jamais l'honneur d'être copié durant cette période⁽²⁴⁾. Son art paraissait sans doute complètement périmé.

En outre, les peintres flamands et leur clientèle ont opéré un choix très restrictif dans l'ensemble des œuvres de style gothique final susceptibles de servir d'exemples. Il semble bien qu'ils se soient limités à ce qu'il est convenu d'appeler, dans le sillage de la tradition historio-

(21) J. LEMAIRE DE BELGES, *Ceuvres* (éd. par J. STECHER), Hildesheim / New York, 1972, IV, pp. 161-167.

(22) LEMAIRE DE BELGES, *op. cit.*, III, p. 162.

(23) Voir, sur la *Madone dans l'abside* du Maître de Flémalle et sa postérité, M.-L. LIEVENS-DE WAEGH, *Les Primitifs flamands, 1: Le Musée national d'Art ancien et le Musée national des carreaux de faïence de Lisbonne, 1*, Bruxelles, 1991, n° 166; Z. URBACH, « From Connoisseurship to Art History. Case Study on an Early Netherlandish Painting in Esztergom », dans: *Acta Historiae Artium*, 42, 2001, pp. 23-31.

(24) M. COMBLEN-SONKES écrit, à propos de son *opus magnum*, le retable de Dijon: « Il n'existe aucune copie, totale ou partielle, des volets de Broederlam mais une série d'œuvres d'art, exécutées dans différentes techniques, semblent les refléter » (*Les Primitifs flamands 1: Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Bruxelles, 1986, p. 116). Ce dernier point est loin d'être évident. Les exemples invoqués par l'auteur semblent plutôt s'inspirer des mêmes modèles iconiques que Broederlam.

graphique, les 'grands maîtres': Jan van Eyck, Rogier de le Pasture, Dirk Bouts, Hugo van der Goes et Hans Memling. C'est en particulier les *Vierge à l'Enfant* peintes par ces artistes qui ont joui de la faveur de leurs confrères et du public ⁽²⁵⁾. Sans doute ne peut-on exclure que des peintres flamands du xv^e siècle, connus par les documents d'archives, mais auxquels les historiens d'art demeurent dans l'incapacité d'attribuer la moindre œuvre, aient aussi été copiés. Néanmoins, si l'on en juge par les seules copies flamandes dont le modèle est conservé, le privilège de la reproduction paraît avoir été réservé en priorité aux cinq artistes cités plus haut. Or, ce sont précisément leurs noms que les premiers chroniqueurs de la peinture flamande, tels Jean Lemaire de Belges, Lampson et Van Mander dans le nord, l'acio, Guichardin et Vasari en Italie, ont jugé bon de nous transmettre pour le xv^e siècle. Sans doute n'est-ce pas un hasard. Le cas du Maître de Flémalle, souvent copié et recopié, constituerait ici une exception: s'il s'agit bien, comme tout porte à le croire, de Robert Campin, ce nom ne nous a pas été conservé par l'historiographie ancienne de l'art des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège.

La correspondance entre les premiers canons de la peinture flamande du xv^e siècle qui aient été mis par écrit et le groupe des artistes les plus souvent copiés dans les années 1480-1550 incite à rechercher une relation entre ces deux séries. On peut se demander si les listes d'un Jean Lemaire ne seraient pas le reflet littéraire d'un canon 'en acte' qui aurait pris forme, dès les années 1480, dans la production des copistes. Ce canon en acte, comme tous les canons, se serait progressivement imposé par un effet de ressassement: c'était sans doute toujours les mêmes œuvres, associées aux mêmes grands noms, que les peintres recommandaient à leurs clients, ou dont ceux-ci réclamaient de nouvelles versions. On notera à ce propos que le phénomène de la copie isolée est tout à fait exceptionnel dans les Flandres aux xvi^e et xvii^e siècles. Les peintures qui furent reproduites le furent, en règle générale, à plusieurs reprises ⁽²⁶⁾.

Le lien qui, visiblement, a existé entre le fait, pour un artiste, d'être copié et un jugement de valeur positif sur son œuvre semble confirmé par un passage de l'*Enchiridion militis christiani* d'Érasme de Rotterdam (1503). L'auteur développe l'idée suivant laquelle l'homme doit prendre en exemple le Christ lui-même, car c'est le meilleur modèle possible. De même, poursuit-il, le sage architecte choisira les ouvrages les plus parfaits, plutôt que des œuvres communes, et le peintre les meilleurs tableaux, quand ils chercheront un modèle ⁽²⁷⁾.

(25) Voir, pour les copies de *Vierge à l'Enfant* procédant de modèles attribués à Rogier de le Pasture, D. DE Vos, « De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers », dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, 1971, pp. 60-161.

(26) Ainsi, quand il n'existe qu'une seule et unique copie d'une œuvre attribuée à un peintre flamand du xv^e ou du xvi^e siècle, l'authenticité de cette dernière est sujette à caution. Voir, à ce propos, D. MARTENS, « Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage: critique d'authenticité et essai de datation », dans: *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 2001, pp. 128-129.

(27) « *Arcta est via virtutum, et a paucis calcata, sed non alia ducit ad vilam. Prudens aedificator utrum tandem ab usatissimo, an ob optimo opere petit exemplum? Pictores non nisi optimas tabulas sibi proponunt? Exemplum nostrum Christus est, in quo uno omnes insunt beate vivendi rationes: hunc sine exceptione licebit imitari* » (ÉRASME DE ROTTERDAM, *Opera omnia*, V, Hildesheim, 1962, col. 40, C.). L'intérêt de ce passage pour l'étude du phénomène de la copie dans le nord de l'Europe à la fin du Moyen Âge a été relevé par P. JEZLER, dans: *Museum zu Allerheiligen Schaffhausen. Kunstabteilung: Katalog der Gemälde und Skulpturen*, Schaffouse, 1989, n° 6.

Copie et norme

Si la pratique de la copie dans les anciens Pays-Bas a contribué à transformer un certain nombre d'œuvres en de véritables 'icônes' artistiques, pour la plus grande gloire de leur auteur présumé, il serait faux de croire que le travail normatif opéré par les copistes se soit limité à la seule définition d'un premier canon en acte de la peinture flamande. Souvent, en effet, on constate que, dans les copies, le peintre a discrètement altéré le prestigieux modèle auquel il a eu recours, de façon à le rendre plus conforme à l'usage dominant de son époque, tel que les créations contemporaines nous permettent de le reconstituer. C'est ainsi que des prototypes relativement anciens, remontant au deuxième quart du xv^e siècle, ont été l'objet, peu avant 1500, d'une mise au goût du jour. De même, des œuvres présentant l'une ou l'autre extravagance iconographique, l'un ou l'autre détail curieux, hors norme, ont été 'corrigées' par ceux qui les ont reproduites. Le copiste apparaît ici comme un véritable censeur. Il modifie tacitement les maîtres, parant de leur autorité des images qui répondent davantage au goût présent qu'à celui de la génération dont il fait mine de s'inspirer. Et il a à cœur de faire respecter les conventions iconographiques les plus généralement suivies, même quand les auteurs pris en exemple s'en écartèrent délibérément. De toute évidence, dans le contexte flamand des xv^e et xvi^e siècles, l'originalité d'un grand maître ne faisait pas partie de ses qualités les plus éminentes.

Deux corrections de modèle particulièrement révélatrices peuvent être observées dans la copie réalisée par un peintre flamand de l'entourage d'Isabelle la Catholique — on songe à Juan de Flandes ou à Michel Sittow — d'après le fameux retable tripartite de Rogier de la Pasture, offert en 1445 par le roi Jean II de Castille à la chartreuse de Burgos. L'original a été acquis au xix^e siècle par les Musées de Berlin, la copie est aujourd'hui partagée entre la Capilla Real de Grenade et le Metropolitan Museum of Art de New York⁽²⁸⁾. On a souvent souligné l'exceptionnelle fidélité de cette copie. Pourtant, quelques changements sont discernables. Ainsi, Rainald Grosshans a remarqué que le copiste avait éprouvé le besoin de corriger la perspective élaborée par son illustre devancier⁽²⁹⁾. Dans le volet original représentant l'*Apparition du Christ à sa Mère*, l'espace est construit au moyen de fuyantes convergeant en plusieurs points. Vers 1500, cette perspective toute intuitive n'était plus acceptable pour un artiste flamand de haut niveau. C'est pourquoi le copiste a imposé la formule du point de

(28) Voir, sur ces deux œuvres, DE Vos, *op. cit.*, 1999, n° 12. Voir en particulier, sur la copie du triptyque aujourd'hui partagée entre Grenade et New York, C. PÉRIER-D'ETEREN, « Le Retable de la Vierge de la Capilla Real de Grenade et les peintres d'Isabelle de Castille », dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 67, 1998, pp. 3-26; M. W. AINSWORTH, « What's in a Name? The Question of Attribution in Early Netherlandish Painting », dans: *Recent Developments in the Technical Examination of Early Netherlandish Painting: Methodology, Limitations and Perspectives*, Turnhout/ Cambridge (Mass.), 2003, pp. 140-141; J. YARZA LUACES, « Isabel la Católica coleccionista, ¿sensibilidad estética o devoción? », dans: *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica. Ponencias presentadas al III Simposio sobre el reinado de Isabel la Católica, celebrado en la ciudades de Valladolid y Santiago de Chile en el año de 2002*, Valladolid, 2003, pp. 239-241.

(29) R. GROSSHANS, « Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores », dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 23, 1981, pp. 92-94.

fuite unique à son modèle, adaptant ainsi ce dernier à l'horizon d'attentes du spectateur contemporain le plus exigeant. Par le truchement d'une copie, Rogier de le Pasture est devenu *post mortem* — il s'éteignit en 1464 — un avocat du goût nouveau, tourné vers l'Italie, et de sa conception mathématique de l'espace pictural...

Une autre modification introduite par le même copiste mérite aussi d'être signalée. Elle concerne l'usage des couleurs dans le panneau central, représentant la *Lamentation*. Rogier de le Pasture avait représenté la Vierge entièrement revêtue de rouge et habillé saint Jean de violet. Le copiste a délibérément interverti ces couleurs, attribuant le violet à Marie et le rouge à l'évangéliste⁽³⁰⁾. Ce changement n'a rien d'un caprice. Bien au contraire, il rétablit ce que l'on pourrait appeler le 'bon usage' chromatique, dont le maître tournaisien s'était écarté. Traditionnellement, en effet, dans la peinture occidentale, saint Jean porte le rouge.

De manière générale, on constate que, depuis la fin du xv^e siècle, la canonisation esthétique de l'œuvre de Rogier de le Pasture par la copie s'est accompagnée aussi bien de mises au goût du jour que de corrections iconographiques, opérées de manière plus ou moins discrète. Ni les artistes flamands, ni leur clientèle ne semblent avoir souhaité propager l'image d'un Maître Rogier par trop gothique dans sa conception de l'espace, ou qui aurait ouvertement fait fi de l'usage dominant en matière d'iconographie chrétienne. Cette volonté apparaît dans la copie du triptyque de Miraflores, mais aussi, par exemple, au travers des nombreuses versions flamandes de la *Descente de croix* de Louvain⁽³¹⁾ (fig. 5).

Plusieurs d'entre elles ont vu le jour durant la seconde moitié du xvi^e siècle dans l'atelier de Marcellus Coffermans⁽³²⁾. C'est sans doute un peintre de son entourage qui a réalisé le panneau inédit du Musée Taxandria de Turnhout⁽³³⁾ (fig. 6). L'espace de bas relief imaginé par Rogier, si caractéristique du goût des premiers 'Primitifs flamands', a fait place ici à un fond de paysage dominé par un ample ciel bleu, plus conforme au goût renaissant. Par ailleurs, le modèle a été purgé de deux 'anomalies'. La traverse de la croix, ne devant plus s'inscrire dans le couronnement étroit d'un retable en forme de T inversé, a retrouvé des di-

(30) GROSSHANS, *op. cit.*, pp. 61-62. Ce changement avait déjà été observé par R. A. KOCH, « Copies of Rogier van der Weyden's *Madonna in Red* », *Record of the Art Museum, Princeton University*, 26, 1967, p. 53, note 14.

(31) Voir, sur cette œuvre, DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 4 et pp. 10-41; V. NIETO ALCAIDE, *El Descendimiento de Van der Weyden*, Madrid, 2003. Voir, sur les copies, complètes ou partielles, de la *Descente de croix* rogiérienne, R. TERNER, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben* (thèse), Münster, 1974, pp. 39-119; M. COMBLEN-SONKES, *The Flemish Primitives I: The Collegiate Church of Saint Peter Louvain*, Bruxelles, 1996, pp. 139-144; A. SIMON, « Ein Kalvarienberg im Christlichen Museum von Esztergom. Zur Weyden-Rezeption in Süddeutschland », dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp. 79-90; DE VOS, *op. cit.*, 1999, pp. 186-188; J. O. HAND, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven/ Londres, 2004, pp. 47-49.

(32) Voir, sur les copies de la *Descente de croix* attribuées à Coffermans, TERNER, *op. cit.*, pp. 49-52, 78-81; E. BERMEJO MARTÍNEZ, « Pinturas con escenas de la vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España », dans: *Archivo de Arte español*, 53, 1980, pp. 413, 425-433; M. DÍAZ PADRÓN, « Identificación de algunas pinturas de Marcellus Coffermans », dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 38-43, 1981-1984, pp. 55-56; B. CARDON, « Aantekeningen bij de Annunciatie uit het voormalige Cellebroedersklooster te Diest, thans in het Stedelijke Museum aldaar (inv. Nr. S/38) », dans: *Arca lovaniensis*, 15-16, 1987, pp. 47-49.

(33) Turnhout, Taxandriamuseum; sans n° d'inv.; huile sur bois; 71 x 47 cm.

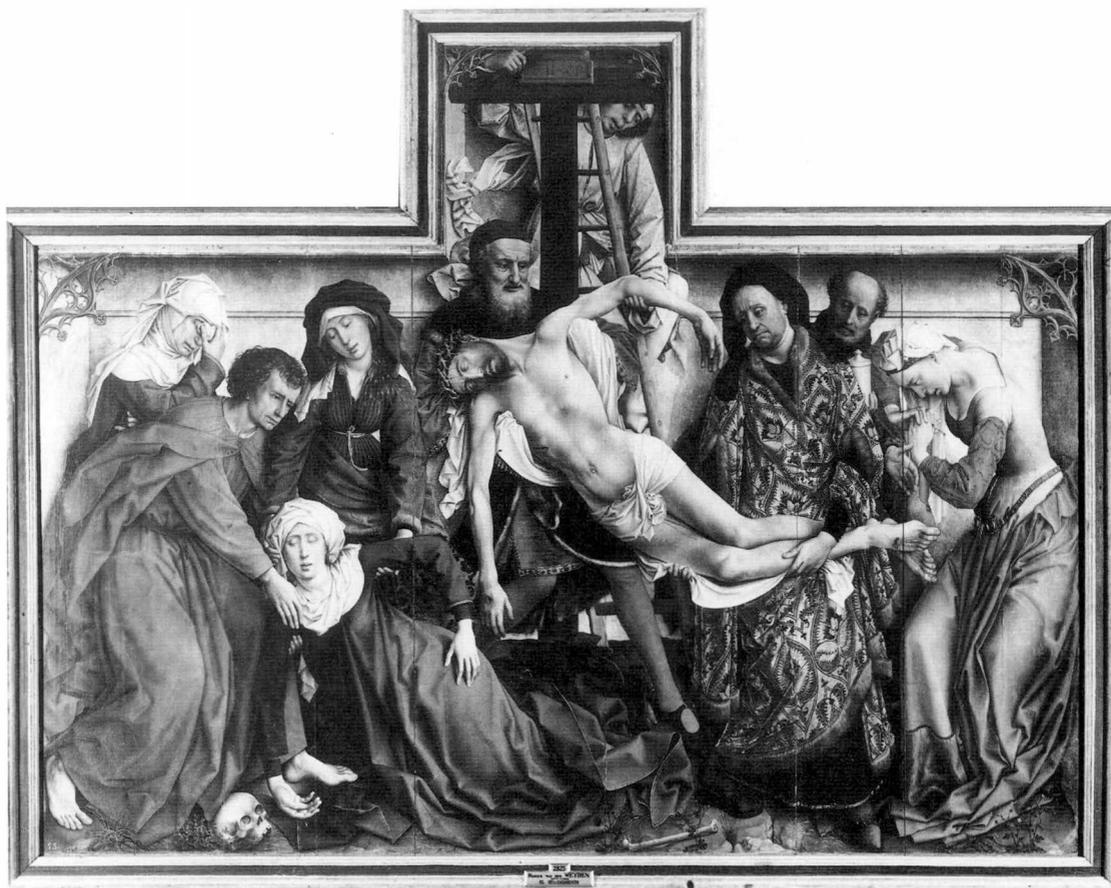


Fig. 5. Rogier de le Pasture, *Descente de croix*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
(Photo IRPA, Bruxelles)

mensions mieux en accord avec celles des bras du Christ, tandis que le personnage debout sur l'échelle a troqué ses traits orientaux — une singularité iconographique — pour un type européen commun.

Il est intéressant de noter qu'on en est venu à attribuer au maître lui-même, de manière explicite, certaines des interpolations observables dans les copies de sa *Descente de croix*. La seule version gravée que l'on connaisse de la fameuse composition — une estampe de Cornelis Cort datée 1565 — présente un paysage et une croix à traverse large, comme le panneau de Turnhout. Or, elle porte l'inscription « *M(agistri) Rogerij Belgae inventum* »⁽³⁴⁾ (fig. 7). La

(34) Voir, sur cette gravure, TERNER, *op. cit.*, pp. 56-58; M. SELINK, *Cornelis Cort 'conslich plaet-snijder van Horne in Holland'* (cat. d'exp.), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, 1994, n° 20; M. SELINK / H. LEEFLANG, *The New Hollstein. Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca.1450-1700. Cornelis Cort*, Rotterdam, 2000, 1, n° 65.

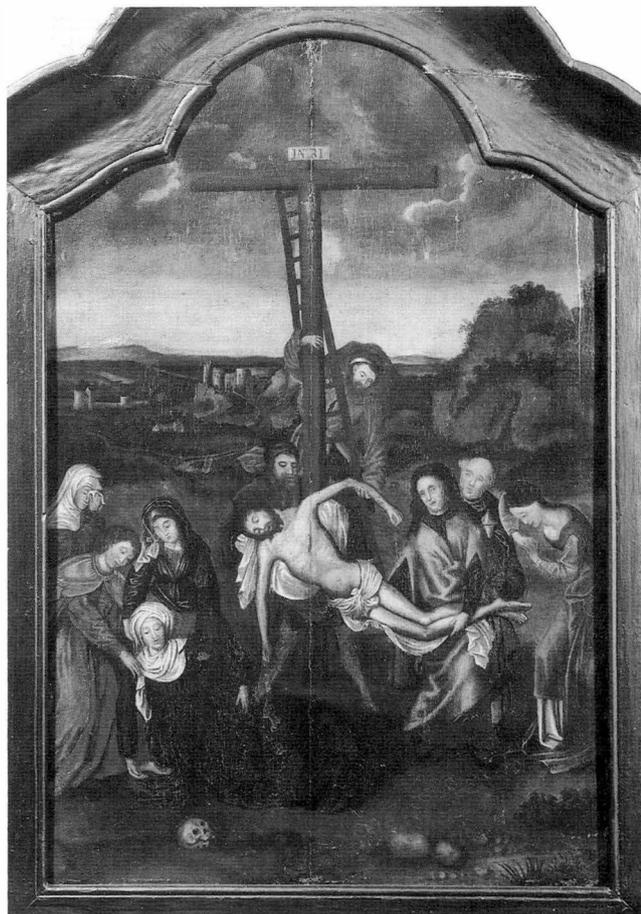


Fig. 6. Entourage de Marcellus Coffermans, *Descente de croix*. Turnhout, Taxandriamuseum. (Photo IRPA, Bruxelles)

référence explicite à l'artiste 'belge' a-t-elle paré la gravure d'une autorité magistrale particulière? Toujours est-il que cette image servira de modèle à deux versions peintes de la *Descente de croix* de Louvain remontant au début du xvii^e siècle: les panneaux d'Utrecht et de Wurtzbourg⁽³⁵⁾ (fig. 8). Comme l'estampe de Cort, ils reproduisent l'invention rogiérienne en sens inverse.

(35) Voir, sur le panneau d'Utrecht, TERNER, *op. cit.*, pp. 59-60; J. DIJKSTRA / P. DIERKSE / A. SMITS, *De schilderijen van Museum Catharijneconvent*, Utrecht / Zwolle, 2002, p. 361. Voir, sur celui de Wurtzbourg, V. HOFFMANN / K. KOPPE, *Marlin von Wagner Museum der Universität Würzburg. Gemäldekatalog*, Wurtzbourg, 1986, n° 559.



Fig. 7. Cornelis Cort, *Descente de croix*. Cobourg, Kunstsammlungen der Veste Coburg. (Photo musée)

Copies flamandes d'après la 'Madone Durán' de Rogier de le Pasture

Le surprenant manteau violacé que porte l'évangéliste Jean dans le panneau central du triptyque de Miraflores ne constitue pas un cas isolé. L'œuvre de Rogier de le Pasture se signale par de nombreuses autres singularités dans l'emploi des couleurs, des singularités que les copistes ont souvent jugé bon d'éliminer. Un examen de la postérité artistique de l'une de ses créations les plus populaires, la *Madone Durán* du Prado, se révèle particulièrement instructif à cet égard⁽³⁶⁾ (fig. 9).

Sur l'œuvre originale, la Vierge porte un manteau et un surcot dans la même tonalité de rouge, d'où le nom de *Madone en rouge* que l'on donne parfois à l'image. Sous ce surcot, en partie relevé, on distingue le bas d'une cotte de brocart, peu apparente. La solution consistant

(36) Voir, sur cette œuvre, DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° 5; P. SILVA MAROTO, *Museo del Prado. Guía. Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, 2001, pp. 82-83.



Fig. 8. Anonyme flamand, début XVII^e siècle, *Descente de croix*.
Wurtzbourg, Martin von Wagner-Museum der Universität. (Photo musée)

à représenter la Mère de Dieu revêtue presque entièrement de rouge n'est pas exceptionnelle chez le peintre tournaisien. S'il a pu emprunter la formule à son maître Robert Campin (37), il l'a faite sienne. La même solution s'observe aussi sur le triptyque de Miraflores et dans une œuvre d'atelier: la *Pietà* de la National Gallery de Londres (38). Rogier de le Pasture était-il conscient de s'écarter de l'usage dominant, ou s'est-il borné à suivre une tradition locale? Toujours est-il que, dans la peinture flamande du xv^e siècle, de Jan van Eyck à Hans Memling, Marie arbore plus souvent le bleu combiné au rouge. Le manteau est bleu, la robe rouge ou inversement. Est également fréquente la solution consistant à revêtir Marie entière-

(37) On lui attribue de manière traditionnelle une *Vierge à l'Enfant* entièrement revêtue de rouge dont un panneau de Douai constituerait un écho fidèle. Voir, sur le probable modèle flémallien, A. CHATELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, n° s c6 a-e.

(38) Voir, sur ces œuvres, DE Vos, *op. cit.*, 1999, n° B12b.



Fig. 9. Rogier de le Pasture, *Madone Durán*. Madrid, Museo Nacional del Prado. (Photo musée)

ment de bleu. La formule de la ‘Madone en rouge’ constitue pour le moins une rareté. Après 1520, elle semble même disparaître complètement.

Aussi ne s'étonnera-t-on pas que les imitateurs de la *Madone Durán* aient en général estimé préférable de dépouiller le modèle de ce qui a dû leur apparaître comme une anomalie chromatique. Dans de nombreuses versions flamandes de cet exemple supérieur de la nouvelle science du drapé, le rouge du surcot marial a fait place à un ton bleu, le manteau, en revanche, demeurant rouge⁽³⁹⁾. Cette correction a notamment été adoptée par l'anonyme bruxellois au Feuillage brodé dans un panneau de Philadelphie (fig. 10), par Marcellus Coffermans dans les versions de la *Madone Durán* conservées à Dortmund et dans l'ancienne collection Bauzá de Madrid, et, enfin, par l'auteur anonyme de la copie de la cathédrale de Burgos, sans doute un artiste flamand de la seconde moitié du xvi^e siècle⁽⁴⁰⁾ (fig. 11).

(39) Ce changement semble avoir été observé pour la première fois par Koch, *op. cit.*, p. 53.

(40) Voir, sur ces œuvres, Koch, *op. cit.*, pp. 46-58; E. BERMEJO MARTÍNEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España I*, Madrid, 1980, pp. 112-114; D. MARTENS, « Le rayonnement européen de Rogier de le



Fig. 10. Maître au Feuillage brodé, *Vierge à l'Enfant*.
Philadelphie, Museum of Art, The John J. Johnson Collection. (Photo musée)

Le même souci de se conformer à l'usage dominant — on serait tenté de parler de conformisme — transparait dans le fait que plusieurs imitateurs se sont abstenus de reproduire l'environnement original de la figure. Le peintre hennuyer a représenté Marie assise dans une niche dont la partie inférieure forme une banquette. Ses pieds reposent sur une console semi-circulaire, qui fait saillie sur la paroi. La Vierge tend ainsi à pénétrer dans l'espace du spectateur, dès que celui-ci identifie l'encadrement de la niche à la surface du panneau.

L'association de la niche et de la console à une figure mariale assise dont les jambes semblent faire irruption dans l'espace même du spectateur est inhabituelle chez les 'Primitifs flamands'. Ceux-ci représentent normalement la Mère de Dieu assise soit dans un intérieur,

Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles », dans: *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp. 58-77.



Fig. 11. Entourage de Marcellus Coffermans, *Vierge à l'Enfant*.
Burgos, Catedral, Museo. (Photo musée)

soit dans un jardin et évitent de faire émerger du tableau une partie de son corps. C'est pourquoi plusieurs imitateurs de la *Madone* Durán ont préféré installer le groupe dans un environnement plus conventionnel que celui conçu par Rogier. Ils ont également souhaité introduire une certaine distance entre le spectateur et Marie. Ainsi, Marcellus Coffermans et l'auteur anonyme du panneau de Burgos la représentent à l'intérieur d'une pièce d'une certaine profondeur, éclairée par une fenêtre, ou dans une ample loggia. Elle est assise sur un coussin posé à même le sol, selon la formule traditionnelle de la *Madone de l'Humilité*. De même, le Maître au Feuillage brodé a jugé bon de greffer la figure rogiérienne sur un fond de paysage décoratif. Elle occupe une banquette recouverte de végétation et précédée d'une pelouse, qui la sépare du spectateur.

En adaptant l'invention rogiérienne à l'usage esthétique dominant de l'époque où elles virent le jour, aussi bien dans le choix des couleurs que de l'environnement de la figure, ces

copies n'ont pas seulement rendu la *Madone* Durán plus exemplaire encore qu'elle ne l'était déjà. Les versions 'normalisées' ont, d'une certaine manière, 'normalisé' aussi le modèle, dans la mesure où elles s'y sont substituées. On constate, en effet, que plusieurs de ces versions procèdent non pas directement du panneau du Prado, ni de quelque réplique fidèle, mais bien d'une copie déjà amendée. C'est le cas, par exemple, de l'exemplaire de Burgos qui, sans être une œuvre de Marcellus Coffermans, ressemble à ce point aux tableaux de Dortmund et de l'ancienne collection Bauzá qu'il ne saurait être considéré comme une interprétation personnelle de la *Madone* Durán. Les trois peintures ont vraisemblablement pour source le même modèle intermédiaire.

Dans ces conditions, on ne peut assurer que tous les imitateurs flamands de la *Madone* Durán savaient que Rogier avait représenté la Mère de Dieu avec un surcot et un manteau entièrement rouges, assise dans une niche, les jambes faisant saillie par rapport au plan du panneau. Certes, l'exemplaire peu connu de Béziers indique bien que, dans le milieu des Mâniéristes anversoïis, certains n'ignoraient pas le choix chromatique original du maître ⁽¹¹⁾. De même, les arcades peintes au revers des volets du triptyque de saint Hippolyte, conservé à Boston, attestent que le trompe-l'oeil architectural de la *Madone* Durán était apprécié aux alentours de 1500 dans les ateliers bruxellois ⁽¹²⁾. Néanmoins, dans la grande majorité des versions connues du modèle rogiérien, la Vierge Marie porte une robe bleue et occupe un espace nettement moins étriqué que la niche du panneau madrilène.

Copies flamandes d'après le triptyque Haneton de Bernard van Orley

Les œuvres de Rogier de la Pasture ne furent pas les seules à subir, du fait des copies, un processus de 'normalisation'. Le triptyque Haneton de Bernard van Orley, autre maître bruxellois, peut aussi être cité ⁽¹³⁾ (fig. 12). Conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, l'ensemble, qui remonte sans doute aux années 1515-1520, doit être antérieur à 1522, année du décès de Philippe Haneton. Celui-ci s'est fait représenter sur le volet gauche, avec ses fils et l'apôtre Philippe. Sur le volet droit figurent son épouse et ses filles, accompagnées

(41) Voir, sur cette œuvre, N. REYNAUD / J. FOUCAUT, « Primitifs flamands anonymes », dans : *Revue de l'Art*, 8, 1970, p. 70; MARTENS, *op. cit.*, 1996, p. 71.

(42) Voir, à ce sujet, D. MARTENS, « Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen Âge: le triptyque de saint Hippolyte au Musée des Beaux-Arts de Boston », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 69, 2000, pp. 71-78.

(43) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts; n° d'inv. 358; huile sur bois; 87 x 108,5 cm (panneau central) et 87 x 48 cm (chaque volet). Voir, sur cette œuvre et les images qui lui sont apparentées, J. D. FARMER, *Bernard van Orley of Brussels* (thèse), Princeton University, 1981, pp. 167-170; M. W. AINSWORTH, « Bernart van Orley, Peintre-Inventeur », dans : *Studies in the History of Art*, 21, 1990, pp. 43-48; J. D. FARMER, « How One Workshop Worked: Bernard van Orley's Atelier in Early Sixteenth Century Brussels », dans : *Studies in the Northern Renaissance. A Tribute to Robert A. Koch*, Princeton, 1991, pp. 29-30; M. W. AINSWORTH, « Bernart van Orley and the Revolution in Netherlandish Tapestry Design, 1515-1541 », dans : *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence* (cat. d'exp.), New York, Metropolitan Museum of Art, 2002, p. 295. Voir, pour un commentaire récent du triptyque Haneton, B. DE PATOUX, dans : *Musée d'Art ancien, Bruxelles: œuvres choisies*, Gand, 2001, p. 68.



Fig. 12. Bernard van Orley, *Triptyque Hanelon*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.
(Photo IRPA, Bruxelles)

de sainte Marguerite. Le panneau central est occupé par une *Mise au tombeau* à mi-corps; en bas à droite, on aperçoit un angle du sarcophage ouvert.

Ce panneau central se signale par un étonnant mélange de conservatisme et d'innovation. D'une part, le peintre renoue avec l'héritage de Rogier de la Pasture, en situant l'épisode sacré non pas dans un paysage, mais dans l'espace étroit d'une caisse de retable en bois doré. Le lien avec la *Descente de croix* de Louvain est manifeste. D'autre part, la *Mise au tombeau* du triptyque Haneton contient l'une des premières attestations, dans la peinture flamande, du nouvel idéal renaissant de beauté corporelle, inspiré par la statuaire antique. Le Christ de Van Orley, qui peut être rapproché d'un dessin de Raphaël⁽⁴¹⁾, possède non seulement un torse musclé, bien différent des anatomies ascétiques des Christ du xv^e siècle — on se rappellera notamment ceux de Rogier — mais, qui plus est, cette belle figure athlétique semble entièrement nue. Nul périzonium n'est visible et, si le choix d'un cadrage rapproché fait que le spectateur ne peut être assuré que le Fils de l'Homme est entièrement dénudé, c'est tout au moins l'impression qui se dégage : rien, dans l'image, n'empêche le regard de compléter comme un nu la figure du premier plan.

Ce Christ à l'aspect de divinité païenne est entouré par trois figures féminines, sa Mère et deux saintes Femmes, celle de droite étant visiblement la Madeleine, à en juger par la riche coiffure et l'ample décolleté. Toutes trois peuvent se prévaloir d'un contact physique avec le corps sans vie. Si la sainte Femme de gauche pose une joue sur une des mains du Christ, Marie et sainte Madeleine ensèrent tendrement de leurs bras son corps et sa tête. Celle-ci repose sur la poitrine de la pécheresse repentie. Aux trois femmes qui touchent le Christ, le peintre oppose les donateurs qui, depuis les volets, contemplant à distance, les mains jointes en prière. Par un effet de contraste, la sensualité qui émane du groupe des femmes occupant le premier plan du panneau central paraît d'autant plus vive.

La composition de la *Mise au tombeau* Haneton se retrouve dans une tapisserie bruxelloise qui fit partie des collections des ducs d'Albe, avant d'être léguée par Joseph Widener à la National Gallery de Washington⁽⁴⁵⁾ (fig. 13). Le sujet est quelque peu différent : cette fois, il s'agit non pas d'une *Mise au tombeau*, mais d'un *Christ posé sur la pierre de l'onction*. Friedländer a attribué de façon convaincante à Van Orley lui-même le carton qui servit de modèle au licier⁽⁴⁶⁾. Selon Maryan Ainsworth et John David Farmer, le peintre bruxellois aurait utilisé deux fois le même carton⁽⁴⁷⁾. On constate en effet que les visages ont les mêmes dimen-

(41) AINSWORTH, *op. cit.*, 1990, p. 45.

(45) Washington, National Gallery of Art, Widener Collection; tapisserie; 218 x 214 cm. Voir, sur cette œuvre, G. H. MCGALL, *The Joseph Widener Collection. Tapestries at Lynnewood Hall, Elkins Park, Pennsylvania (...)*, Philadelphie, 1932, pp. 31-32.

(46) M. J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei: 8: Jan Gossart — Bernard van Orley*, Berlin, 1930, pp. 125-126.

(47) AINSWORTH, *op. cit.*, 1990, p. 43; AINSWORTH, *op. cit.*, 2002, p. 295. Pour J. D. FARMER (*op. cit.*, 1994, p. 30), le carton aurait été conçu initialement pour la tapisserie et utilisé une seconde fois, sans modifier le format des figures, pour le panneau central du triptyque. Ceci expliquerait la curieuse disproportion entre les figures de la *Mise au tombeau* et celles des volets, une disproportion que l'auteur juge en contradiction avec la 'modernité' du peintre bruxellois (voir aussi FARMER, *op. cit.*, 1981, p. 169). Cet argument ne me paraît guère probant. Le fait que, dans le triptyque, les donateurs et leurs saints patrons sont représentés plus petits que les figures du panneau central peut fort bien être l'expression d'une décision



Fig. 13. Maître licier bruxellois, *Déposition*. Washington, National Gallery of Art, The Widener Collection. (Photo musée)

sions sur le panneau central du triptyque Haneton et dans la tapisserie. Dans cette dernière, le peintre a opté pour un cadrage plus aéré, de sorte que le corps du Christ est entièrement visible. L'absence du périzonium est manifeste. Sur la tapisserie, le Fils de Dieu est donc représenté sans aucune ambiguïté sous les dehors d'un nu masculin aux proportions d'athlète. La scène est située dans un paysage. C'est là une solution caractéristique de l'art des liciers, lesquels, dès le début du xv^e siècle, privilégient les fonds naturels, en raison de leurs propriétés ornementales.

délibérée de l'artiste. Un choix esthétique identique fut opéré notamment par Michiel Coxcie, que l'on ne saurait taxer d'archaïsme, vers 1567, dans le triptyque Morillon du Musée municipal de Louvain. Voir, sur cette œuvre, C. VAN DE VELDE / I. LABARQUE, dans: *SOS peintures anciennes. Sauvegarde de vingt œuvres sur panneau* (cat. d'exp.), Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, 1996, n° 5.

Sa date relativement tardive n'a pas empêché la composition de Van Orley de connaître un certain succès auprès des copistes flamands du xvi^e siècle, bien que ceux-ci aient en général privilégié les modèles du siècle précédent. Il est vrai que, si on ne pouvait sans doute voir la tapisserie Widener qu'en de grandes occasions, le triptyque Haneton était aisément accessible. Jusqu'à la fin du xviii^e siècle, il se trouvait dans une chapelle de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles.

Aussi ne sera-t-on guère surpris d'apprendre que c'est le triptyque, et non la tapisserie, qui, selon toute apparence, se trouve à l'origine des six copies peintes sur panneau connues à l'heure actuelle⁽⁴⁸⁾. Toutes reproduisent le profil de Joseph d'Arimatee que l'on aperçoit dans l'angle supérieur droit du panneau central. Sur la tapisserie, en revanche, le même personnage est représenté avec le visage de face.

Dans ces six copies peintes, la scène est située en plein air. Le fond de huche peint par Van Orley dans le triptyque n'a donc été repris par aucun imitateur. Tous ont opté pour un paysage plus ou moins élaboré, conformément à l'usage dominant dans la peinture flamande contemporaine pour les représentations de la *Mise au tombeau*. Ce paysage est différent dans chacun des exemplaires considérés. Il paraît donc avoir été inventé par les copistes eux-mêmes. En tout cas, il ne présente aucune relation avec le fond de la tapisserie Widener.

La nudité antiquisante du Christ, subtilement suggérée par Van Orley, a dû gêner plus d'un spectateur. Les imitateurs du triptyque Haneton ont cherché à la dissimuler⁽⁴⁹⁾. C'est ce que fit, dès les années 1520-1540, un disciple du maître dans un panneau peu connu, acquis en 1987 par le Musée de Louvain-la-Neuve⁽⁵⁰⁾ (fig. 14). Si le corps du Christ est représenté ici dans sa presque totalité, un pan d'étoffe s'enroule pudiquement autour de la cuisse gauche. Il est possible que cette 'correction' ait été effectuée à la demande expresse de la moniale cistercienne qui a commandé le panneau. Elle s'est fait représenter en prière à gauche, aux côtés de saint Jean, dans un format légèrement plus petit que les autres figures.

Les dimensions du tableau de Louvain-la-Neuve ont été modifiées. Comme a pu l'établir Corinne Van Hauwermeiren, au panneau original, composé de six planches agencées verticalement, a été ajoutée dans le bas une septième planche horizontale⁽⁵¹⁾. C'est sur cette sep-

(48) C'est l'opinion exprimée en 1994 par FARMER, *op. cit.*, 1994, p. 30. Dans un premier temps, le même auteur avait considéré que certains copistes avaient mêlé des éléments du triptyque et de la tapisserie (*op. cit.*, 1981, p. 170).

(49) On peut signaler, au xvi^e siècle, deux cas similaires. Du *Christ en croix* entièrement dénudé gravé par Hans Burgkmair, il existe une copie avec pézizonium (voir, à ce sujet, C. HARBISON, « The Sexuality of Christ in the Early Sixteenth Century in Germany », dans: *Studies in the Northern Renaissance. A Tribute to Robert A. Koch*, Princeton, 1994, p. 70). La nudité du Christ de Burgkmair ne paraît toutefois pas inspirée par l'exemple de l'art antique. En revanche, c'est clairement de ce modèle esthétique que procède le *Christ ressuscité* nu de Santa Maria della Minerva, sculpté par Michel-Ange. Dans les reproductions que la statue a suscitées dans la seconde moitié du xvi^e et au xvii^e siècles, les flancs sont toujours recouverts d'un pagne (voir, à ce sujet, L. STEINBERG, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milan, 1986, pp. 18-21; 141-143).

(50) Louvain-la-Neuve, Musée: n° d'inv. AA114; huile sur bois; 120 x 130 cm. Ce panneau, qui provient de la collection de l'avocat bruxellois Fernand Lefère, est mentionné par FARMER, *op. cit.*, 1994, p. 30, note 43.

(51) Corinne Van Hauwermeiren (Bruxelles), qui a consacré en 2003 son mémoire de licence en Histoire de l'Art à cette œuvre (Université Catholique de Louvain-la-Neuve), a pu mettre en évidence l'existence,



Fig. 14. Entourage de Bernard van Orley, *Mise au tombeau* (sans l'ajout).
Louvain-la-Neuve, Musée. (Photo musée)

tième planche qu'une main habile a peint les trois champs ornés de grotesques et la bordure moulurée du front du sarcophage. L'ajout, de style renaissant, date certainement du xvi^e siècle. Selon moi, il pourrait même n'être postérieur que de quelques années au panneau original.

Dans le panneau central du triptyque Haneton, Van Orley a eu recours à un effet illusionniste: il a délibérément omis de représenter la partie antérieure du sarcophage du Christ.

sur le panneau primitif, « d'un bord non peint et d'une barbe sur tout le pourtour », « y compris le long de la limite inférieure, ce qui tend à prouver que ce panneau était à l'origine embrevé dans un cadre à rainure ». La planche ajoutée « comporte également trois bords non peints, excepté le long du bord à la jonction avec l'œuvre. La limite de ces bords a été incisée dans le bois avant la pose de la préparation » (lettre à l'auteur, 29 mars 2001). Voir aussi C. VAN HAUWERMEIREN, « L'apport de la restauration à la connaissance d'une oeuvre. Le cas de la Lamentation de Witthem », dans: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 67 (à paraître).

Seuls un côté et un angle sont visibles, à droite. Le spectateur peut toutefois compléter l'image en interprétant le talus du cadre comme la bordure antérieure du tombeau⁽⁵²⁾. Celle-ci serait vue en perspective depuis le haut. Une telle lecture suscite une impression de présence réelle, le sarcophage peint semblant se situer en partie dans le monde du spectateur.

Dans l'état premier du panneau de Louvain-la-Neuve, on observait un effet illusionniste assez semblable. La radiographie a montré que le peintre avait représenté la bordure latérale droite du sarcophage et, en partie, la bordure du front. Le talus du cadre prolongeait en quelque sorte cette dernière vers l'extérieur, tout en la matérialisant. Lorsque fut ajoutée la planche horizontale, au bas du panneau, ces deux bordures furent surpeintes⁽⁵³⁾. L'addition a modifié le caractère de l'œuvre, car le spectateur est dorénavant séparé du corps dénudé du Christ par une véritable barrière. En outre, alors qu'à l'origine, le linceul du Christ empiétait sur le bord du front du sarcophage, dans l'état présent de l'œuvre, il est coupé par ce même bord.

Cette mise à distance de la scène s'explique-t-elle par un changement de fonction du panneau, ou s'agit-il d'une correction esthétique? On ne peut trancher avec certitude. Toujours est-il que, dans d'autres imitations du panneau central du triptyque Haneton, dont le format n'a pas été modifié, les peintres ont estimé nécessaire d'inclure dès l'origine une représentation partielle du front du sarcophage. Ils ont apparemment ressenti le besoin d'une barrière optique, isolant le Christ de Van Orley du monde du spectateur.

Si le panneau de Louvain-la-Neuve a été peint dans un style proche de celui du grand maître brabançon, en revanche, la copie de la *Mise au tombeau* Haneton figurant sur le panneau central du triptyque d'Úbeda (prov. de Jaén) n'évoque en rien sa manière⁽⁵⁴⁾ (fig. 15). Il s'agit d'une œuvre caractéristique du Maître des Figures féminines à mi-corps, remontant aux années 1520-1530. L'anonyme, plus conservateur que Van Orley, mais pas nécessairement plus âgé pour autant, a fait subir au modèle dont il s'inspire un étonnant processus de vieillissement esthétique. Aux personnages massifs du Bruxellois, inspirés par Dürer et Raphaël, il a substitué des figures élancées, qui s'inscrivent encore dans la tradition gothique. Il a atténué la puissante musculature du Christ; les têtes ont été amincies...

Sur le panneau central du triptyque Haneton, Van Orley utilise plusieurs fois le profil. Celui-ci contribue à donner un aspect antique à l'image, au même titre que le nu athlétique. Faut-il rappeler ici l'importance du profil dans le bas-relief gréco-romain, en particulier dans l'art de la médaille? Si le peintre bruxellois a tenu à représenter saint Jean, la Madeleine et Joseph d'Arimatee avec le visage de profil ou en quasi-profil, le Maître des Figures féminines à mi-corps demeure attaché au trois-quarts que privilégiaient les 'Primitifs' du xv^e siècle.

(52) L'encadrement du triptyque Haneton est certes moderne, mais il s'inspire de modèles en usage chez les 'Primitifs flamands'. Il est donc parfaitement légitime de le prendre en considération dans l'étude des intentions esthétiques du peintre.

(53) Je dois ces informations à Corinne Van Hauwermeiren (voir note 51).

(54) Úbeda, Colegiata San Salvador; huile sur bois; dimensions non publiées. Voir, sur cette œuvre, J. HERNÁNDEZ PÉREZ, « Museo español del Maestro de las Medias figuras », dans *Goya*, 49, 1962, p. 8. Voir aussi clichés Mas, Barcelone, C.3, n° s C.43.904-C.43.907.



Fig. 15. Maître des Figures féminines à mi-corps, *Mise au tombeau*.
 Úbeda, Colegiata San Salvador

C'est cette solution plus traditionnelle qu'il a adoptée aussi bien pour le disciple favori du Christ que pour la pécheresse repentie.

Tout comme l'auteur du panneau de Louvain-la-Neuve, le Maître des Figures féminines à mi-corps a estimé nécessaire de couvrir les flancs du Christ. Au linceul, il a même ajouté un pagne, assez ample. En outre, il a jugé bon de renforcer l'écart entre le spectateur et les figures: il a représenté, au premier plan, la partie antérieure du sarcophage. Par son agencement, l'image remet en mémoire le second état du panneau de Louvain-la-Neuve. Enfin, la relation entre les trois femmes et le Christ mort est devenue plus distante que dans le triptyque Haneton. Le visage du Sauveur ne semble plus reposer dans le giron de sainte Madeleine et la sainte Femme visible du côté gauche ne touche plus de la joue sa main droite. Quant à la Vierge, elle s'est quelque peu redressée.



Fig. 16. Anonyme flamand, milieu du XV^e siècle, *Mise au tombeau*.
Dantzig, Muzeum Narodowe. (Photo musée)

La version de l'ancienne collection des comtes Przezdziecki, jadis attribuée à Bernard van Orley lui-même, est entrée en 1976 au Musée National de Dantzig⁽⁵⁵⁾ (fig. 16). Elle doit remonter aux années 1540-1560, si l'on en juge par les drapés aux lignes fluides. C'est, sans nul doute, l'exemplaire qui se rapproche le plus du panneau central du triptyque Haneton: les personnages sont représentés dans les mêmes attitudes, le cadrage étroit de la scène est similaire, le Christ exhibe un torse d'athlète. Néanmoins, le peintre a senti le besoin d'habiller

(55) Dantzig, Muzeum Narodowe; n° d'inv. MNG/SD/681/M; huile sur bois; 63,5 x 58 cm. Voir, sur cette œuvre, *Cinq siècles d'art, 1: Peintures et tapisseries bruxelloises* (cat. d'exp.), Bruxelles, Exposition universelle et internationale, 1935, n° 111; Z. Wdowiszewski, « Straty artystyczne i kulturalne zbiorów przezdzieckich w Warszawie », dans: *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, 3, 1958, pp. 358-359; K. GÓRĘCKA-PETRAJTIŠ, dans: *Gdańskie Studia muzealne*, 5, 1989, pp. 214-215; eadem, *ibidem*, 6, 1995, p. 214. Le panneau aurait été acheté en 1859 à Ostende.

le Sauveur d'un discret pagne plissé. Il semble également avoir omis la main droite de sainte Madeleine qui, dans le triptyque Haneton, est posée de manière suggestive sur la chevelure du Christ. Enfin, comme dans la version d'Úbeda, le visage de Marie a été redressé et aminci.

Deux imitateurs de la composition de Van Orley ont été plus loin encore dans leur souci d'effacer la sensualité du modèle: l'auteur anonyme d'un panneau qui appartenait, dans les années 1930, à un collectionneur anversois ⁽⁵⁶⁾ (fig. 17) et Marcellus Coffermans. À ce dernier, on attribue deux versions de la fameuse image. L'une se trouve au Couvent des Descalzas Reales de Madrid, l'autre au Musée municipal de Mataró (prov. de Barcelone) ⁽⁵⁷⁾ (fig. 18).

Ces trois œuvres fort semblables, qui procèdent à l'évidence d'un même modèle intermédiaire, se signalent par une particularité commune: la sainte Madeleine à la robe largement échancrée qui touchait de ses deux mains la tête et le corps du Christ a été remplacée par un personnage masculin. Ce nouveau venu joue le rôle traditionnellement dévolu à Joseph d'Arimathie dans les *Mise au tombeau*. La substitution achève de faire rentrer la composition de Van Orley dans le giron des représentations exemplaires de l'épisode. La scène a été clairement 'masculinisée': au nouveau Joseph d'Arimathie, qui maintient le Christ par le haut du corps, a été adjointe la figure classique de Nicodème, du côté gauche. Les femmes sont désormais refoulées à une distance respectueuse. Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas que le corps du Christ ait retrouvé une certaine maigreur gothique, ni que ses hanches soient dissimulées par un pagne.

Le panneau d'une ancienne collection anversoise et les deux tableaux attribués à Coffermans ont dû voir le jour dans le troisième quart du xvi^e siècle, sous le règne de Philippe II (1556-1598). À cette époque, la pudibonderie est devenue un véritable phénomène de mode dans le monde catholique. Elle marque de son empreinte la nouvelle théologie de l'image inspirée par le concile de Trente ⁽⁵⁸⁾. Faut-il rappeler qu'en 1564, le pape Paul IV fit habiller par Daniele da Volterra une partie des nus du *Jugement dernier* de la Sixtine? Selon Vasari, il

(56) Anvers, Collection privée (anciennement); huile sur bois; 20 x 25 cm. Voir, sur cette œuvre, *Collection de M.F.B. Catalogue de très importants tableaux des écoles allemande, anglaise, espagnole, flamande, française, hollandaise et italienne du xv^e au xx^e siècle* (cat. de vente), Bruxelles, Galerie Fievez, 14 mai 1928, n° 58; *Vente aux enchères publiques (...) de la collection de Madame Philips et de divers amateurs (...)*, Bruxelles, Galerie Georges Giroux, 8-9 février 1937, n° 553 (avec une attribution inacceptable à Benson); M. CRICK-KUNTZIGER, « Bernard van Orley et le décor mural en tapisserie », dans: *Bernard van Orley 1488-1541*, Bruxelles, 1943, p. 83, note 1; G. MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957, p. 334, n° 257.

(57) Madrid, Descalzas Reales; huile sur bois; dimensions non publiées et Mataró, Museu; n° d'inv. 6130; huile sur bois; 20 x 25 cm. Voir, sur ces deux œuvres, E. BERMEJO MARTÍNEZ, « Colecciones del Patrimonio Nacional: Pintura IX. Primitivos flamencos (1) », dans: *Reales Sitios*, 9, n° 33, 1972, p. 48; BERMEJO MARTÍNEZ, « Pinturas », *op. cit.*, 1980, p. 414; DIAZ PADRÓN, *op. cit.*, pp. 56-57; M. DIAZ PADRÓN, « Una tabla de Marcellus Coffermans en el Museo Municipal de Mataró », dans: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 50, 1984, pp. 425-427. Bien qu'il soit entré dans les collections municipales dès 1942, le panneau de Mataró publié par Diaz Padrón doit visiblement être identifié avec celui reproduit par le même auteur en 1981-1984 dans le *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* (*op. cit.*, p. 52, fig. 25) avec la mention « *Barcelona, Colección privada* ».

(58) Voir, à ce sujet, Ch. HECHT, *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin, 1997, pp. 266-290.



Fig. 17. Anonyme flamand, milieu du XVI^e siècle,
Mise au tombeau. Anvers, Collection privée (anciennement).



Fig. 18. Marcellus Coffermans, *Mise au tombeau*. Matarò, Museu. (Photo musée)

aurait même eu l'intention, dans un premier temps, de faire jeter bas toute la fresque⁽⁵⁹⁾. Dans son *De Picturis et Imaginibus sacris liber* (1570 et 1594), le théologien louvaniste Molanus consacrerait un chapitre au fait « *qu'il faut éviter toute impudicité dans les images sacrées* », et un autre au fait « *qu'il faut éviter dans les peintures tout ce qui provoque au plaisir charnel* », allant même jusqu'à condamner la représentation de l'Enfant Jésus nu⁽⁶⁰⁾. Le pagnon voyant que Marcellus Coffermans a donné au Christ peut apparaître comme un écho des préoccupations de Paul IV et de Molanus. Mais il serait sans doute faux de vouloir expliquer les corrections apportées au modèle orleyen dans le panneau de l'ancienne collection anversoise ou dans ceux de Mataró et des Descalzas Reales par la seule influence de la prudence de la Contre-Réforme. Comme on l'a vu, la sensualité émanant du panneau central du triptyque Haneton a suscité la censure des copistes bien avant 1550. Les hanches du Christ ne sont-elles pas déjà recouvertes sur le tableau de Louvain-la-Neuve et sur le triptyque d'Úbeda? Il est vrai que Molanus, dans sa condamnation générale des images susceptibles d'éveiller des désirs charnels, cite abondamment Érasme qui, dès 1526, avait mis en garde contre de telles représentations dans son *Christiani Matrimonii institutio*⁽⁶¹⁾. Le Christ dénudé du triptyque Haneton a dû choquer certains contemporains de Van Orley. Peut-être est-ce d'ailleurs une des raisons du succès de l'œuvre?

La pratique de la censure des 'classiques' par la copie ne s'est pas exercée seulement sur des peintures flamandes. À partir du premier quart du xvi^e siècle, ce que Wolfgang Schöne a dénommé le « *narcissisme de l'art des [anciens] Pays-Bas* » tend à s'atténuer⁽⁶²⁾. Les peintres des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège commencent à se tourner vers d'autres paradigmes esthétiques que ceux de la seule tradition artistique autochtone. Les statues antiques et leur interprétation par les artistes de la Renaissance italienne, mais aussi les gravures de Dürer et, dans une moindre mesure, celles de Schongauer, deviennent autant de modèles potentiels, qui vont s'ajouter aux œuvres des grands 'Primitifs flamands' du xv^e siècle. Un véritable éclectisme culturel apparaît soudain de mise à Anvers, Bruxelles ou Bruges.

Le cas des gravures de Schongauer et de Dürer est particulièrement intéressant pour le propos qui nous occupe. On constate en effet que la canonisation esthétique de ces œuvres, opérée par les peintres qui les ont reproduites, s'est souvent accompagnée de manipulations. Si certaines modifications ont pu être inspirées par le désir de 'flamandiser' les modèles allemands, notamment dans le drapé, ou d'atténuer la sensualité des nus antiquisants de Dürer, d'autres relèvent manifestement d'une pratique de la normalisation iconographique. Aux yeux des peintres flamands et de leur public, ce travail de correction semblait d'autant plus nécessaire et légitime que la gravure, du fait qu'elle échappe en très grande partie au système de la commande, offre à l'artiste de la fin du Moyen Âge et du début des Temps modernes des possibilités bien plus grandes de transgression que la peinture sur panneau. L'usage de modèles gravés nécessitait donc une vigilance toute particulière...

(59) G. VASARI, *Le Vite de' piu eccelenti Pittori Scultori ed Architettori* (éd. par G. MILANESI), Florence, 1906, VI, p. 65.

(60) J. MOLANUS, *Traité des saintes images* (éd. par F. BOESPFLUG / O. CHRISTIN / B. TASSEL), Paris, 1996, 1, pp. 228-234; 243-248.

(61) MOLANUS, *op. cit.*, pp. 244-245; ÉRASME DE ROTTERDAM, *op. cit.*, coll. 696, E-F; 719, B-E.

(62) SCHÖNE, *op. cit.*, p. 72.

Copies flamandes d'après le 'Christ en croix aux quatre anges' de Martin Schongauer

Au nombre des gravures les plus célèbres de Martin Schongauer figure, sans conteste, son *Christ en croix aux quatre anges* ⁽⁶³⁾ (fig. 19). L'image semble, de prime abord, en parfait accord avec le bon usage iconographique contemporain, ce qui a sans doute contribué à son succès. Le corps suspendu du Christ obéit au schéma en zig-zag popularisé par Rogier de la Pasture. Il est attaché à la croix par trois clous, selon une tradition en vigueur depuis le ^{xiii}^e siècle en Occident, le pied droit étant cloué par-dessus le gauche. Enfin, comme à l'accoutumée, la Vierge est placée à gauche de la croix, le disciple préféré à droite.

Pourtant, par deux détails, ce *Christ en croix aux quatre anges* sort du lot. Il y a, tout d'abord, la manière dont le maître alsacien a représenté le *titulus* surmontant la croix. Sur la feuille de parchemin ou de papier collée sur une planchette, des réglures ont été tracées, de manière à bien centrer les initiales INRI. Ces lignes, qui trahissent, dans le chef de Schongauer, une connaissance des usages en vigueur dans les *scriptoria* contemporains ⁽⁶⁴⁾, constituent un motif pour le moins exceptionnel au ^{xv}^e siècle. L'image traditionnelle du *titulus* est enrichie d'un détail 'qui ne s'invente pas' et qui donc paraît authentique ⁽⁶⁵⁾.

En outre, le maître alsacien a représenté saint Jean avec le visage de face. L'évangéliste jette un regard pénétrant au spectateur. C'est là aussi un motif inhabituel, la formule du 'regard qui sort de l'image' ⁽⁶⁶⁾ étant traditionnellement réservée, dans la peinture narrative de la fin du Moyen Âge, à des personnages secondaires. On notera que Schongauer a répété cette transgression de la norme iconographique dans un autre *Calvaire* gravé ⁽⁶⁷⁾. Visiblement, la formule du saint Jean regardant le spectateur lui plaisait.

Si le *Christ en croix aux quatre anges* a suscité un certain intérêt en Toscane ⁽⁶⁸⁾, son influence est plus sensible encore dans la peinture flamande et 'hispano-flamande'. On y dénombre aussi bien des copies de l'ensemble de la composition que des emprunts limités à une seule figure. Les panneaux concernés remontent aux années 1520-1550. Une des versions les plus fidèles au prototype est, sans aucun doute, le tableau du Musée de l'hôpital Sainte-Catherine de Gouda ⁽⁶⁹⁾ (fig. 20). Son auteur, qui paraît brugeois — il est proche des Claeissins-

(63) Voir, sur cette gravure, A. CHÂTELET, *Le beau Martin. Gravures et dessins de Martin Schongauer* (cat. d'exp.), Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, n° G25.

(64) Des réglures sont également visibles dans le livre de prières de la *Vierge à l'Enfant au perroquet* (CHÂTELET, *op. cit.*, 1991, n° G1).

(65) Ce n'est qu'en 1492, après la mort de Schongauer, que l'on découvrit à Rome la relique du *titulus*, dont l'aspect fut rapidement diffusé par la gravure. Voir, à ce sujet, M. BRASS, dans: *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäusaltars* (cat. d'exp.), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 2001, n° s 78-79.

(66) Je reprends ici le titre de l'essai classique d'A. NEUMEYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlin, 1964.

(67) Voir, sur cette gravure, CHÂTELET, *op. cit.*, 1991, n° G 65.

(68) Voir, à ce sujet, P. NUTTAL, *From Flanders to Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven/ Londres, 2004, p. 140. Pour un écho méconnu de la gravure, attribué à un miniaturiste rhénan, voir St. KEMPERDICK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, 2004, p. 34.

(69) Gouda, Museum Het Catharina Gasthuis; n° d'inv.55.087; huile sur bois; 61 x 51 cm. Voir, sur cette œuvre, E. VANDEN BUSSCHE, « Museum flandrense. I. Le Cabinet du docteur De Meyer, à Bruges », dans: *La Flandre*, 7, 1875, p. 186 (avec attribution à Jan Mostaert); an., « De Goede Week in het Catharina Gasthuis », dans: *Het Nieuwe Dagblad*, 15 avril 1965.

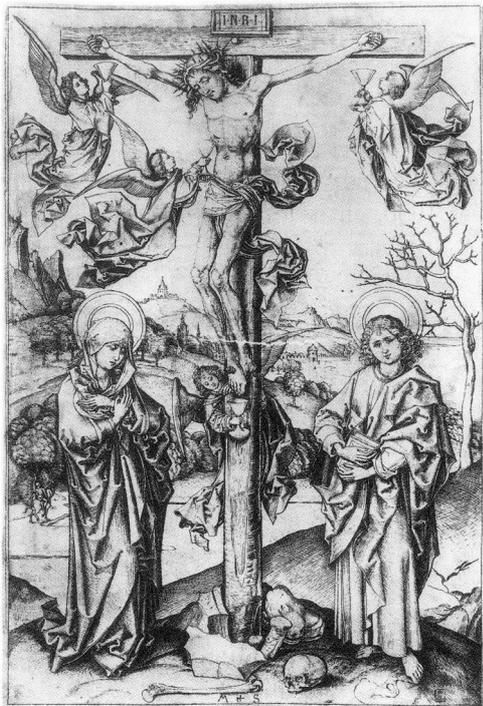


Fig. 19. Martin Schongauer, *Christ en croix aux quatre anges*. Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1er. (Photo Bibliothèque Royale)

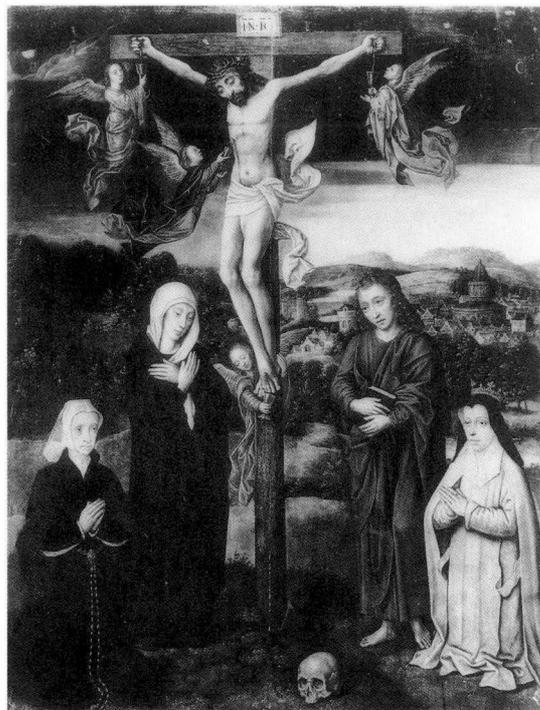


Fig. 20. Entourage des Claeissins, *Christ en croix aux quatre anges*. Gouda, Museum Het Catharina Gasthuis. (Photo RKD, La Haye)

reproduit toutes les figures de la gravure. Son goût de miniaturiste, hérité des 'Primitifs' du xv^e siècle, ne l'a toutefois pas retenu d'éliminer le motif inhabituel des réglures du *titulus*.

Un second changement par rapport à la gravure mérite d'être noté: la tête de l'évangéliste a pivoté. Le visage vu de face a été remplacé par un trois-quarts: saint Jean tourne dorénavant le chef vers la croix. Cette solution est, de loin, la plus fréquente dans les *Calvaire* des xvi^e et xvii^e siècles. L'auteur du panneau de Gouda, ou ses commanditaires, la dévote qui s'est fait représenter du côté gauche et la chartreuse couronnée qui se trouve à droite, ne recherchaient pas la singularité iconographique (70).

(70) Selon toute vraisemblance, la femme agenouillée du côté gauche devait être la mère de la jeune chartreuse coiffée d'une couronne. L'objet renvoie à un rituel propre à l'ordre, la consécration des vierges, durant laquelle on posait en grande pompe une couronne sur la tête d'une moniale. Celle-ci devait avoir au moins vingt-cinq ans et avoir prononcé ses vœux définitifs depuis au moins quatre ans. Voir, sur la consécration des vierges, B. ROOSE, dans: *De Brugse kartuizen 14de — 18de eeuw* (cat. d'exp.), Bruges, Rijksarchief, 1996, n° 6. Voir, pour deux autres représentations de chartreuses couronnées, conservées aujourd'hui à Arras, Ch. HECK / H. BOËDEC / D. ADAMS / A. BOLLUT, *Répertoire des peintures flamandes des xv^e et xvi^e siècles*, 5: *Collections du Nord-Pas-de-Calais. La peinture de Flandre et de France du Nord au xv^e et au début du xvi^e siècle*, Bruxelles, 2005, n° s 76, 85. Le tableau de Gouda proviendrait de l'ancienne chartreuse Sainte-Anne-au-désert de Bruges, la seule maison de la branche féminine de l'ordre de saint

Dans l'état actuel du corpus, on peut affirmer que le remplacement du visage frontal de saint Jean par un trois-quarts respectueusement dirigé vers la croix s'observe sur quasi toutes les versions flamandes ou 'hispano-flamandes' de la gravure de Schongauer. Outre le panneau de Gouda, on peut citer celui de l'ancienne collection du général belge Blanpain, qui comporte également les trois anges aux calices ⁽⁷¹⁾ (fig. 21). Ce motif a été en revanche omis dans les autres versions du modèle de Schongauer qui vont être énumérées ci-après: une œuvre dans le style de Josse van Cleve qui se trouvait, dans les années 1950, entre les mains d'un collectionneur colonais ⁽⁷²⁾ (fig. 22), une peinture de l'entourage du Maître du Fils prodigue à la collégiale d'Osuna (prov. de Séville) ⁽⁷³⁾ (fig. 23), et une autre, vendue à Londres en 1993 ⁽⁷⁴⁾ (fig. 24). On mentionnera encore un tableau cintré, évoquant Coeck d'Alost, à la chartreuse de Miraflores ⁽⁷⁵⁾ (fig. 25), et un *Calvaire* appartenant à une collection privée des Canaries ⁽⁷⁶⁾ (fig. 26). Ces deux dernières œuvres sont-elles vraiment flamandes, comme on l'a prétendu, ou faut-il plutôt y voir des copies espagnoles d'après un modèle flamand (on pourrait dans ce cas les qualifier d'hispano-flamandes) ? Seul un examen technique permettrait, sans doute, de trancher la question. Toujours est-il que, dans chacune des peintures citées, on reconnaît un saint Jean dont l'attitude et le drapé sont bien ceux imaginés par Schongauer, mais dont le visage est tourné vers la gauche. Le *titulus* ne présente plus aucune réglure. Cette singularité a même été éliminée dans le panneau de Burgos, dont l'auteur a pourtant eu le souci de reproduire le pézizonium au dessin compliqué du Christ de Schongauer.

Parfois aussi, on rencontre, dans des *Calvaire* flamands du xvi^e siècle, le seul saint Jean de la gravure de Schongauer. Est-ce son drapé particulièrement élaboré qui a retenu l'attention des peintres, ou le motif, très suggestif du point de vue symbolique, des plis du manteau semblant rayonner, à l'instar d'un nimbe, autour du livre tenu à deux mains ? Ce saint Jean que l'on considérait, à l'évidence, comme exemplaire apparaît notamment dans

Bruno dans l'ancien comté de Flandre.

- (71) Belgique, Collection Blanpain (anciennement); huile sur bois; 36 x 25 cm. Voir, sur cette œuvre, *Catalogue des tableaux anciens et modernes (...) composant la collection du général F. Blanpain (...)*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 27 janvier 1947, n° 85.
- (72) Cologne, Collection privée (anciennement); huile sur bois; dimensions non publiées. Voir cliché Rheinisches Bildarchiv, Cologne, n° L298/19. Ce cliché daterait de 1954. Au Centre d'étude de la Peinture médiévale des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, Bruxelles, un tirage est classé sous « A. Isenbrant, copie ».
- (73) Osuna, Colegiata, Panteón de los Duques de Osuna; huile sur bois; dimensions non publiées. Voir, sur cette œuvre, M. RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, *La colegiata de Osuna*, Séville, 1982, p. 109. Voir aussi cliché Mas, Barcelone, C.10, n° C.86.819. Au Centre d'étude de la Peinture médiévale des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, Bruxelles, un tirage est classé sous « Anonyme espagnol ».
- (74) Localisation inconnue; huile sur bois; 31,2 x 22,6 cm. Voir, sur cette œuvre, *Important and Fine Old Master Pictures* (cat. de vente), Londres, Christie's, 23 avril 1993, n° 151.
- (75) Burgos, Cartuja de Miraflores; huile sur bois; dimensions non publiées. Voir, sur cette œuvre, J. Hogg, *La cartuja de Miraflores*, Salzbourg, 1979, fig. 21 (« *escuela de Memling* ».). Voir aussi cliché IRPA, Bruxelles, n° 150019B. Au Centre d'étude de la Peinture médiévale des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, Bruxelles, un tirage est classé sous « Anonyme, Hisp. Flamand ».
- (76) Telde (Gran Canaria). Collection privée; huile sur bois; 67 x 51 cm. Voir, sur cette œuvre, C. NÉGRIN DELGADO, *Pinlura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)* (cat. d'exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón, 1995, n° 5.

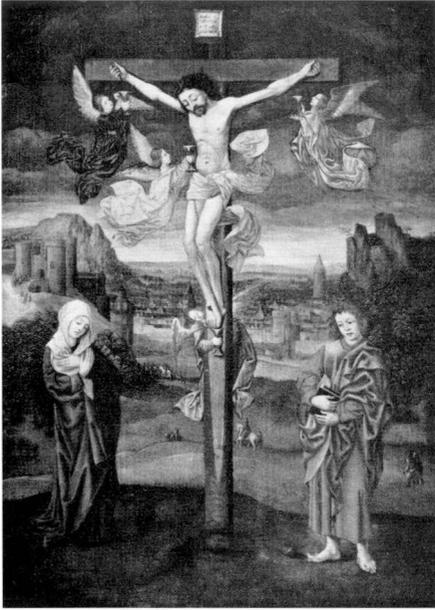


Fig. 21. Anonyme flamand, milieu du XVI^e siècle, *Christ en croix aux quatre anges*. Belgique, Collection Blanpain (anciennement).

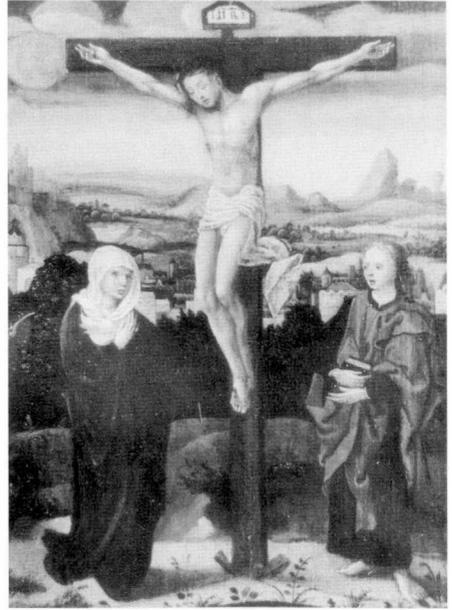


Fig. 22. Entourage de Josse van Cleve, *Calvaire*. Cologne, Collection privée (anciennement). (Photo Rheinisches Bildarchiv, Cologne)

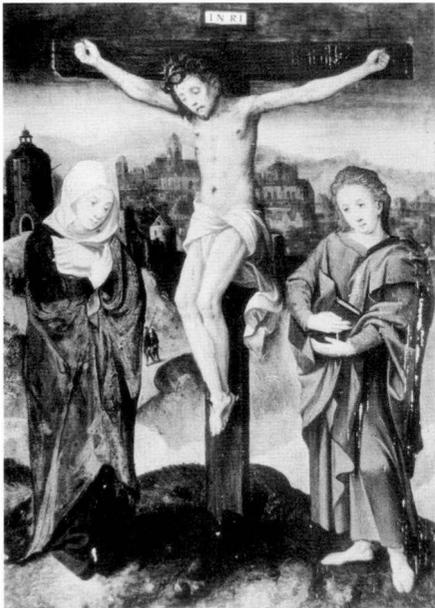


Fig. 23. Entourage du Maître du Fils prodigue, *Calvaire*. Osuna, Colegiata, Panteón de los Duques de Osuna. (Photo Mas, Barcelone)

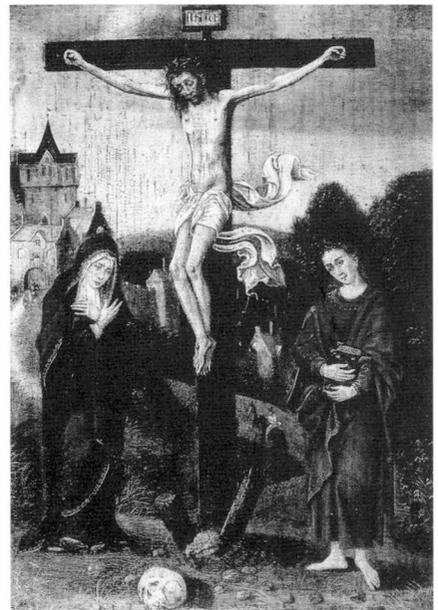


Fig. 24. Anonyme flamand, milieu du XVI^e siècle, *Calvaire*. Londres, Vente Christie's, 23 avril 1993.



Fig. 25. Imitateur (espagnol?) de Pieter Coeck van Aelst, *Calvaire*. Burgos, Cartuja de Miraflores. (Photo IRPA, Bruxelles)

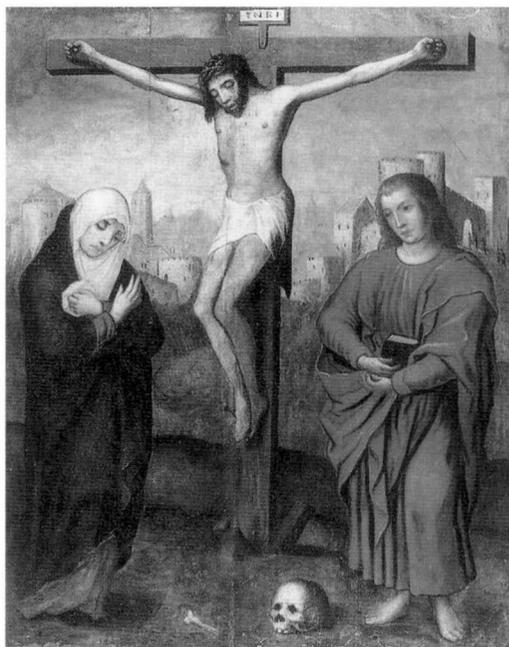


Fig. 26. Imitateur (espagnol?) de la peinture flamande, milieu du XVI^e siècle, *Calvaire*. Telde, Collection privée.

deux *Calvaire* brugeois, en compagnie d'une figure de Vierge aux mains jointes inclinées qui est attestée à plusieurs reprises dans la production du 'groupe Isenbrant' (77). Le premier, dû à un imitateur médiocrement doué de Gerard David, se trouvait au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans une collection privée belge (78) (fig. 27). Le second est un panneau proche de Benson. Il couronne le retable mural de type ibérique de la chapelle des Gallo en l'église San Juan de Castrojeriz (prov. de Burgos) (79) (fig. 28). Est-il besoin de le préciser ? Les deux saint Jean empruntés tournent le visage vers la gauche.

(77) Voir notamment M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting XI: The Antwerp Mannerists, Adriaen Ysenbrant*, Leyde/ Bruxelles, 1974, n° s 160, 161, 214.

(78) Belgique, Collection privée (anciennement): huile sur bois; dimensions non publiées. Voir cliché IRPA, Bruxelles, n° 98871A. Le panneau a été saisi en Allemagne ou en Autriche après la défaite du Reich et restitué en 1947 à son propriétaire par l'Office de Récupération économique (ORE) mis en place par le Gouvernement belge. Au Centre d'étude de la Peinture médiévale des anciens Pays-Bas et de la Principauté de Liège, Bruxelles, un tirage est classé sous « G. David, d'après ».

(79) Castrojeriz, San Juan; huile sur bois; 43,5 x 97,5 cm. Voir, sur ce retable, R.-J. PAVO HERNANZ, *Catálogo de Pintura de la Villa de Castrojeriz*, Castrojeriz, 1999, pp. 37-45.

Cette correction semble avoir été opérée de façon vraiment systématique. Je ne puis signaler que deux exceptions. Sur un panneau brugeois mis en vente à Londres en 1984⁽⁸⁰⁾ (fig. 29), se tiennent, aux pieds du Crucifié, Marie, la Madeleine, saint Jean et deux nonnes, flanquées de leurs saintes patronnes, Élisabeth de Hongrie et Marguerite d'Antioche. Seul l'évangéliste procède de la gravure de Schongauer. Et, pour une fois, il présente un visage frontal. La même fidélité au modèle de l'Alsacien s'observe dans un *Calvaire* cintré récemment mis en vente à Cologne sous le nom de Coffermans⁽⁸¹⁾ (fig. 30). Cette valve de diptyque miniature, qui reproduit aussi la Vierge et le Christ de la gravure, me paraît plutôt brugeoise. Elle évoque le style d'Isenbrant.

La quasi-unanimité des copistes ne peut que susciter le trouble chez l'historien d'art. Tous ont-ils vraiment eu entre les mains le *Calvaire aux quatre anges* de Schongauer? Ou bien certains se sont-ils inspirés d'une version interpolée, déjà normalisée, de la gravure? Les auteurs des panneaux de Gouda et Blanpain semblent connaître celle-ci de première main, puisqu'ils en reproduisent toutes les figures, y compris les anges voletant autour de la croix. En revanche, d'autres imitateurs ont peut-être eu sous les yeux des versions dans lesquelles saint Jean apparaissait déjà de trois-quarts. Cette solution, plus conforme à l'usage dominant, se serait en quelque sorte substituée à la formule par trop originale du maître alsacien, à l'insu même de certains peintres flamands.

Copies flamandes d'après le 'Saint Nicolas, saint Ulrich et saint Érasme' d'Albrecht Dürer

Un second cas de gravure allemande normalisée par les artistes flamands mérite d'être évoqué. Vers 1505, Albrecht Dürer réalisa une planche représentant saint Ulrich en vue frontale, flanqué des saints Nicolas et Érasme⁽⁸²⁾ (fig. 31). L'évêque ottonien d'Augsbourg, qui occupe le centre de l'image, tient un livre ouvert de la main droite et, de la gauche, sa crosse légèrement inclinée ainsi qu'un poisson, son attribut traditionnel⁽⁸³⁾. Un pan de sa chape est ramené à la hauteur de l'abdomen. Maintenu en place par le livre, ce pan de chape donne naissance à un pli en zig-zag et à une ample courbe descendante, délimitée par une frange. Sous la chape, on distingue la dalmatique et l'aube. Un des plats de la reliure du livre est orné de boutons disposés en quinconce.

(80) Localisation inconnue; huile sur bois; 71,7 x 55,2 cm. Voir, sur cette œuvre, *Old Master and English Pictures* (cat. d'exp.), Londres, Christie's South Kensington, 17 juillet 1984, n° 21.

(81) Localisation inconnue; huile sur bois; 12 x 9 cm. Voir, sur cette œuvre, *Alle Kunst. Gemälde. Zeichnungen. Skulpturen* (cat. de vente), Cologne, Lempertz, 14 mai 1994, n° 369; *Alle Kunst. Gemälde. Zeichnungen (...)* (cat. de vente), Cologne, Lempertz, 22 mai 2004, n° 1029. Ces deux catalogues font état d'une ancienne attribution à l'entourage de David, avancée par Ernst Buchner.

(82) Voir, sur cette gravure, B. MAYER, dans: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk II: Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, Munich (...), 2002, n° 141.

(83) Voir, sur l'iconographie de saint Ulrich, J. BRAUN, « Ulrich von Augsburg (4. Juni) », dans: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, coll. 702-703.

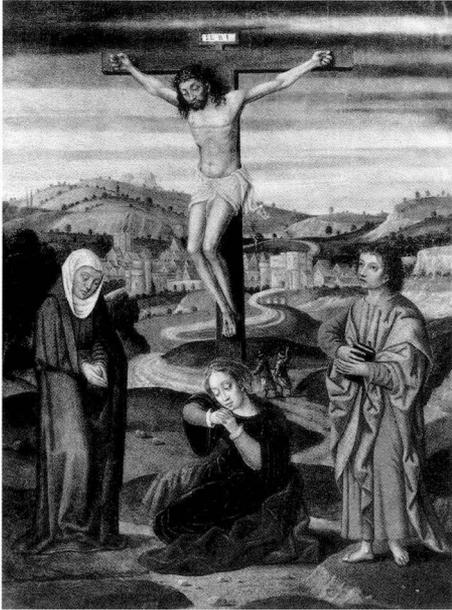


Fig. 27. Entourage de Gerard David, *Calvaire*. Belgique, Collection privée (anciennement). (Photo IRPA, Bruxelles)

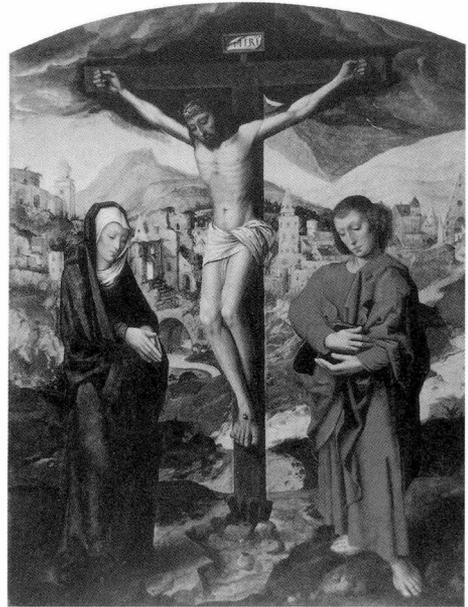


Fig. 28. Entourage d'Ambrosius Benson, *Calvaire*. Castrojeriz, San Juan.

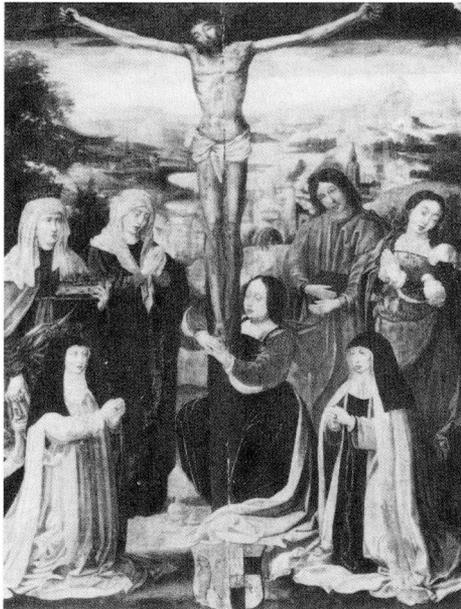


Fig. 29. Anonyme brugeois, milieu du XVI^e siècle, *Calvaire*. Londres, Vente Christie's South Kensington, 17 juillet 1981.

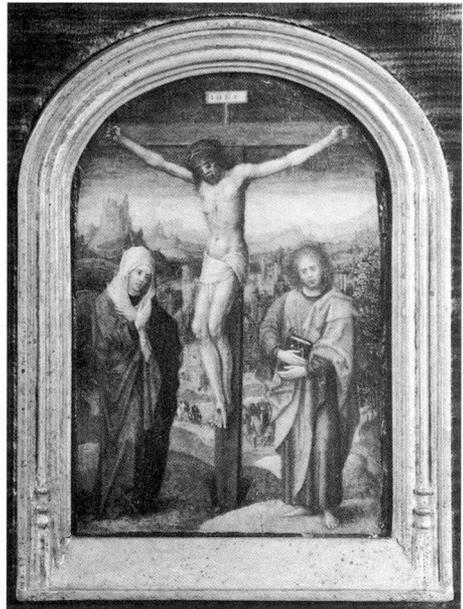


Fig. 30. Entourage d'Adriaen Isenbrant, *Calvaire*. Cologne, Vente Lempertz, 22 mai 2004. (Photo Archiv Kunsthaus Lempertz, Cologne)



Fig. 31. Albrecht Dürer, *Saint Nicolas, saint Ulrich et saint Érasme*.
Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer.

Ce saint Ulrich de Dürer se retrouve, dans ses grandes lignes, sur six œuvres flamandes du xvi^e siècle. La plus ancienne est certainement l'immense retable anversois conservé en l'église Saint-Victor de Schwerte, aux portes de Dortmund. La huche porte la date de 1523. L'un des volets peints comporte une effigie d'évêque inspirée du saint Ulrich⁽⁸⁴⁾ (fig. 32). On notera le changement d'identité: nous sommes cette fois en présence d'un saint Érasme, comme l'indiquent, outre l'inscription S. GERASMUS (sic), le cabestan miniature que le saint tient dans la main droite et sur lequel sont enroulées ses entrailles⁽⁸⁵⁾. Le souvenir de la

(84) Schwerte, Sankt Viktor: dimensions non publiées. Voir, sur ce retable, G. HOFFMANN, « Der Annenaltar des Adrian van Overbeck in der Propsteikirche zu Kempen », dans: *Spätgotik am Niederrhein. Rheinische und flämische Flügelaltäre im Licht neuer Forschung*, Cologne, 1998, pp. 240-268.

(85) Voir, sur l'iconographie de saint Érasme, K. SMEYERS, « De Marteling van de H. Erasmus door Dirk Bouts. Een speurtocht naar inspiratiebronnen en navolgingen », dans: *Dirk Bouts (ca.1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk/ Predikherenkerk, 1998, pp. 127-135.



Fig. 32. Anonyme anversois, vers 1523. *Saint Érasme* (détail).
Schwerte, Sankt Viktor. (Photo auteur)

gravure demeure perceptible jusque dans les détails, notamment dans le dessin de la crosse et dans l'orfroi de la chape, orné de losanges. Saint Érasme tient le cabestan de la même façon que saint Ulrich son livre ouvert; les doigts dessinent un éventail. Sur le volet de Schwerte, cette position de la main paraît un peu artificielle, eu égard à la forme de l'objet.

La plupart des échos flamands du saint Ulrich durérien sont brugeois. Il s'agit de figures d'évêques dépourvues d'attributs, sans doute des saints locaux espagnols. L'une se trouve sur le volet droit d'un triptyque appartenant aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. L'œuvre, qui porte le monogramme d'Ambrosius Benson, provient de la région d'Ávila⁽⁸⁶⁾ (fig. 33). Deux autres saints évêques similaires peuvent être attribués à l'entourage du maître lombard. Le premier occupe un des panneaux du retable bensonien, déjà cité, de l'église San Juan de Castrojeriz⁽⁸⁷⁾ (fig. 34). Le second est peint sur le volet droit d'un triptyque fragmen-

(86) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts; n° d'inv. 4129; 68,5 x 20 cm (volet droit). Voir, sur cette œuvre, D. MAREGHAL, dans: *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. d'exp.), Bruges, Memlingmuseum / Oud-Sint-Janshospitaal, 1998, n° 58.

(87) Castrojeriz, San Juan; huile sur bois; 97,5 x 43,5 cm. R.-J. PAYO HERNANZ a été le premier à observer le lien unissant le *Saint Évêque* du retable des Gallo à la gravure de Dürer (*op. cit.*, p. 41).



Fig. 33. Ambrosius Benson,
Saint évêque. Bruxelles, Musées
Royaux des Beaux-Arts.
(Photo IRPA, Bruxelles)



Fig. 31. Entourage d'Ambrosius
Benson. *Saint évêque*.
Castrojeriz, San Juan.

taire, conservé au château du Wavel à Cracovie⁽⁸⁸⁾ (fig. 35). Un autre saint évêque, inspiré cette fois du saint Érasme de la gravure, lui fait pendant, du côté gauche. Les revers des deux volets, qui portent une inscription en castillan, suggèrent clairement une provenance espagnole.

Dürer a représenté saint Ulrich avec le visage de face. Il est vrai que celui-ci occupe l'axe de symétrie vertical de la feuille. Dans le triptyque de Bruxelles et dans celui, fragmentaire,

(88) Cracovie, Zamek Królewski na Wawelu; n° d'inv. dep. 167; huile sur bois: 73,5 x 26,5 cm (volet droit). Voir, sur cette œuvre, J. SZABŁOWSKI, « Nieznane bensoniana w zbiorach wawelskich », dans: *Folia Historiae Artium*, 20, 1984, pp. 71-94.



Fig. 35. Entourage d'Ambrosius Benson, *Saint évêque*. Cracovie, Zamek Królewski na Wawelu. (Photo musée)



Fig. 36. Wenceslas Cobergher, *Saint Basile le Grand, saint Sylvestre et saint Julien du Mans*. Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Gastromediano. (Photo musée)

de Cracovie, le saint évêque tourne la tête vers la gauche, tandis que, dans le retable des Gallo, il incline le chef vers la droite. Ces variations trouvent leur origine dans le souci du peintre d'adapter l'emprunt à son nouvel environnement. Traditionnellement, dans les triptyques flamands ne comportant qu'une seule figure de saint par volet, elle tourne la tête vers le panneau central. En vertu de ce principe de composition, les auteurs des triptyques de Bruxelles et de Cracovie ont fait pivoter vers la gauche le chef de l'évêque figurant sur le volet droit. De même, sur le retable mural des Gallo, dont les registres inférieurs présentent chacun une structure de triptyque flamand, le saint évêque, situé à main gauche, incline la tête vers la droite, dans la direction d'une représentation centrale.

Vers 1590, l'Anversois Wenceslas Cobergher, élève de Maerten de Vos, eut aussi recours à la gravure de Dürer, dont il reprit deux figures. Dans une toile peinte pour les Franciscains de

Lecce qui se trouve aujourd'hui au Musée Sigismondo Castromediano ⁽⁸⁹⁾ (fig. 36), il a converti le saint Ulrich de son modèle en un Pape Sylvestre par la simple substitution d'une tiare à la mitre. Quant au saint Érasme, il en a fait un saint Julien du Mans, en éliminant le motif des entrailles enroulées sur un cabestan. Cobergher a jugé bon d'incliner la tête de Saint Sylvestre vers la droite. Le pape lisant semble ainsi porter quelque attention à la prière du donateur, représenté à mi-corps dans l'angle inférieur droit de la toile.

Si le changement d'identité du personnage représenté et son insertion dans un ensemble à panneaux multiples ou dans une composition avec donateur peuvent rendre compte de certaines des modifications apportées au saint Ulrich durérien par ses imitateurs flamands, il en est une qui échappe à ce type d'explication. Dürer a donné à son saint Ulrich un visage de vieillard adipeux. L'évêque ottonien est affligé de traits bouffis et d'un triple menton, que le graveur a soigneusement détaillés. En outre, la silhouette est particulièrement massive: on a l'impression que la lourde tête s'enfonce dans le corps sous le poids d'une mitre démesurée. Aucun des imitateurs flamands n'a estimé devoir suivre Dürer dans ce portrait sans fard d'un homme d'église âgé. Le naturalisme cru de la physionomie a été atténué, le visage du saint considérablement aminci, le triple menton supprimé. La silhouette est en général devenue plus élancée, sauf chez Cobergher. Le saint Érasme de Schwerte présente même des pommettes saillantes et un visage jeune.

Si, dans la peinture des xvi^e et xvi^e siècles, les saints évêques n'ont pas, en général, des faces d'ascètes — on se rappellera ici, notamment, le saint Donatien de Jan van Eyck —, l'évêque Ulrich imaginé par Dürer sortait manifestement de la norme aux yeux de ses imitateurs flamands. Quelles qu'aient été les intentions réelles de l'artiste allemand, cette figure évoquait de manière sans doute gênante le cliché médiéval de l'homme d'église obèse, dont l'enflure trahit les vices. Les peintres qui ont pris pour modèle l'évêque durérien ont probablement vu en lui un exemple accompli de science du drapé — on remarquera le soin avec lequel Cobergher, à l'extrême fin du xvi^e siècle, reproduit les plis de la chape dessinée par l'Allemand. Mais la figure ne pouvait devenir vraiment exemplaire pour les artistes flamands et leur public qu'à la condition d'être plus conforme à ce que l'on était en droit d'attendre, au xvi^e siècle, en matière d'effigies sacrées. Saint Ulrich dut ainsi subir une cure d'amaigrissement...

Dans les années 1520-1540, la nécessité de corriger le modèle était peut-être plus vive qu'au moment où la gravure vit le jour, vers 1505. C'est que, depuis lors, Luther avait affiché ses 95 thèses à Wittenberg et que Dürer s'était ouvertement déclaré favorable au protestantisme naissant ⁽⁹⁰⁾. Le vérisme de son saint Ulrich pouvait apparaître, dans ce nouveau contexte, comme une prise de position confessionnelle embarrassante pour les imitateurs fla-

(89) Lecce, Museo Provinciale Sigismondo Castromediano; huile sur toile; 230 x 172 cm. Voir, sur cette œuvre, D. BODART, *Il dipingere di Fiandra: 100 dipinti fiamminghi dal Quattrocento al Settecento* (cat. d'exp.), San Martino al Cimino, Palazzo Doria Pamphili, 1999, n° 25. La toile portait jadis l'inscription VINCENTZUS FLAMEN INV.IT, récemment éliminée par un restaurateur.

(90) Voir notamment sa lettre à Georg Spalatin de 1520 et un passage de mai 1521 dans son *Journal du Voyage aux Pays-Bas* [Albrecht DÜRER, *Schriften und Briefe* (éd. par E. Ullmann), Leipzig, 1978, pp. 129-131, 88-91]. Voir, sur les relations entre Dürer et la Réforme, E. REBEL, *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*, Munich, 1996, pp. 347-364.



Fig. 37. Jean Prevost, *Jugement dernier* (détail).
Bruges, Groeningemuseum. (Photo IRPA, Bruxelles)

mands de la gravure. Il est donc possible que la modification des proportions et de la physionomie du saint ait été motivée par des raisons dépassant le seul plan des convenances iconographiques. Ne s'agissait-il pas de débarrasser une image d'éventuelles connotations réformées?

Les corrections opérées par les trois artistes brugeois et l'auteur du volet de Schwerte semblent comme une anticipation de ce qui allait bientôt devenir une politique officielle de lutte contre les images dénigrant le clergé catholique. Ainsi, en 1550, les autorités communales de Bruges chargèrent Pieter Pourbus de dissimuler plusieurs personnages, dont un pape (?), un moine et un évêque obèses, dans le *Jugement dernier* peint à peine 25 ans auparavant par Jean Prevost pour l'hôtel de Ville⁽⁹¹⁾ (fig. 37). Ces figures disparurent derrière un rocher infernal, d'où s'échappaient des fumées. Le surpeint ne fut enlevé qu'en 1956.

(91) Voir, à ce propos, A. JANSSENS DE BISTHOVEN, « De herstelling van het Laatste Oordeel van Jan Provoost », dans: *Gentse bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, 17, 1957-1958, pp. 123-132.

Conclusion

La question de savoir s'il existait, dans la peinture flamande des xv^e et xvi^e siècles, des pratiques esthétiques normatives a conduit à étudier deux séries complémentaires d'images. Dans ces deux séries ont été identifiés les éléments d'une norme incarnée, offerte en modèle. Les représentations de *Saint Luc faisant le portrait de la Vierge* constituent un discours visible sur le peintre idéal, dont la bonne pratique, reconnue par Marie, est donnée en exemple à tous ceux qui manient le pinceau. Quant aux copies d'après les maîtres, elles ont contribué à diffuser et à populariser certaines images, associées à de grands noms, conférant à ces œuvres choisies le caractère de références. La portée de ces différents modèles ne fut sans doute pas la même. Si l'impact normatif des effigies de *Saint Luc peintre* a dû essentiellement se limiter à ceux qui fréquentaient d'ordinaire les chapelles dédiées à ce saint, à savoir les peintres eux-mêmes, en revanche, l'usage de la copie d'après les maîtres a pu contribuer à une uniformisation du goût, touchant aussi bien l'artiste que son public. La réplication de certaines formulations influa sans doute tant sur l'offre que sur la demande en images nouvelles.

Un trait commun aux représentations de saint Luc et aux copies d'après les maîtres émerge clairement de la présente étude : l'importance du modèle pour la société qui le reconnaît fait que celui-ci ne peut échapper aux manipulations. Peut-être même faut-il considérer que ce sont justement les possibilités intrinsèques qu'un modèle donné offrait aux manipulateurs qui l'ont fait choisir. Toujours est-il qu'entre les mains des 'Primitifs flamands', la personnalité historique du saint Luc du premier siècle de notre ère s'efface à peu près complètement, l'évangéliste apparaissant avant tout comme un artiste de la fin du Moyen Âge, gagné aux modes nouvelles. De même, les œuvres des grands maîtres, copiées et recopiées, ont été subtilement adaptées à l'usage figuratif de l'époque de leurs imitateurs, lesquels ont donc utilisé les références au passé pour mieux établir la norme artistique du jour.

La manipulation esthétique des modèles a-t-elle fait école? Les corrections apportées en 1550 au *Jugement dernier* de Provost ont pour origine, on l'a vu, une décision des autorités civiles. Les édiles brugeois souhaitaient se mettre en conformité avec une ordonnance qui venait d'être promulguée par Charles Quint et interdisait les représentations injurieuses pour le clergé⁽⁹²⁾. Au cours du xvi^e siècle, aurait-on glissé imperceptiblement des pratiques esthétiques normatives en usage chez les peintres vers une norme imposée par le pouvoir politique aux producteurs d'images? La correction des modèles, telle que la pratiquaient les copistes, aurait-elle fourni aux autorités civiles un modèle de travail critique sur les représentations figurées? À défaut de pouvoir être vérifiée, l'hypothèse mérite en tout cas d'être posée.

Remerciements

Le présent texte trouve son origine dans une leçon présentée le 2 décembre 2003 devant l'école doctorale *Histoire, cultures, sociétés* de l'Université Libre de Bruxelles, dans le cadre du

(92) JANSSENS DE BISTHOVEN, *op. cit.*, pp. 131-132, note 16.

cycle thématique *Normes, autorités, transgressions*. La même leçon a servi de base à deux conférences, organisées par la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles le 26 mars 2004 et par le Palais des Beaux-Arts de Lille le 16 juin 2005. J'ai eu la chance de pouvoir tester les idées formulées dans cet article sur les participants au cours doctoral en Histoire de l'Art de l'Université de León dans la semaine du 24 au 28 mai 2004. Je tiens à remercier ici pour leurs invitations mes collègues Paul Aron, Brigitte D'Hainaut-Zveny, Jean-Jacques Heirwegh et Jean-Marie Sansterre (ULB), Pierre-P. Bonenfant (SRAB), Alain Tapié et Florence Gombert (Palais des Beaux-Arts de Lille), ainsi que María Dolores Teixeira Pablos (Universidad de León). Dans mes recherches, j'ai profité de l'aide de nombreuses personnes: M.A. Albrecht (Dortmund), Hanna Benesz (Varsovie), Brigitte Buberl (Dortmund), Véronique Bücken (Bruxelles), Gérard Collin (Béziers), le Pasteur Held (Schwerte), Tilman Kossatz (Wurtzbourg), Olga Kotková (Prague), Roland Krischel (Cologne), Michel Lefftz (Louvain-la-Neuve), Claudine Lemaire (Bruxelles), Alison Luchs (Washington), Ewoud M. Mijnlief (Gouda), Jerzy T. Petrus (Cracovie), Àngels Soler Llobet (Mataró), Alexander Graf Strasoldo (Cologne), Steven Suykens (Turnhout), Corinne Van Hauwermeiren (Bruxelles) et Rita Wagner (Cologne). Comme de coutume, mon manuscrit a bénéficié de l'esprit critique de Bruno Bernaerts, Georges Hupin, Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault. Enfin, je souhaite exprimer toute ma gratitude au Centre d'étude de la Peinture médiévale dans les anciens Pays-Bas et la Principauté de Liège (Bruxelles), où j'ai été, comme à l'accoutumée, très aimablement accueilli.

SAMENVATTING:

In het middenpunt van dit artikel staat de vraag naar het bestaan van 'normatieve praktijken' in de Vlaamse schilderkunst van de 15de en de 16de eeuw. Voor de tijd van Karel van Mander lijkt weliswaar geen kunstenaar in de Nederlanden er de behoefte aan te hebben ondervonden om in een tekst zijn opvattingen over kunst uiteen te zetten. Maar de werken zelf kunnen kunsttheoretische stellingnamen bevatten en een impliciete normatieve dimensie vertonen. Zo fungeerden de talrijke voorstellingen van *Sint Lukas die het portret van Maria schildert*, die in de kapellen van schildersgilden hingen, als voorbeelden voor de Vlaamse schilders zelf. Ze dienden zich naar de evangelist te richten en, zoals hij het zou gedaan hebben, het levende model als grondslag van hun arbeid aan te nemen.

Verder kan men vaststellen dat de talrijke copieën die in de Nederlanden na 1500 het licht zagen wezenlijk tot het ontstaan van een canon van voorbeeldige werken en schilders bijgedragen hebben. Slechts bepaalde kunstenaars werden waardig bevonden om gecopieerd te worden: op een uitzondering na (de Meester van Flémalle alias Robert Campin) zijn ze degenen wier namen door de eerste kunstgeschiedschrijvers (Vasari, Lampsonius, Van Mander) zijn overgeleverd. Bij het kopiëren zijn bovendien de modellen van de 'grote meesters' telkens weer aan de heersende esthetische en iconografische conventies aangepast. Aangezien voorbeeldige originelen voor de schilders moeilijk toegankelijk waren, hebben de min of meer sterk aangepaste copieën ervan zelf vaak de rol van nieuwe modellen overgenomen. Daardoor hebben die copieën, die met de autoriteit van de 'grote meesters' geassocieerd waren, de vigerende esthetische en iconografische normen aanzienlijk kunnen versterken.

Het artikel sluit met de vraag of er eventueel een verband bestaat tussen de normerende praktijk van het kopiëren in de Vlaamse schilderkunst van de late 15de en de vroege 16de eeuw en de eerste gevallen van kunstcensuur onder het bewind van Karel V.

SUMMARY:

This article focuses on the question of the existence of 'normative practices' in the Flemish painting of the 15th and 16th centuries. Before Van Mander's days, no artist from the Netherlands seems to have felt the need to express his views about art in a text. Nevertheless, art-theoretical positions with an implicetely normative dimension can be recognized in the very works. So, in the chapels owned by painters' guilds, the representations of *St. Luke portraying the Virgin* functioned as examples for the artists themselves. These were supposed to follow the Evangelist and had therefore to start, just like him, from the living model.

Furthermore, it appears that the numerous copies achieved after 1500 in the Netherlands contributed to the shaping of a 'canon' of exemplary works and artists. Only certain painters were regarded as worthy being copied and it is perhaps no accident that, except the Master of Flémalle alias Robert Campin, all of them are referred to by name by the first historians of Netherlandish art: Vasari, Lampsonius and Van Mander. While copying the 'great masters', Flemish painters didn't hesitate to adjust their models to the ruling aesthetic and iconographical conventions. Since it was not easy to have access to the originals, they often used more or less adjusted copies as models for their copies after the 'great masters', a proceeding that surely contributed to reinforce the existing aesthetic and iconographical norms.

The last section of this article is devoted to the question of a possible connection between the normative practice of copying in the late 15th and early 16th century and the first instances of art censorship under Charles V.

PROJETS DE MONUMENTS FUNÉRAIRES DRESSÉS PAR JACQUES JONGHELINCK POUR LES COMTES DE HANAU (1558 ET 1562)

LUC SMOLDEREN

En sa qualité de médailleur, le sculpteur Jacques Jonghelinck a bénéficié, lors de son séjour à Bruxelles (de 1563 à 1572), d'une importante clientèle allemande. C'est ainsi qu'il réalisa notamment les médailles de personnages comme Paul Pfintzing (1555/1556), Reinhard de Solms (1556), Lazare de Schwendi (1556/1557), Éric de Brunswick (1558), Adrien von Walderfingen (1558), Hans Walhart (1558?, 1567 et 1570), Albéric de Lodron (1567), Cuno Cratz von Scharffenstein (vers 1570), Hannibal von Hohenems (1575) et Georges de Friendsberg (1576). Rien d'étonnant à cela: c'est l'époque où Charles V et Philippe II recrutent des reîtres Outre-Rhin en vue de leurs campagnes contre la France et, plus tard, contre les Provinces-Unies révoltées.

Mais il n'y a pas que les commandes de médailles que nous avons longuement étudiées (1). L'auteur du tombeau de Charles le Téméraire à Bruges a aussi conçu le projet de plusieurs monuments funéraires pour le compte de notables allemands (2).

Les tombeaux de Béthune

Le premier en date semble avoir été réalisé tout au début de sa carrière, entre 1554 et 1557, c'est-à-dire dès son retour de Milan où il avait travaillé dans l'atelier de Leone Leoni (3) et avant même d'avoir été chargé de réaliser le tombeau de Bruges. Il s'agit de celui de Reinhard, comte de Hanau, qui mourut à Béthune des suites d'une blessure reçue lors des opérations militaires qui avaient opposé Français et Impériaux en 1554.

L'offensive engagée par l'armée française contre les troupes de Charles Quint venait de prendre fin, après n'avoir obtenu que des succès locaux dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. Le roi Henri II s'était retiré le 14 août et ses lieutenants avaient fait renforcer la garnison de Mon-

(1) L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck, sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)* (Publications d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université catholique de Louvain, XC — Numismatica Lovanien-sia 15), Louvain-la-Neuve, 1996, p. 181-432.

(2) Nous tenons à remercier ici tous ceux qui ont bien voulu contribuer à la mise au point de la présente étude et tout spécialement le Dr. Uta Löwenstein, directrice aux Archives de Hesse à Marburg, Melle Ghislaine Moucharte, chargée des publications à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'U.C.L., et M. Ludovic Nys, professeur à l'Université de Valenciennes.

(3) L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck...*, p. 15-16. Voir aussi E. MOTTA, *Giacomo Jonghelinck e Leone Leoni in Milano (nuovi documenti)*, dans *Rivista italiana di Numismatica*, XXI, 1908, p. 75-76 et L. SMOLDEREN, *Jonghelinck en Italie*, dans *Revue belge de Numismatique*, CXXX, 1984, p. 119-139.

treuil-sur-Mer pour couvrir la retraite. C'est lors d'un raid de reconnaissance en direction de cette place, fin septembre 1554, que Reinhard de Hanau-Münzenberg fut blessé à la jambe ⁽⁴⁾.

Au cours de la même opération ou à quelques jours d'intervalle, le frère du cardinal Granvelle, Jérôme Perrenot, seigneur de Champagney, reçut un coup d'arquebuse au bras. Il appartenait, comme Reinhard de Hanau, à un régiment commandé par le prince d'Orange, dont il avait été jadis le précepteur. Les deux blessés furent reconduits à Béthune, distante d'une soixantaine de kilomètres, où ils moururent quelques jours plus tard, victimes d'une infection ⁽⁵⁾.

Guillaume d'Orange informe, dès le 2 octobre 1554, le comte Philippe III de Hanau qu'il a fait inhumer son frère et lui demande de faire connaître ses intentions éventuelles quant à l'érection d'un monument. Dans sa réponse en date du 17 octobre, le comte de Hanau charge son correspondant de lui envoyer une offre pour l'épithaphe. Plusieurs mois s'écoulent avant qu'il ne s'inquiète du prix de l'ouvrage. Nous sommes au 16 mai 1555 et Guillaume d'Orange lui répond le 3 juin qu'il ne sait rien à ce sujet et qu'il croit que c'est le comte Ernest de Solms qui a été chargé de suivre l'affaire. Le frère de ce dernier, l'illustre Reinhard de Solms (1491-1562), un des meilleurs généraux de Charles Quint, qui a combattu dans les Pays-Bas et est l'auteur d'un célèbre *Kriegsbuch*, envoie de Bruxelles à Hanau, le 17 avril 1557, une lettre bien intéressante à ce sujet où il est question d'une épithaphe en bronze pour laquelle un maître bruxellois demande un supplément de prix pour procéder à la fonte et achever le travail ⁽⁶⁾.

Plusieurs éléments font penser que l'auteur du monument est sans doute Jacques Jonghelinck, pour lors le plus illustre bronzier des Pays-Bas, qui, effectivement, avait son atelier à Bruxelles depuis son retour d'Italie, en 1552 ou 1553. Les relations de celui-ci avec Reinhard de Solms, dont il avait réalisé une médaille célèbre en 1556 ⁽⁷⁾, ne sont pas douteuses. L'artiste, comme on le verra ci-dessous, sera chargé quelques années plus tard de fournir un projet pour l'épithaphe de Philippe III de Hanau, le frère du blessé de Montreuil, ce qui constitue évidemment un argument de poids.

On pourrait, par analogie, tenir le même raisonnement pour le monument éventuellement élevé à la mémoire de Jérôme Perrenot, dont on peut présumer qu'il a été enterré à Béthune lui aussi, quoique aucun document ne vienne le confirmer. N'oublions pas, en effet, que Jon-

(4) Ainsi qu'il résulte du dossier 81A/27 Nr. 9 (*Aktenband der Grafen und Herren von Hanau affgerichte Epithaphia belangent*) aux Hessisches Staatsarchiv Marburg (R.F.A.).

(5) Dans plusieurs lettres datées d'octobre 1554, le cardinal Granvelle mentionne le décès de son frère Champagney au cours d'une opération de reconnaissance à Montreuil: «... esso mio fratello rimase ferito d'una archibuggiata che li ruppe l'osso, ne essendosi mai peluto ricavare ne trovare la palla li sopravvenne la febre che in pochi giorni li a levato di questa vita» (AGR, *Papiers d'État et de l'Audience*, reg. 473, fol. 204 r°; voir aussi fol. 184 r° et 185 r°).

(6) Cet échange de correspondances est conservé dans le dossier précité de la Hessisches Staatsarchiv à Marburg. Dans sa lettre du 17 avril 1557, Reinhard de Solms indique que le maître doit encore procéder à la fonte en métal de l'épithaphe qui est toujours «*in harlten und plaster*», et il ajoute: «*so wurd solches Werck ganz schon und gewallig*».

(7) L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck...*, p. 218-219, n° 8.

ghelinck fut le médailleur attitré du frère du défunt, le cardinal Granvelle, et qu'il disposait d'un atelier dans le Palais de ce dernier ⁽⁸⁾.

Quoi qu'il en soit, cette ou ces épitaphes — qui à l'époque consistaient en de vastes compositions murales avec armoiries, attributs funéraires et figures symboliques — ont depuis longtemps disparu. L'église principale de Béthune, Saint-Vaast, dont les voûtes s'étaient écroulées dès 1606, fut totalement détruite lors d'un bombardement allemand en 1918, de sorte qu'aucun des nombreux monuments funéraires qu'elle abritait ne nous est parvenu ⁽⁹⁾. Quant à la collégiale de Saint-Barthélemy, fort riche également en épitaphes et pierres tombales, elle fut vendue, puis démolie, sous la Révolution française ⁽¹⁰⁾. Pas de mentions non plus d'épitaphes aux noms de Reinhard de Hanau ou de Jérôme Perrenot dans les autres églises ou couvents de Béthune et des environs.

L'Épitaphe de Philippe III de Hanau

Le frère du malheureux Reinhard, le comte Philippe III qui régnait à Hanau, mourut à 35 ans, le 14 novembre 1561, après une assez longue maladie. Avait-il, de son vivant déjà, songé à sa sépulture en s'adressant à l'auteur de l'épitaphe de Béthune?

Un curieux document conservé aux Archives de l'État de Hesse à Marburg porte à le croire. Il s'agit d'une lettre adressée au comte de Hanau par le sculpteur Jacques Jonghelinck, en date du 19 avril 1562, soit cinq mois après le décès de Philippe III, au sujet de l'achèvement du monument. L'artiste se réfère à une correspondance qu'il aurait adressée à Hanau deux ans auparavant, c'est-à-dire en 1560. Il n'y a pas lieu, semble-t-il, de retenir l'hypothèse selon laquelle il aurait appris la mort de son client par ses intermédiaires, le comte de Solms et un certain Bomberger ⁽¹¹⁾, et aurait envoyé sa lettre au successeur en vue de hâter l'exécution d'un ouvrage qui venait à son heure. Les termes utilisés montrent bien qu'il s'adresse encore à Philippe III et non à son fils Philippe-Ludwig I (1553-1580) pour lors âgé de huit ans et placé sous un Conseil de Régence. À l'appui de sa requête, il joint un croquis de l'épitaphe (Fig. 1).

(8) *Ibid.*, p. 20 et n. 71.

(9) Voir *Épigraphie du Département du Pas-de-Calais*, t. II par LOBIQUET, Arras, 1889, p. 1, et t. VIII par R. RODIÈRE, Fontenay-le-Comte, 1932, p. 337 et suiv. (les « Épitaphes » de Thurién d'Aubrometz, datant du début du XVII^e s., ne nous sont parvenues qu'amputées des premiers feuillets qui décrivaient le chœur de l'église Saint-Vaast).

(10) Voir Cte A. MENCHE DE LOISNE, *Inscriptions et sépultures des anciennes églises de Béthune*, dans « Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais », t. I, 1^{re} livraison, Arras, 1889, p. 401-402; A. DERVILLE (Dir.), *Histoire de Béthune et de Bewry* (collection « Histoire des villes du Nord - Pas-de-Calais », VIII), Dunkerque, 1985, p. 292.

(11) Antoine van Bomberghen (1532-1568), anversois de naissance, servit notamment sous le condottiere allemand Lazare de Schwendi, autre client de Jonghelinck, et se rendit à plusieurs reprises en Allemagne pour y recruter des mercenaires destinés à aider les Calvinistes. Il était un familier du comte d'Egmont. Au sujet de cet aventurier: G.H. DUMONT, *La vie aventureuse d'Antoine van Bomberghen*, Anvers, 1952, et W. BRULEZ, *Bomberghen, Antoon II van* —, notice dans *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 5, Bruxelles, 1972, col. 112-114.

Le document indique qu'il s'agit de la traduction allemande (voir annexe) d'une lettre écrite en français. On trouvera ci-après une restitution de l'original perdu :

Monseigneur,

Cela fait deux ans que j'ai écrit à Votre Grâce par l'intermédiaire d'un gentilhomme dénommé Bomberger, au sujet du travail que j'ai entrepris d'exécuter en cire et qui est déjà à ce point avancé qu'il pourrait être jeté (coulé) en laiton à tout moment. Mais l'absence de réponse m'empêche jusqu'ici de terminer l'œuvre en question qui m'a coûté bien des efforts. Aussi ai-je estimé nécessaire d'informer Votre Grâce afin qu'elle me fasse parvenir de soixante à quatre-vingts couronnes pour acheter le cuivre nécessaire à l'ouvrage. Dès que j'aurai reçu la réponse, je ferai diligence pour arriver à terminer ce travail au plus tard dans les quatre mois. J'envoie à Votre Grâce le patron (modèle) de l'ouvrage que j'ai fait trois pieds plus haut que la soumission et l'accord ne le prévoyaient, afin de lui donner plus de prestance et d'éclat. Comme j'ai appris que le comte de Solms, qui a vu l'œuvre ici [à Bruxelles], a fait rapport à Votre Grâce, j'ose espérer qu'elle ne laissera pas sans récompense le travail qui a fait l'objet de la commande et qu'elle daignera me faire connaître sa réponse. Je prends humblement congé de Votre Grâce et prie Dieu tout-puissant de lui donner longue vie et de la maintenir en bonne santé. Fait à Bruxelles le 19 avril 1562.

Votre très humble et très obéissant serviteur.
Jacques Jonghelinck

À Monseigneur,
Monseigneur le comte de Hanau.

Ce texte nous montre que l'œuvre fut commandée bien avant le décès de Philippe III de Hanau puisqu'il y est question d'une correspondance expédiée deux ans auparavant. L'artiste paraît bien assuré de sa commande, ayant déjà réalisé le modèle en plâtre. Le comte de Solms serait venu admirer le travail dans son atelier (à Bruxelles) et en aurait fait rapport mais celui-ci ne nous est pas parvenu. Il est toutefois certain que c'est Solms qui a mis le sculpteur (lequel l'avait portraituré en médaille) en relation avec la petite Cour de Hanau, soit dès l'inhumation du comte Reinhard, soit peu après.

Restait à couler l'œuvre en bronze. L'achat du métal est évalué de 60 à 80 couronnes d'or⁽¹²⁾. On promet qu'après paiement, l'ouvrage serait achevé dans les quatre mois, ce qui paraît assez court compte tenu de la série d'opérations que cela suppose: fonte, ébarbage, ciselure, patine et, éventuellement, dorure et émaillage.

Jonghelinck pourtant n'ira pas jusque-là. Dès le début de 1562, en effet, la veuve de Philippe III de Hanau chargea son Conseil de s'adresser à un sculpteur (non encore désigné) pour réaliser une épitaphe où figurerait l'effigie en pied de son mari, revêtu d'une cuirasse⁽¹³⁾, un élément absent du projet de Jonghelinck où le centre de la composition était meublé d'un décor héraldique. Un contrat sera passé le 5 décembre 1563⁽¹⁴⁾ avec un certain Johann von Trarbach⁽¹⁵⁾ qui fournira le monument placé entre 1566 et 1568 dans le chœur de la Marien-

(12) Équivalent à 108 et 144 livres de 40 gros de Flandre.

(13) E.J. ZIMMERMANN, *Hanau, Stadt und Land*, Hanau, 1917 (éd. ultér. 1919 et 1920), p. 686.

(14) Texte *ibid.*, p. 684-685, et F. LÜBBECKE, *Hanau, Stadt und Grafschaft*, Cologne, 1959, p. 124-125.

(15) Au sujet de cet artiste et de ses œuvres, voir F. LÜBBECKE, *op. cit.*, p. 125-128. Il aurait visité l'Italie et les Pays-Bas.

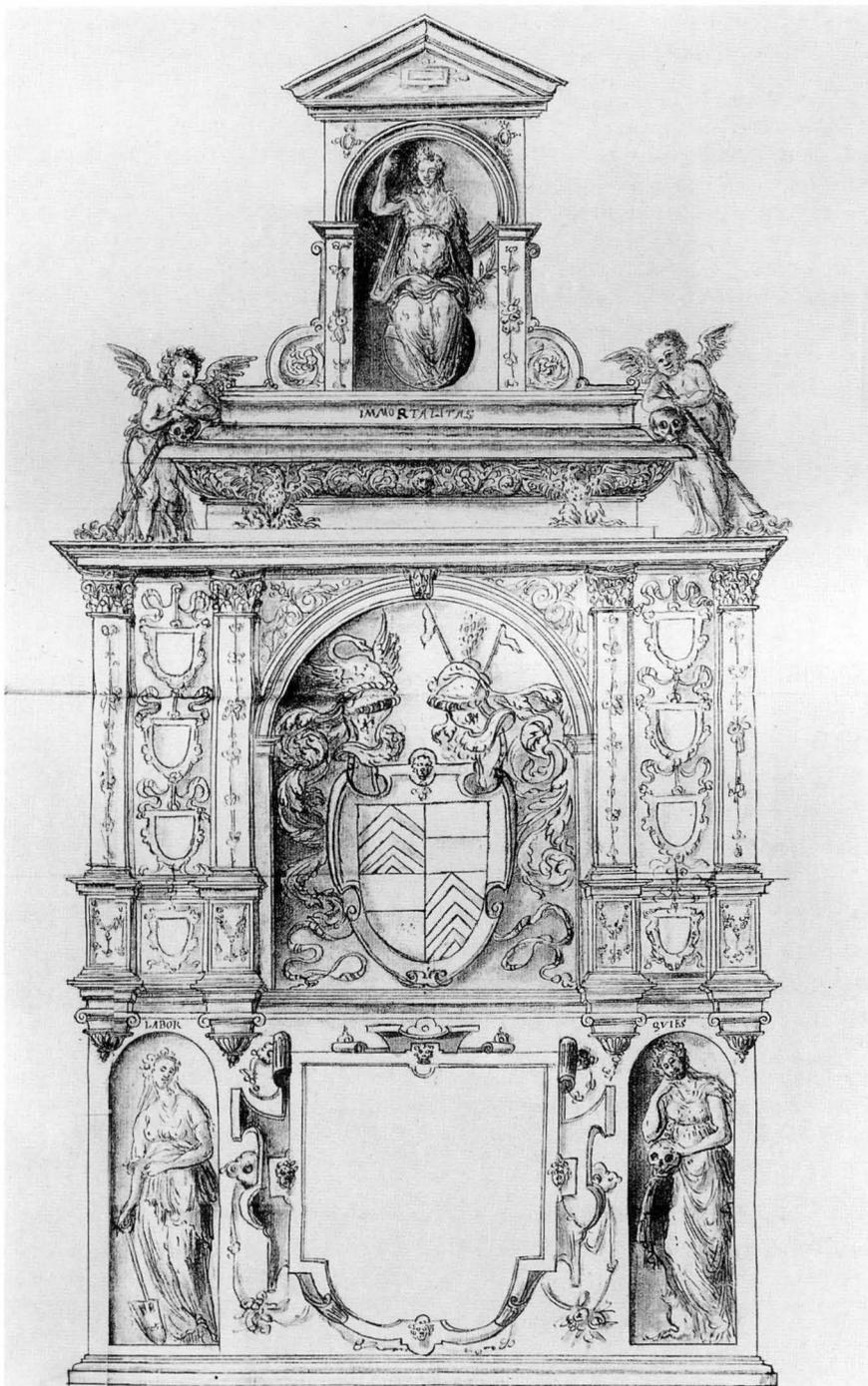


Fig. 1. Projet d'épitahe pour le comte Philippe III de Hanau-Münzenberg par Jacques Jonghelinck (1560/1562).
(Hessisches Staatsarchiv Marburg, 81 A13 Nr. 4)

église de Hanau, contre le mur septentrional (Fig. 2). L'œuvre avait déjà subi quelques dégradations au cours des ans ⁽¹⁶⁾ — notamment l'éraflure de la face et l'amputation de la main droite — quand l'église fut gravement endommagée par un bombardement en 1945 ⁽¹⁷⁾. L'ensemble a été reconstruit de 1950 à 1961 et la tombe restaurée. Johann von Trarbach avait réalisé dans la même église une épitaphe jumelle dédiée à la veuve de Philippe III, Hélène von der Pfalz-Simmern, décédée en 1579.

Le projet de Jacques Jonghelinck

Il nous reste cependant un dessin très élaboré du projet de Jacques Jonghelinck, celui-là même qui était joint à sa lettre du 19 avril 1562 (Fig. 1). Ce croquis, probablement de la main du sculpteur, soulève bien des questions: on n'y retrouve pas, en effet, la manière du tombeau de Charles le Téméraire, hormis peut-être le cartouche dans le bas de la composition. Par contre, il paraît sortir tout droit d'un album de Corneille Floris. Ce dernier passe aux yeux de certains pour le maître de Jonghelinck et le co-auteur, avec ce dernier, du tombeau de Bruges ⁽¹⁸⁾. Il est incontestable que les deux artistes avaient su nouer d'étroites relations.

Plusieurs éléments du dessin de Jonghelinck sont révélateurs à cet égard:

— La personnification d'IMMORTALITAS, le bras droit dressé, et les deux angelots aux crânes et flambeaux renversés, au sommet de la composition, ainsi que les statues de LABOR avec sa pelle et de QUIES avec sa tête de mort dans les niches encadrant le cartouche vierge au registre inférieur, se retrouvent dans les épitaphes conçues par Floris pour les archevêques Adolphe (Fig. 3) et Antoine von Schauenburg à la cathédrale de Cologne ⁽¹⁹⁾.

— Deux angelots de même genre figurent également sur la tombe de Frédéric I dans la cathédrale de Schleswig (Fig. 4).

— Les personnifications de l'Immortalité, du Travail et du Repos ainsi que les deux angelots sont visibles sur un projet pour le tombeau de Christian II et de Frédéric II de Danemark conservé au Musée des Beaux-Arts de Copenhague ⁽²⁰⁾.

(16) Elle est reproduite par la gravure dans un certain nombre de publications datant d'avant la Première Guerre mondiale, notamment dans *Festschrift des Hanauer Geschichtsvereins zu seiner fünfzigjährigen Jubelfeier am 27 August 1894*, pl. 21, ainsi que dans E.J. ZIMMERMANN, *op. cit.*, p. 686, repris par F. LÜBBECKE, *op. cit.*, p. 124 (ces deux derniers d'après un dessin de l'architecte Mittelsdorf faisant l'objet de notre fig. 2).

(17) Au sujet de la Marienkirche, église paroissiale de la vieille ville de Hanau, voir G. DEMO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler — Hessen* (revu par M. BACKES), Munich-Berlin, éd. 1975, p. 363.

(18) Sur l'expertise de Corneille Floris à Bruges en 1563, voir L. SMOLDEREN, *Jacques Jonghelinck...*, p. 80-82.

(19) Au sujet de ces deux monuments: R. HEDICKE, *Cornelis Floris und die Florisdekoration*, Berlin, 1913, I, p. 47-49; A. HUYSMANS, *De grafmonumenten van Cornelis Floris*, dans *RBAAH*, LVI, 1987, p. 116-117; EADEM, dans *Cornelis Floris, 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper* (ouvrage collectif), Bruxelles, 1996, p. 97-98 et pl. 228-229, p. 188-189. On trouve déjà plusieurs éléments de leur composition à la partie gauche du dessin figurant dans l'*Album Spencer* (fol. 2 r°), alors que le projet de Jonghelinck paraît s'inspirer de la partie droite du même dessin (reproduit dans *Cornelis Floris* précité, p. 230, fig. 272).

(20) A. HUYSMANS, *art. cit.*, p. 107, fig. 7; *Cornelis Floris*, p. 141, fig. 118.

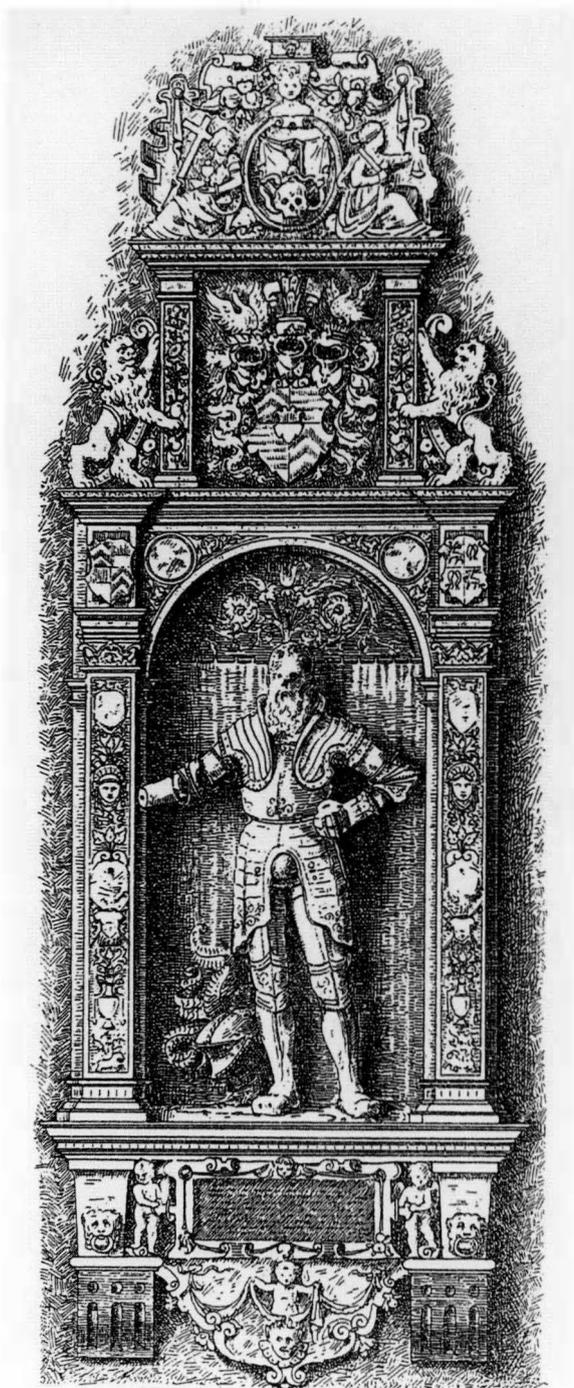


Fig. 2. Épitaphe de Philippe III de Hanau par
Johann von Trarbach (1563/1566), à la Marienkirche de Hanau.



Fig. 3. Angelots pleureurs du tombeau de Frédéric I de Danemark par Corneille III Floris (1551/1553) à la cathédrale de Schleswig.

— Les deux aigles supportant le cénotaphe orné de rinceaux à l'étage supérieur sont présents à la fois dans le tombeau d'Albert de Brandebourg à Königsberg ⁽²¹⁾ ainsi que dans les épitaphes de Nicolas Vierling et de Jan van Hulsen à la Grote Kerk de Breda ⁽²²⁾; en outre, sur un dessin de l'Album Spencer de la Public Library à New York ⁽²³⁾.

— Quant à l'encadrement orné de cuirs de l'espace réservé à l'épitaphe proprement dite, on en trouve de nombreux modèles dans les recueils de planches de Floris gravés par Jérôme Cock. Il est vrai que le tombeau du Téméraire ainsi que les dessins de Hans Vredeman de Vries en offrent d'autres exemples.

— Enfin, les culots en forme de corbeille godronnée, sous les pilastres, rappellent ceux du tabernacle de Léau.

Il n'y a là rien d'étonnant car les deux hommes se connaissaient bien mais ce qui est surprenant, c'est que beaucoup de ces « modèles » fournis par l'œuvre de Corneille Floris sont postérieurs à 1561-1562. C'est notamment le cas des tombeaux de Christian III à Roskilde (1573) et d'Albert de Prusse à Königsberg (1568-1575). Par contre, les épitaphes d'Adolphe et Antoine von Schauenburg à Cologne ont été commandés en 1557 et exécutés en 1561: coïncidence troublante avec le projet pour Hanau!

Jonghelinck, contrairement à Johann von Trarbach, ne semble pas s'être plié à des instructions précises. Son imagination — et sans doute aussi ses modèles — ont pu se donner libre cours. Par contre, son compétiteur allemand s'est vu imposer un programme rigoureux par contrat ⁽²⁴⁾. Au sommet, à la place de l'Immortalité, une Résurrection flanquée de la Foi et de la Justice au lieu du Travail et du Repos; en dessous, les armes du défunt, comme chez Jonghelinck, mais le corps même du monument devait être réservé à l'effigie du comte Phi-

(21) R. HEDICKE, *op. cit.*, II, pl. XXIII, 1; A. HUYSMANS, p. 101, fig. 4; *Cornelis Floris*, p. 92, fig. 61.

(22) *Cornelis Floris*, p. 193-194, fig. 233-234.

(23) *Ibid.*, p. 233, fig. 286 et R. HEDICKE, *op. cit.*, II, pl. VIII, 2.

(24) Il s'agit du protocole du 5 décembre 1563 dont le texte a fait l'objet des publications signalées en note 14.

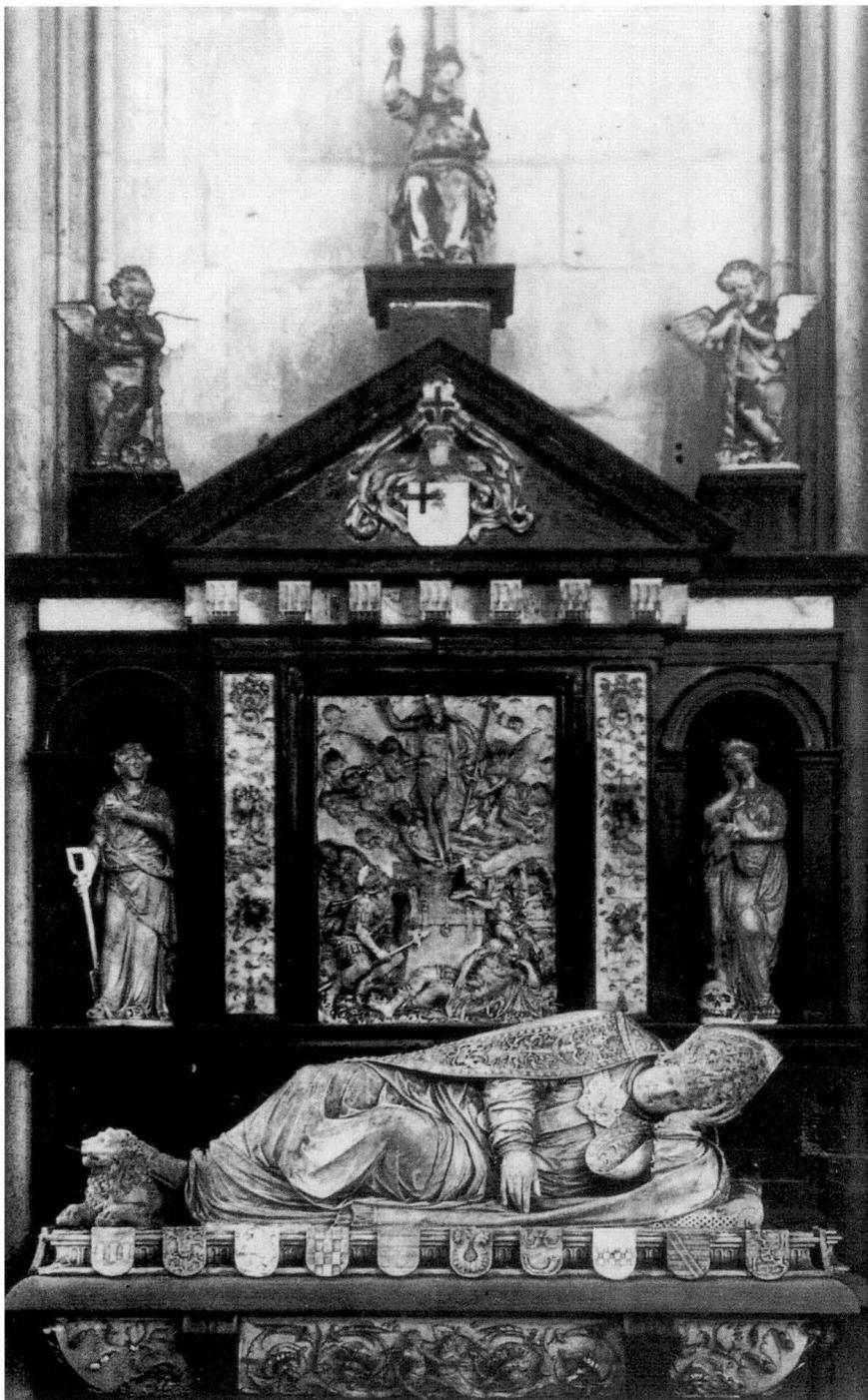


Fig. 4. Épitaphe de l'archevêque Adolphe von Schauenburg par
Corneille III Floris (1557/1561) à la cathédrale de Cologne.

lippe III de Hanau revêtu d'une cuirasse complète, portant ses armes, un casque de parade à ses pieds. Le sculpteur s'est efforcé de respecter ces exigences; tout au plus a-t-il remplacé la Résurrection prévue par un motif funéraire: crâne, linceul et sablier dans un cadre ovale (Fig. 2).

L'œuvre réalisée mesure environ 5 mètres de haut mais paraît plus étroite ($\pm 1,70$ m) que le projet de Jonghelinck que l'on peut présumer avoir été conçu avec une largeur d'environ 2,70 m pour une hauteur équivalente. Le dessin du maître flamand semble, en effet, établi à l'échelle de 1/10^e (25). Ce qui renforce cette opinion, c'est qu'il comprend dans le bas un calibrage à sept unités qui représentent sans doute des coudées (0,443 m), plutôt que des pieds (0,324 m).

Il est permis de s'interroger également au sujet des matériaux que Jonghelinck comptait utiliser pour le mausolée de Hanau. Contrairement à Corneille Floris, il n'était pas tailleur de marbre ou d'albâtre mais fondeur de métal. L'ensemble qu'il avait conçu était sans doute en laiton. Mais l'était-il entièrement? Les sculptures, les armes du défunt et les écus latéraux ainsi que la plaque réservée à l'épithaphe proprement dite devaient incontestablement être constituées d'éléments métalliques, dorés ou émaillés en certaines de leurs parties (26). Mais il semble que la structure architecturale, le fronton et les niches, les piliers d'ante, le sarcophage et les entablements auraient bien pu être exécutés en pierre. Contrairement à beaucoup d'épithaphes pariétales de l'époque, y compris celle de Johann von Trarbach, qui sont suspendues, le projet de Jonghelinck — qui se termine par une assise moulurée — paraît avoir été conçu pour être posé à même le sol. Peut-être est-ce la raison pour laquelle le sculpteur a voulu lui donner plus de hauteur (27).

*
* *

Le dossier des mausolées de Hanau est très révélateur de la diffusion du « style Floris » en Europe septentrionale au cours du troisième quart du xvi^e siècle. Qu'il ait influencé l'anversois Jonghelinck paraît aller de soi mais Johann von Trarbach, lui aussi, y succomba: les pilastres de son monument, ses putti, ses mascarons et sa surcharge ornementale — l'« horror vacui » — sont évocateurs à cet égard. Ce sculpteur, nous l'avons vu, avait sans doute séjourné dans les Pays-Bas ou, tout au moins, été en relation avec certains milieux anversois (28). Pour lui, comme pour Jonghelinck, le style Floris, dont le rayonnement a dépassé nos frontières, constitue un véritable répertoire de formes, de symboles et de motifs décoratifs.

(25) Il mesure 51 x 27 cm (au niveau de la base) ou 28 cm (au niveau de l'entablement).

(26) Comme ce fut le cas pour le monument réalisé par le fondeur de métal Johann von Trarbach dont le contrat précisait que les lettres de l'épithaphe devaient être dorées (« ... und die Buchstaben vergulden »).

(27) Il signale dans sa lettre du 19 avril 1562 qu'il avait prévu de rehausser son ouvrage de trois pieds en hauteur afin de lui donner plus de prestance (voir Annexe).

(28) R. HEDICKE, *op. cit.*, I, p. 160, plaçait les deux épithaphes de la Marienkirche de Hanau parmi les œuvres qui témoignent d'une incontestable influence de l'art des anciens Pays-Bas.

VERSION ALLEMANDE D'UNE LETTRE DE JACQUES JONGHELINCK
AU COMTE DE HANAU (19 AVRIL 1562)

Gnediger Herr,

Es seint zweij Jar verschinen das Ich E.G., beij einem von Adel Bomberger genant geschrie-
ben, und des wercks so Ich Euere G. zufertigen furgenommen ins wachs schon so voort ge-
spracht sein, das es nun alle stund auch uffs kupffer zu pringen were berichtet, mir ist aber
kein antvoort zukommen, also das ich ermelt werck ob es gleich mit etwas meinem schaden
geschehen, hinder mir noch bitz her erhalten, und has fur notwendig geacht E.G. desselb zu
berichten damit Sie mir ein kron sechtzig bitz in die achtzig zu lassen khommen das kupffer
so man zu gemelten werck bedurffen wirt darum zu khauffen und nach empfangener antwort
voorhaff ich durch meine vleis sovil zu erraiche das solch werck innerhalb vier Monaten uffs
lengst gefertiget sein soll, ich schick E.G. den Patron desselben wercks und habs umb pessers
wolstandts auch das es herrlicher erscheine dreij schue hoher dan das verding und die abred
vermag gemacht wie ich dan vernommen das mein G.H. der Grave von Solms so das werck
alhie gesehen Euere Gnaden desselben bericht gethon, bin auch guter Hoffnung E.G. werden
mir das ihenig, so sich im werck wer mein verding gemacht sein, befinden wirt unbelonet int
lassen seit E.G. umb furderliche antwort und Gott den Almechtigen das er E.G. damen ich
mich underthanig bevohlen ihn in langvoiriger gesindt gnadiglich erhalten woll. Dato Brussel
den XIX^e Aprilis anno 1562.

E.G. undertheniger und gehorsamer diener

Jacob Joengheliconk [*sic*]

Au dos : Copeij so verdeutschts aus der franzosischen schreiben so der Bildthauwer zu Brussel
mein gnedigen Hern geschrieben hat das Hanauisch Epithaph belangt. De anno 1562.

*Hessisches Staatsarchiv Marburg, 81A / 13 Nr. 4 (Aktenband der Grafen und Herren
von Hanau uffgerichtete Epitaphia belangent).*

SAMENVATTING:

Het Hessische Staatsarchiv te Marburg bewaart een brief dато 19 april 1562 van de Antwerpse beeldhouwer en medailleur Jacob Jonghelinck waarop een ontwerptekening voorkomt voor een muraal praalgraf bestemd voor Filips III van Hanau-Münzenberg. Jonghelinck zal het ontwerp echter niet uitvoeren. De tekening getuigt van de diepgaande invloed van de «Floris-stijl» die toen in heel West-Europa opgang maakte. Een aantal elementen van dit project stemt overeen met diegene die Cornelis Floris gebruikte voor de praalgraven van Frederik I te Schleswig, voor Christiaan III te Roskilde, voor Albrecht van Pruisen te Königsberg en voor de gebroeders von Schauenburg in Keulen.

Enkele jaren vroeger had Jonghelinck de bronzen epitaaf voor het graf van de broer van Filips III van Hannover te Bethune uitgevoerd, Filips die gewond werd te Montreuil-sur-Mer tijdens de gevechten tegen het Franse leger en die eind november 1554 stierf te Bethune. Dit monument is verdwenen zoals vele andere, gedeeltelijk tijdens revoluties en oorlogen.

Dergelijke bestellingen door Duitse edellieden zijn te verklaren door de contacten die Jonghelinck had aangeknoopt met Duitse ridders die door keizer Karel en door Filips II voor hun leger waren aangeworven. Voor een aantal onder hen graveerde de kunstenaar penningen met hun beeltenis, o.a. voor Reinhard van Solms, neef van de graven van Hanau, die als tussenpersoon optrad tussen Jonghelinck en de grafelijke familie.

SUMMARY:

The archives of the German federal state of Hesse in Marburg (FRG) conserve a letter from Antwerp sculptor and medallist Jacques Jonghelinck, dated 19 April 1562, together with a design of his for the wall tomb of Count Philip III of Hanau-Münzenberg. He did not himself produce the monument, which was later commissioned from a certain Johann von Trarbach. The Antwerp master's design shows the clear influence of the "Floris style" then in vogue right across northern Europe. Certain compositional elements are very similar to those used by Corneille Floris for the tombs of Frederick I in Schleswig, Christian III in Roskilde, Albert of Prussia at Königsberg and the Von Schauenburg brothers in Cologne. A few years before Jonghelinck had produced the epitaph of Count Reinhard of Hanau, the brother of Philip III, who was wounded at Montreuil-sur-Mer during a military engagement against France and died at Béthune at the end of October 1554. No trace remains of this latter work, which was the victim, like so many others, of time, revolutions and wars.

These commissions from high-ranking German figures are explained by the relations the sculptor developed among the circle of reiters in the service of Charles V and Philip II in the southern Low Countries. Many of them he had portrayed in medals, in particular the renowned Reinhard of Solms, a cousin of the counts of Hanau, who served as intermediary between them and the artist living in Brussels.

NOUVELLES DONNÉES SUR L'HISTOIRE DE CLÉOPÂTRE DE POERSON. LE RÉSEAU PARENT ET LA TAPISSERIE BRUXELLOISE À LA FRANÇAISE

Koenraad BROSENS

Au cours du dernier tiers du xvii^e siècle, la tapisserie bruxelloise fut pour ainsi dire submergée par des projets français. (1) Plusieurs tapissiers bruxellois tissèrent des séries d'après l'*Histoire de Méléagre et Atalante* et l'*Histoire d'Alexandre* de Charles Le Brun (1619-1690), ou d'après l'*Histoire de Moïse*, l'*Histoire de Titus et Vespasien*, l'*Histoire de Clovis* et l'*Histoire de Cléopâtre* de Charles Poerson (1609-1667). Cette vague artistique fut pour les fabricants de tapisseries bruxelloises une arme puissante dans la lutte qui les opposait à leurs concurrents français des Manufactures royales de Paris, Beauvais et Aubusson.

Les historiens de l'art ont récemment étudié par quels canaux les producteurs bruxelloises de tapisseries avaient eu accès à ces modèles français. Ils ont pu établir en effet que des gravures avaient servi de point de départ aux séries bruxelloises d'*Alexandre*. (2) En revanche, les tapisseries bruxelloises consacrées à *Méléagre et Atalante* furent tissées d'après les originaux de tableaux à l'huile de Le Brun. (3) Ceux-ci avaient été importés à Bruxelles et loués à divers tapissiers par Jean Valdor (1616-1675), un diplomate liégeois résidant à Paris et qui, vers 1660, était en France un important entrepreneur de tapisseries. Comme on ne connaît pas de gravures ni de tapisseries françaises réalisées d'après les séries de Poerson, il est vraisemblable que les tableaux ou les cartons de ces séries circulaient également à Bruxelles. Sur base d'un passage extrait d'un ouvrage du xviii^e siècle intitulé «*Mémoire pour mettre à la suite d'un livre touchant l'origine de la famille des Leyniers*», déjà paraphrasé en 1878, (4) on peut également désigner Valdor comme étant à l'origine de la diffusion des séries de Poerson. (5)

L'auteur est Chargé de Recherches au Fonds de la Recherche Scientifique-Flandre (Belgique) (F.W.O.-Vlaanderen) et professeur invité extraordinaire à l'Université Catholique de Louvain (KULeuven). Il remercie le Professeur émérite Guy Delmarcel pour ses précieuses remarques et sa critique constructive. Liste des abréviations: BAE: Bruxelles, Archives de l'État à Anderlecht; NGB: Notariat général du Brabant; RP: Registres paroissiaux; RT: Registre de la Trésorerie; BAV: Bruxelles, Archives de la Ville.

- (1) G. DELMARCEL, *Hel Vlaamse wandtapijt*, Tiel, 1999, pp. 253-254.
- (2) R. VANHOEN, «Tapisseries bruxelloises d'après les modèles de Charles Le Brun: l'*Histoire d'Alexandre le Grand*, *La tapisserie au xvii^e siècle et les collections européennes*. Actes du colloque international de Chambord 18 et 19 octobre 1996, éd. C. ARMINJON et N. DE REYNIÈS, *Cahiers du patrimoine*, 57, Paris, 1999, pp. 61-68.
- (3) K. BROSENS, «Charles Le Brun's *Meteager and Atalanta* and Brussels Tapestry c. 1675», *Studies in the Decorative Arts*, 11, 2003-2004, pp. 5-37.
- (4) A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries de haute-lisse et de basse-lisse*, Bruxelles, 1878 (réédition 1973), p. 318. En ce qui concerne Wauters et *Les tapisseries*, voir K. BROSENS, «On Alphonse Wauters' *Les tapisseries bruxelloises* (1878)», www.studiesinwesterntapestry.net (1-10-2004).
- (5) N. DE REYNIÈS, «Charles Poerson et la tapisserie», *Charles Poerson 1609-1667*, éd. B. BREJON DE LAVERGNÉE, N. DE REYNIÈS, N. SAINTE FARE GARNOT, Paris, 1997, pp. 108-109.

L'attention fut toutefois attirée récemment sur Adrien Parent, un autre entrepreneur de tapisseries susceptible lui aussi d'être proposé comme protagoniste dans le présent débat. ⁽⁶⁾ À en croire la requête qu'il introduisit en 1675 auprès de l'administration municipale bruxelloise en vue d'obtenir des privilèges financiers, Parent n'avait pas seulement convaincu les meilleurs lissiers français de s'établir à Bruxelles, mais avait en outre importé à Bruxelles les modèles de trois des «*schoonste en principaelste*» (plus belles et principales) séries de tapisseries françaises (Doc. 1). ⁽⁷⁾ Puisque les tentures d'*Alexandre* et *Méléagre* de Le Brun étaient connues via respectivement des gravures et Valdor, on peut évidemment se demander si Parent introduisit à Bruxelles une ou plusieurs séries créées par Poerson. Une lecture critique d'archives déjà publiées et de nouveaux documents ayant trait à Adrien Parent et à l'*Histoire de Cléopâtre* de Poerson permet en tout cas de répondre, du moins partiellement, à cette question. De plus, ces archives jettent un jour nouveau sur les relations commerciales entre Bruxelles et la France pendant le dernier tiers du xvii^e siècle.

La Cléopâtre française à Bruxelles

L'*Histoire de Cléopâtre* était vers 1675 un thème populaire dans la tapisserie bruxelloise. Deux séries retraçant sa vie furent d'ailleurs tissées simultanément. Les tapisseries et les éditions conservées montrent clairement que la série créée par Poerson fut produite quasi exclusivement par l'atelier Le Clerc. ⁽⁸⁾ Il existait en outre une série peinte par Juste (Justus) van Egmont (1601-1674) et tissée dans les manufactures des associés Van Leefdael, Van der Strecken et Peemans. ⁽⁹⁾ La présence simultanée de ces deux séries sur le marché bruxellois oblige évidemment le chercheur à traiter avec beaucoup de circonspection les archives mentionnant l'*Histoire de Cléopâtre*.

Un certain nombre de documents publiés peuvent toutefois être rattachés avec une quasi certitude à l'*Histoire de Cléopâtre* de Poerson. ⁽¹⁰⁾ Un premier groupe d'archives comporte la correspondance entre le comte Jean-Adolphe Schwarzenberg (†1682) résidant en Bohême et son agent à Bruxelles, Jean Aranzola d'Ognate. ⁽¹¹⁾ En 1666, Schwarzenberg acheta une ten-

(6) K. BROSENS, «The organisation of seventeenth-century tapestry production in Brussels and Paris. A comparative view», *De Zeventiende Eeuw*, 20, 2004, pp. 266-267. Parent n'est mentionné que sporadiquement dans les études concernant les tapisseries; consulter e.a. WAUTERS, *op. cit.*, p. 337; K. BROSENS, *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670-1770. The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)*, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten, 13, Bruxelles, 2004, p. 60.

(7) BAV, RT 1301, fol. 28r-29r. Le document fut paraphrasé par WAUTERS, *op. cit.*, p. 337. Un passage fut cité par BROSENS, «The organisation», *op. cit.*, pp. 266-267.

(8) DE REYNIÈS, «Charles Poerson», *op. cit.*, pp. 114-115. Un certain nombre de tapisseries ne portent pas de signature; un seul exemplaire porte celle de Daniel Eggermans.

(9) N. FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milan, 1994, II, pp. 199-205 et 259-267.

(10) Cfr. DE REYNIÈS, «Charles Poerson», *op. cit.*, pp. 107-108.

(11) J. BLÁŽKOVÁ et O. KVĚTOŠOVÁ, «Antoine et Cléopâtre. Histoire d'un achat de tapisseries à Bruxelles en 1666», *Artes Textiles*, 5, 1959-1960, pp. 63-77.

ture de *Cléopâtre* qu'Ognate avait vue la même année dans le «*Magazin de la Ville de Bruxelles*». Leur correspondance révèle qu'un marchand anonyme avait financé la production de cette série, et que les modèles avaient été peints en France. ⁽¹²⁾ Une des lettres contient un passage mentionnant Laurent de La Hyre (1605-1656) comme auteur de la série, mais il est vraisemblable que l'édition achetée en 1666 par Schwarzenberg était une version bruxelloise de la *Cléopâtre* de Poerson. Une tenture anonyme de *Cléopâtre* et des séries également anonymes de *Moïse*, de *Clovis* et de *Titus et Vespasien* furent d'ailleurs déjà décrites en octobre 1663 par d'Ognate comme étant ce qu'on pouvait acheter à Bruxelles de plus digne d'intérêt en matière de tentures. Vu les thèmes cités, il est probable que d'Ognate ait énuméré les quatre séries de Poerson.

Outre la correspondance Schwarzenberg-d'Ognate, on a également rattaché à la série de Poerson consacrée à *Cléopâtre* un contrat de 1678. ⁽¹³⁾ En décembre de cette année-là, les marchands de tapisseries d'Anvers et d'Audenarde Nicolas Naulaerts (†1703) et Jean van Verren commandèrent une édition de *Cléopâtre* aux tapissiers Jérôme (Hieronymus) et Pierre (Peter) Le Clerc. Le contrat spécifiait que la bordure fleurie devait être tissée d'après les modèles de Jean I Bruegel (1601-1678). Il ne mentionne pas le nom du maquettiste de la série, mais l'implication de l'atelier Le Clerc plaide en faveur de Poerson.

Un document découvert récemment jette un jour nouveau non seulement sur la *Cléopâtre* de Poerson, mais aussi sur le rôle d'Adrien Parent. Le 28 avril 1673, Parent donna ordre aux tapissiers Jérôme, Pierre et Adrien Le Clerc de tisser, dans un délai de quinze à seize mois, une édition de huit tapisseries entourées d'une bordure fleurie et illustrant «*l'histoire de marq Antoine Cleopatre*» (Doc. 2). ⁽¹⁴⁾ Le nom du créateur de la série n'est pas mentionné, mais l'implication de l'atelier Le Clerc permet ici aussi de penser que Parent a commandé une édition d'après les modèles de Poerson. Le contrat stipule encore que François van Coppenolle prendrait sur lui le financement de la production, et que Parent en payerait le montant à van Coppenolle un mois après la livraison de la série. Le contrat cite enfin «*monsieur Champagne*». Celui-ci devait réparer les éventuels dégâts causés aux modèles par l'usage. Les frais des possibles retouches incomberaient à Parent; ceux des réparations éventuelles aux patrons des bordures — probablement les bords fleuris au nom de Bruegel — seraient portés par les tapissiers. Ce passage permet de supposer que Parent était le propriétaire des modèles, vu que ce type de clauses n'était jamais repris dans les contrats entre d'une part les tapissiers et d'autre part les commanditaires, qui commandaient des séries d'après des projets appartenant aux producteurs.

Cette hypothèse est confirmée par l'inventaire après décès d'Adrien Parent en 1705. ⁽¹⁵⁾ Parmi les biens de ce dernier figuraient «*twee patroonen van tapisserijen representerende Cléopâtre Marcus Antonius*» («deux patrons de tapisseries représentant Cléopâtre Marc Antoine») ainsi que «*eenige boorden van tapijten*» («quelques bordures de tapisseries»).

(12) Lettres des 15 mai et 5 juin 1666; *Ibid.*, pp. 71-72.

(13) F. DONNET, «Documents pour servir à l'histoire des ateliers de tapisserie de Bruxelles, Audenarde, Anvers, etc.», *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*, 10, 1896, pp. 287-288.

(14) BAE, NGB 1500², Jan Herman (28-4-1673).

(15) BAE, NGB 1995, Peter van Cutsem (1-9-1705).

La thèse selon laquelle Parent aurait été en possession des modèles de la *Cléopâtre* de Poerson et les aurait fait tisser à Bruxelles est évidemment diamétralement opposée au passage figurant dans le «*Mémoire pour mettre à la suite d'un livre touchant l'origine de la famille des Leyniers*» que Valdor a rattaché à la suite. On peut toutefois se demander à quel point les données contenues dans ce document sont fiables. Le «*Mémoire*» est une copie partielle mais contemporaine du «*Mémoire de Góis*» écrit vers 1734 par le diplomate portugais Francisco Mendes de Góis (1670-1753) qui fait actuellement partie d'une collection privée. Le «*Mémoire de Góis*» a, tout récemment, été publié intégralement et agrémenté de commentaires. ⁽¹⁶⁾ Le passage qui nous intéresse dans ce document est le suivant :

«*Jean Leijniers [...] a fait [...] une tenture en huit pieces representent l'histoire de meliager et atlalante peint par monsr. de Breij fameux peintre francois. Une tenture en 6. pieces l'histoire de moise. Autre tenture representant l'histoire de Cléopâtre en 6. pieces. Autre tenture representant les arts en 7. pieces. Autre tenture representant l'histoire de Clovis en 8. pieces, tous les quelles tentures ont esté travaillé sur des desseins peint par une peintre francois dont on ne s'en souvient pas de son nom, mais les dits desseins ont été envoieez a Bruxelles par un certain marchand de Paris, nommé N. Valdor.*»

Ce passage n'est pas sans susciter quelques points d'interrogation. Lorsqu'il rédigea son *Mémoire*, De Góis reçut vraisemblablement l'aide de l'entrepreneur de tapisseries Daniel IV Leyniers (1705-1770), mais les données concernant la production de Jean II Leyniers (1630-1686) semblent plutôt s'appuyer sur de l'information orale — et embellie — que sur des sources écrites. C'est ainsi que De Góis attribue, à raison il est vrai, l'*Histoire de Méléagre et Atlalante* à Charles Le Brun, mais qu'il ne semble pas connaître l'identité de Poerson. De plus, la série des *Arts* est placée par De Góis dans la liste des modèles français, alors que cette série est attribuée au créateur de tapisseries bruxellois Antoine Sallaert (c. 1580-1650). ⁽¹⁷⁾ On connaît en outre des tapisseries ayant effectivement pour sujet *Méléagre* et *Moïse* et portant la signature de Jean II Leyniers, mais aucun des nombreux exemplaires bruxellois de *Cléopâtre* ou de *Clovis* ne porte la marque de Leyniers, ce qui fait évidemment planer un doute sur la thèse de De Góis selon laquelle ces séries auraient elles aussi été tissées par Leyniers. Ces remarques incitent donc à porter un jugement critique sur le passage du «*Mémoire de Góis*», et à se poser des questions à propos de l'affirmation selon laquelle Valdor aurait été responsable de l'importation de *tous* les modèles français cités dans le document.

Bref, on peut admettre que, dans le dernier tiers du xvii^e siècle, Adrien Parent était propriétaire des modèles de la *Cléopâtre* de Charles Poerson et qu'il les a loués à l'atelier Le

(16) BROSENS, *op. cit.*, pp. 19-20 et 249-259. En ce qui concerne de Góis, voir A. SILVA DA CARVALHO, «Um agente de Portugal em França. Francisco Mendes de Góis», *Anais da Academia Portuguesa de História*, 2, 1949, pp. 213-240; M.-T. MANDROUX-FRANÇA, «La politique artistique européenne du roi Jean V de Portugal en direction de Paris. Sources raisonnées», *Histoire du Portugal, Histoire Européenne. Actes du colloque Paris 22-23 mai 1986*, Paris, 1987, pp. 111-145; A. DELAFORCE, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, 2002, pp. 47-48.

(17) Mentionné également par DE REYNIÈS, «Charles Poerson», *op. cit.*, pp. 107. En ce qui concerne cette série, voir M. DIAZ PADRON, J. M. PITA ANDRADE et J. J. JUNQUERA, *Renacimiento y Barroco. Coleccion grupo banco hispanico americano. Tolède, Museo de Santa Cruz, 1987*, cat. de l'expos., pp. 94-103. Je remercie le Professeur émérite Delmarcel pour cette référence.

Clerc. Parent, la famille Le Clerc et d'autres acteurs cités dans le contrat de 1673 méritent donc qu'on s'y attarde.

Adrien Parent et le réseau Parent

On ne connaît pas la date de naissance d'Adrien Parent, mais vu que, dans la requête qu'il adresse en vue d'obtenir des privilèges, il mentionne qu'il est marchand et producteur de tapisseries depuis 1657-1658, on peut supposer qu'il est né vers 1630. Parent mourut en 1705. ⁽¹⁸⁾ Il avait épousé Marie de Marcq qui décéda avant octobre 1698. ⁽¹⁹⁾ Les époux Parent et de Marcq eurent cinq enfants qui leur survécurent: Françoise, Nicolas, Jacques-Etienne, Jean-Charles et Guillaume-François. ⁽²⁰⁾ Nicolas Parent était trésorier de la collégiale Saint-Pierre de Lille. Il mourut le 29 août 1714 à Bruxelles. ⁽²¹⁾

C'est probablement en France, et peut-être à Lille, que l'on doit chercher les racines de la famille Parent. ⁽²²⁾ Les documents notariés qu'Adrien Parent fit transcrire sont généralement rédigés en français, alors qu'à Bruxelles au xvii^e siècle la langue vernaculaire était le flamand. Dans les documents bruxellois, Parent n'est d'ailleurs jamais cité comme bourgeois mais comme habitant de la ville. Les archives semblent en effet démontrer que Parent ne résidait pas de façon permanente à Bruxelles, quoiqu'il y possédât plusieurs maisons. En septembre 1685, le chargé d'affaires de Parent à Bruxelles, Jean-François Coquille, mit en location une maison située dans la *bergsraete* et dont Parent était propriétaire depuis la Noël 1670. ⁽²³⁾ En mars 1687, ce fut Parent lui-même qui donna en location une maison située au Marché au Blé, en face de la *callestrael*, maison qu'il possédait depuis 1660. ⁽²⁴⁾ En 1688, Parent mit à nouveau en location une maison située cette fois au Marché aux Grains. ⁽²⁵⁾ En février 1705, ce fut au tour de Jasper Steppe, à l'époque agent de Parent, de donner en location, au nom de Parent, la maison du Marché aux Grains. ⁽²⁶⁾

(18) BAE, NGB 1995, Pieter van Cutsem (1-9-1705).

(19) BAE, NGB 1860², Louis Nachtegaal (9-10-1698).

(20) BAE, NGB 2695², Guiliam van der Noot (3-11-1707).

(21) BAE, NGB 2673², Peter de Cuyper (28-9-1714). Voir également BAE, NGB 1658², Jacques-Laurent Janssens (27-10-1714 et 17-11-1714). Dans les documents bruxellois Nicolas Parent est qualifié de *chanoine*, mais selon E. HAUTCŒUR, *Histoire de l'église collégiale et du chapitre de Saint-Pierre de Lille*, Paris/Lille, 1897-1899, III, 1899, pp. 314-315 il est clair que Parent était un trésorier, mais un trésorier contesté.

(22) Le patronyme Parent figure à plusieurs reprises dans des documents médiévaux ayant trait à l'histoire de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille; voir E. HAUTCŒUR, *Cartulaire de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille*, Paris/Lille, 1894, I, p. 552 et E. HAUTCŒUR, *Documents liturgiques et nécrologiques de l'église collégiale de Saint-Pierre de Lille*, Lille/Paris, 1895, pp. 172, 201, 238, 239, 242, 245.

(23) BAE, NGB 1759², Jan Capiteyn (28-9-1685). Le titre de propriété (*vercrijgbrief*) du 24-12-1670 est citée dans l'inventaire; BAE, NGB 1995, Peter van Cutsem (1-9-1705).

(24) BAE, NGB 1855¹, Louis Nachtegaal (17-3-1687). Le titre de propriété (*vercrijgbrief*) du 5-11-1660 est citée dans l'inventaire; BAE, NGB 1995, Peter van Cutsem (1-9-1705).

(25) BAE, NGB 1861¹, Louis Nachtegaal (5-4-1699).

(26) BAE, NGB 2693¹, Guiliam van der Noot (4-2-1705).

L'implication de Parent dans l'industrie tapissière bruxelloise ne ressort pas seulement du contrat de 1673. On sait que, en avril 1687, Parent prêta 278 florins au tapissier bruxellois Jacques Coenot et à son épouse Catharina Jacobs. ⁽²⁷⁾ En février 1700, Nicolas Parent conclut au nom de son père un contrat avec le comte de Walstein. ⁽²⁸⁾ Parent promettait de livrer au comte quatre tapisseries illustrant l'*Histoire de César*, ainsi que deux autres pièces consacrées à *César* qu'il devait encore faire exécuter. Selon le document, les quatre tapisseries *César* existantes étaient tissées en *haute lice*. Ce terme fait ressortir que la série n'avait pas été réalisée à Bruxelles, où on n'utilisait que des métiers de basse-lice, mais qu'elle était de facture plus ancienne et probablement brugeoise. ⁽²⁹⁾ Il n'est pas exclu par ailleurs que, dans le contrat, on ait utilisé le terme de haute lice pour souligner la finesse et la qualité des tapisseries, et qu'il s'agissait bien d'une série bruxelloise contemporaine consacrée à *César*, peut-être la série peu connue produite par l'atelier Le Clerc — il semble toutefois peu probable que le commanditaire ait opté pour une série qui se caractériserait par un désaccord stylistique entre des projets du xvi^e et de la fin du xvii^e siècle. ⁽³⁰⁾ L'inventaire des biens de Parent, enfin, montre clairement que «*een camer patroonen van tapijten wesende sesse stucken*», «*een camer patroonen van tapijten wesende seven stucken*» en «*eenige boorden van tapijten*» («une chambre de patrons de tapisseries à savoir six pièces», «une chambre de patrons de tapisseries à savoir sept pièces» et «quelques bordures de tapisseries») se trouvaient en 1705 au domicile du tapissier Albert Auwerex. S'agit-il là des patrons des deux autres séries françaises que Parent avait, selon ses dires, importés à Bruxelles? C'est évidemment possible, mais quoi qu'il en soit, on ne connaît pas de tapisseries réalisées d'après des cartons de Poerson et portant la signature d'Auwerex, ce qui pourrait signifier que Parent avait également en sa possession des modèles d'autres peintres français ou bruxellois.

Parent n'était pas seulement producteur de tapisseries mais aussi entrepreneur en dentelle. En effet, en février 1676, un an après que la municipalité lui eût accordé des privilèges, Parent, Jean-Baptiste Joly, un propriétaire de manufacture bruxellois, et Noël Le Druz, un marchand de Valenciennes, s'associèrent pour fabriquer et exporter de la dentelle. ⁽³¹⁾ Le contrat mentionne Paris comme principal débouché. Le gendre de Parent, Denis Le Trotteur,

(27) BAE, NGB 1855¹, Louis Nachtegaal (30-4-1687).

(28) BAE, NGB 598², Charles Dutrieu (9-2-1700).

(29) En ce qui concerne la série brugeoise consacrée à *César*, dont une édition était en possession de Louis XIV, voir G. DELMARGEL, «Brugse wandtapijten als kunstwerken», *Brugge en de tapijtkunst*, G. DELMARGEL et E. DUVERGER, Bruges/Mouscron, 1987, pp. 121, 125 et 234-235. Voir également E. DUVERGER, «Zeventiende-eeuwse Brugse wandtapijten met de Geschiedenis van Julius Caesar», *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, 31, 1996, pp. 59-80.

(30) Une des éditions est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne, inv. CV2; E. VON BIRK, «Inventar der im Besitze des Allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländer Tapeten und Gobelins», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 2, 1884, pp. 211-212. Voir aussi DELMARGEL, *op. cit.*, p. 253. Il est possible que l'on puisse attribuer les modèles de cette série à Daniel II Leyniers (1618-1688); BROSENS, *op. cit.*, 81 (note 337).

(31) BAE, NGB 1500², Jan Herman (22-2-1676).

était lui aussi impliqué dans le commerce de dentelles. ⁽³²⁾ Le Trotteur était le fils de Nicolas Le Trotteur et de Catherine Le Roux, cette dernière étant probablement apparentée à René Le Roux qui en 1677, quelques années après Parent, avait également obtenu des privilèges de la municipalité bruxelloise en compensation de son implication dans l'industrie de la tapisserie de cette ville. ⁽³³⁾ En 1701, Denis Le Trotteur et René Le Roux seront d'ailleurs mentionnés ensemble dans un document. ⁽³⁴⁾

Les contrats de 1673 et de 1678 concernant la série consacrée à *Cléopâtre* ainsi que des tapisseries conservées montrent clairement que l'atelier Le Clerc utilisait les modèles de Poerson. On peut identifier Jérôme (Hieronymus) Le Clerc (†1722) avec le producteur de tapisseries du même nom qui vers 1700 exécuta, souvent en collaboration avec Gaspar (Jasper) 'A Castro' van der Borch (1675-1742), d'importantes commandes. Des recherches archivistiques ont révélé que Jérôme Le Clerc fut baptisé en septembre 1643 en l'église Sainte-Gudule. ⁽³⁵⁾ Son père s'appelait Jean, sa mère Barbara Servaes. Il est possible qu'on puisse identifier Jean Le Clerc avec le tapissier français «*Jan de Clerck sone Symons geboren te Chalons tapissier van zijn ambachte*» (Jan de Clerck fils de Symon né à Chalons artisan tapissier) qui entre la Noël 1633 et la Noël 1634 fut inscrit à Bruxelles comme bourgeois. ⁽³⁶⁾ Dans sa demande de privilèges en 1644, Jean Le Clerc déclarait en tout cas qu'il était producteur de tapisseries depuis 1636. ⁽³⁷⁾ On admet généralement que Jean Le Clerc mourut au cours de l'hiver 1676-1677, puisque, en avril 1677, son fils Jérôme fut exempté d'impôts sur la bière et le vin du fait qu'il succédait à «*wijlen sijnen vader*» (feu son père). ⁽³⁸⁾ Mais Jean Le Clerc mourut sans doute quelques années plus tôt. Il vivait encore en septembre 1671, mais en mars 1672 «*Joes. [Johannes, Jan] de Clerck*» fut inscrit dans le registre des décès de l'église Sainte-Gudule. ⁽³⁹⁾ Comme ce registre ne mentionne aucun autre détail, il n'est pas exclu que le défunt de 1672 ait été un homonyme, mais le contrat d'avril 1673 dans lequel Jean Le Clerc n'est *pas* cité, prouve en tout cas qu'il était décédé avant cette date.

Pierre Le Clerc, mentionné dans les contrats de 1673 et de 1678, était le frère aîné de Jérôme qui fut baptisé en l'église Sainte-Gudule en février 1641. ⁽⁴⁰⁾ L'inventaire établi après

(32) Françoise Parent et Le Trotteur se marièrent en 1681 mais se séparèrent de corps en 1700; BAE, NGB 1990¹, Pieter van Cutsem (21-1-1700 et 29-1-1700). Voir aussi BAE, NGB 1816², Ferdinand Vits (1-9-1705) où Françoise Parent se distancie de Le Trotteur.

(33) Voir BAE, NGB 2810, Nicolas Quaresme (18-3-1710) en ce qui concerne la famille Le Trotteur. En ce qui concerne le privilège Le Roux, voir BAV, RT 1301, fol. 230v-231v.

(34) BAE, NGB 1991, Peter van Cutsem (27-9-1701).

(35) BAE, RP 90, 24-9-1643. Les nouvelles données biographiques ayant trait à la famille Le Clerc forment un addendum à BROSENS, *op. cit.*, pp. 321-322. En ce qui concerne l'église Sainte-Gudule, aujourd'hui la cathédrale des Saints Michel et Gudule, on consultera G. J. BRAAL, M. BOLLAERTS, P. BONENFANT, *e.a.*, *De kathedraal van Sint-Michiel & Sint-Goedele*, Tielt, 2000.

(36) BAE, *Schepengriffie* 9153, [1634]. Je remercie le Professeur Kattijne Van der Stighelen qui me signala cette référence. [L'Abbé] EXPILLY, *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, Amsterdam, 1761, II, pp. 167-170 mentionne cinq lieux en France portant le terme «Chalons» dans leur nom.

(37) BAV, RT 1293, fol. 355v-357v.

(38) BAV, RT 1301, fol. 244r-244v.

(39) BAE, NGB 1964², Peter van Cutsem (10-9-1671); BAE, RP 158 (13-3-1672).

(40) BAE, RP 90, 17-2-1611.

son décès en 1703 révèle qu'au cours du dernier quart du xvii^e siècle il s'était reconverti dans le commerce de drap. ⁽⁴¹⁾

Adrien Le Clerc n'est *pas* mentionné dans les registres de baptême de l'église Sainte-Gudule. Outre Pierre (1641) et Jérôme (1643), seuls Jean (1635) et Jeanne-Marie (1638) furent baptisés dans cette église en tant qu'enfants de Jean Le Clerc et Barbara Servaes. ⁽⁴²⁾ Adrien était probablement un fils plus âgé né ailleurs — peut-être en dehors de Bruxelles. «*Adrianus de Clercq*» fut enterré en décembre 1674 au cimetière de Sainte-Gudule. ⁽⁴³⁾ Ici non plus, il n'est pas exclu qu'il puisse s'agir d'un homonyme, mais les contrats de 1673 et de 1678 concernant l'édition de *Cléopâtre*, et dans lesquels Adrien Le Clerc est (1673) et n'est pas (1678) mentionné, permettent de supposer qu'il mourut entre ces deux dates.

Jean II Le Clerc, né en 1635 et décédé probablement avant 1673 vu que, dans le contrat concernant l'édition de *Cléopâtre*, il n'est pas mentionné cette année-là, travailla sans doute quelque temps dans l'atelier de son père. Une tapisserie représentant *Le Baptême de Clovis* extrait de l'*Histoire de Clovis* de Poerson porte en effet la signature de «IAN LE.CLERC.D.I.» que l'on peut lire comme étant *Jan Le Clerc de Jonge (Jan Le Clerc le Jeune)* (Paris, Mobilier national). ⁽⁴⁴⁾

«*Monsieur Champagne*» qui, selon le contrat de 1673, devait réparer les éventuels dégâts causés aux modèles, peut selon toute probabilité être identifié avec Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), neveu du célèbre peintre bruxellois/parisien Philippe de Champagne (1602-1674). A l'âge de onze ans et à l'invitation de son oncle, Jean-Baptiste de Champagne avait lui aussi quitté Bruxelles pour s'établir à Paris où il fit une solide carrière artistique. ⁽⁴⁵⁾ En avril 1673, Champagne séjourna toutefois à Bruxelles: un acte notarié rédigé la veille de la conclusion du contrat concernant l'édition de *Cléopâtre* de Parent mentionne en effet Jean-Baptiste de Champagne comme «*resident en cette ville de Bruxelles*». ⁽⁴⁶⁾

François van Coppenolle enfin, désigné pour mener à bien la production de l'édition de *Cléopâtre* de 1673, est le fils du propriétaire de manufacture de tapisseries d'Audenarde Daniel II van Coppenolle (†1659) qui en 1655 émigra à Gand pour y (ré)organiser l'industrie de la tapisserie avec le soutien de la municipalité. ⁽⁴⁷⁾ François van Coppenolle était probablement, à Bruxelles, un des plus importants marchands d'objets d'art de son époque. L'inventaire établi après son décès en 1701 a permis d'évaluer l'importance de son entreprise. ⁽⁴⁸⁾ Van Coppe-

(41) BAE, NGB 1584¹, Frederik de Hoedt (4-2-1703).

(42) BAE, RP 89, 18-11-1635 et ARA, PR 89, 14-6-1638.

(43) BAE, RP 158, 9-12-1674.

(44) Je remercie le Professeur émérite Guy Delmarcel qui me signale cette signature. En ce qui concerne cette tapisserie, on consultera DE REYNIÈS, «Charles Poerson», *op. cit.*, pp. 187, 190-191.

(45) N. SAINTE FARE GARNOT, «Jean-Baptiste de Champagne (1631-1681), un célèbre inconnu», *Revue du Louvre*, 42, 1992, pp. 52-55.

(46) BAE, NGB 2576¹, Henri Duprenne (27-4-1673).

(47) En ce qui concerne la famille Van Coppenolle et son implication dans l'industrie et le commerce de la tapisserie, on consultera E. DUVERGER, *Jan, Jacques en Frans de Moor, tapijthevers en tapijthandelaars te Oudenaarde, Antwerpen en Gent (1560 tot ca. 1680)*, Interuniversitair Centrum voor de Geschiedenis van de Vlaamse Tapijtkunst, Verhandelingen en Bouwstoffen, 1, Gand, 1960, *passim*.

(48) BAE, NGB 2416¹, Jean-François Hustin de La Melin (28-7-1701). En ce qui concerne le partage des biens de Van Coppenolle, voir BAE, NGB 2416¹, Jean-François Hustin de La Melin (5-8-1701, 9-8-1701 et 27-6-

nolle possédait environ trois cents tableaux, dont plusieurs portraits attribués à Van Dyck. Certains documents trouvés dans son cabinet de travail et bien sûr quelques séries constituant sa réserve, révèlent en outre son implication dans l'industrie tapisserie bruxelloise. C'est ainsi qu'en 1696, Van Coppenolle avait prêté 1.128 florins au tapissier Jean Cobus et qu'à la même époque il avait également vendu des tapisseries et des tableaux à De Lano, ce dernier étant probablement lui-même un marchand. Au moment de son décès, il avait en réserve quelques tapisseries: une série anversoise de cinq pièces représentant des animaux, deux tapisseries bruxelloises représentant des *Amazones* et six pièces isolées. Les liens unissant Van Coppenolle et Adrien Parent se maintinrent tout au long du dernier quart du xvii^e siècle. En 1700, les deux marchands conclurent en effet un contrat stipulant que Van Coppenolle reprendrait de Parent la commande de la série consacrée à *César* faite par le comte de Walstein et dont il fut déjà question plus haut. (49)

François van Coppenolle fut en outre associé à la fondation du *Pand des Tapissiers* bruxellois. La création de ce marché, qui faisait accessoirement fonction d'établissement de crédit, était une réaction au déclin du *Tapissierspand* (Halle des Tapissiers) anversoise érigé en 1553. (50) Vers le milieu du xvii^e siècle, les propriétaires de manufactures de tapisseries bruxelloises avaient en effet constaté qu'ils étaient «*met vele wercken ende onvercochte tapisserijen belast sijnde, deselve tot swaeren interest binnen Antwerpen inden pandt aldaer moeten houden liggen mellen interest*» (chargés de beaucoup d'œuvres et de tapisseries non vendues, ces tapisseries se trouvant en gage au *Pand* d'Anvers et les tapissiers devant payer de lourds intérêts aussi longtemps qu'elles n'étaient pas vendues). (51) De plus, les entrepreneurs bruxellois n'avaient pas leurs tapisseries sous la main, et tout client potentiel n'avait pas nécessairement les moyens de se rendre à Anvers. C'est pourquoi ils prièrent le Conseil du Brabant de leur accorder l'autorisation de laisser des tapisseries en gage à Bruxelles contre un taux d'intérêt moins élevé. Le Conseil du Brabant approuva leur proposition en août 1655. Un an plus tard, en juin 1656, les producteurs de tapisseries bruxelloises désirant exposer leurs pièces, demandèrent à la municipalité de leur fournir un endroit approprié; le magistrat mit à leur disposition une partie de l'ancienne école d'escrime. En mars 1657, la corporation des tapissiers fit enregistrer quelques dispositions supplémentaires. (52) Toutes les tapisseries proposées à la vente à Bruxelles devraient dorénavant être rassemblées et contrôlées dans le *pand* avant d'être mises sur le marché. En outre, les tapisseries ne pourraient dorénavant n'être laissées en gage que dans le *pand*. (53) Quelques mois plus tard, en août 1658, les doyens et les anciens doyens de

1704). Van Coppenolle et son épouse avaient fait enregistrer leur testament en 1697: BAE, NGB 2414², Jean-François Hustin de La Melin (7-11-1697).

(49) BAE, NGB 2115², Jean-François Hustin de la Melin (27-3-1700).

(50) J. DENUCÉ, *Antwerpsche tapijtkunst en handel*, Bronnen voor de Geschiedenis van de Vlaamsche kunst, 4, Anvers, 1936, pp. xx-xxvii. On consultera également D. EWING, «Marketing Art in Antwerp, 1160-1560: Our Lady's *Pand*», *The Art Bulletin*, 72, 1990, pp. 558-584 en ce qui concerne l'implantation historique du *Pand des tapissiers* anversoises.

(51) BAV, RT 1297, fol. 124r-126r.

(52) BAV, RT 1320, fol. 288v-291r; BAV, RT 1297, fol. 204r-205v.

(53) En outre, les tapissiers et les marchands bruxellois ne pourraient dorénavant montrer les objets et les tapisseries qu'à l'intérieur du *pand*, dans leur maison ou leur atelier, ou au *Princelyck Hoff*. Cette restriction fut toutefois levée en mai 1658; BAV, RT 1320, fol. 408r-411v.

la corporation des tapissiers confièrent la gestion du *pand* à Jean-François de Grousseliers qui en devint le *facteur*.⁽⁵⁴⁾ Le contrat stipulait entre autres que De Grousseliers devait être en mesure de payer deux tiers du prix aux entrepreneurs désireux de laisser des éditions en gage dans le *pand*, et que dans ce but il devait rassembler un capital de 20.000 florins. Pour garantir l'exécution du contrat, De Grousseliers et François van Coppenolle mirent leurs biens en gage. Van Coppenolle, qui avait épousé Jacqueline de Grousseliers, était donc le beau-frère du *facteur* du *pand* bruxellois.⁽⁵⁵⁾ En juin 1658, Jean-François de Grousseliers obtint des privilèges de la municipalité de Bruxelles. Il ressort de sa requête que, cette année-là, outre des tapisseries bruxelloises, on avait également entreposé dans le *pand* des tapisseries anversoises et audenardaises; ces pièces ne valant pas moins de 135.000 florins. De Grousseliers avait déjà fait un apport personnel de plus de 30.000 florins en prévision de la mise en gage des tapisseries.⁽⁵⁶⁾

Les données ayant trait au *Pand des Tapissiers* bruxellois et au réseau de Grousseliers/Van Coppenolle/Parent jettent un jour nouveau sur la correspondance entre d'Ognate et le comte de Schwarzenberg. Lorsque d'Ognate explora le marché bruxellois vers 1665, il découvrit certainement le *pand*, qu'il appelle le «*Magazin de la Ville de Bruxelles*», et dont le gérant, Jean-François de Grousseliers, songeant au profit de son beau-frère et de ses relations d'affaires, lui aura sans aucun doute vanté les séries françaises.

Un document de 1695 suggère que Jean-François de Grousseliers mit en gage et vendit également des séries françaises dans le *pand*. En janvier de cette année-là, Louis Blommaert, fils d'Andries et «*coopman tapijtsier*» (marchand tapissier) à Audenarde, demanda en effet à De Grousseliers de bloquer la vente d'une série de huit pièces illustrant les *Métamorphoses d'Ovide* et appartenant à Philippe Behagle, un propriétaire de manufacture de tapisseries à Beauvais, aussi longtemps que Behagle n'aurait pas payé ses dettes à Blommaert.⁽⁵⁷⁾ Philippe Behagle (1641-1705) était un entrepreneur d'Audenarde qui avait produit des tapisseries successivement à Paris (1660-1672), à Audenarde (1672-1677), à Tournai (1677-1684) et à Beauvais (1684-1705) dans des manufactures subsidiées par la couronne de France.⁽⁵⁸⁾ Deux

(54) WALTERS, *op. cit.*, pp. 230-232.

(55) BAE, NGB 1982¹, Peter van Cutsem (3-3-1691). Son premier mari était Petrus de Bourain; voir acte BAE, NGB 1753¹, Charles-Antoine Marsille (26-3-1716).

(56) De Grousseliers ne fut pas seulement exempté d'impôt sur la bière et le vin, mais également de service dans la garde civique obligatoire; BAV, RT 1297, fol. 323r-323v. Un document de novembre 1661 montre que des marchands gantois, audenardais et anversoises s'étaient également fait une place dans le *pand* bruxellois. La corporation reçut l'autorisation de percevoir un liard d'impôt l'aune sur ces pièces étrangères; BAV, RT 1298, fol. 257v.

(57) BAE, NGB 1644¹, Jacques-Laurent Janssens (3-1-1695). La dette s'élevait à 200 *ponden groot* (= livres gros) *capitael*. En novembre 1698, De Grousseliers reçut une interdiction semblable lorsque Josyne Vaentkens le chargea de geler provisoirement *enige tapijten of effecten* (quelques tapisseries et effets) qui appartenaient à son beau-fils Johannes van der Stichelen; BAE, NGB 1644¹, Jacques-Laurent Janssens (7-11-1695).

(58) En ce qui concerne Behagle et sa production, on consultera R.-A. WEIGERT, «Les commencements de la Manufacture royale de Beauvais», *Gazette des Beaux-Arts*, 64, 1964, pp. 337-345; J. COURAL, «La Manufacture royale de Beauvais», *Monuments historiques*, 6, 1977, pp. 69-73; B. JESTAZ, «The Beauvais Manufactory in 1690», *Acts of the Tapestry Symposium. November 1976. The Fine Arts Museum of San Francisco*, éd. A. G. BENNETT, San Francisco, 1979, pp. 187-207; J. COURAL et C. GASTINEL-COURAL,

séries illustrant les *Métamorphoses* furent mises sur le métier à Beauvais à la fin du xvii^e siècle. Le document de 1695 ouvre donc peut-être une nouvelle piste de recherche. Jusqu'à présent, en effet, on n'avait pas prêté attention à la présence de tapisseries françaises sur le marché flamand, puisqu'on admettait généralement que le trafic de tapisseries se faisait en sens unique des Pays-Bas méridionaux vers la France. L'importation de tapisseries françaises dans des villes comme Bruxelles n'aurait pourtant dû susciter que peu d'étonnement, vu l'usage intensif de modèles français à Bruxelles et la domination artistique de la France en Europe vers les années 1700. Contrairement à ce qui se faisait en France, la production et le commerce de tapisseries à Bruxelles était, du moins pour la plus grande partie, entre les mains d'un seul et même groupe de producteurs de tapisseries, ce qui limita vraisemblablement l'importation de pièces étrangères. Mais des marchands comme Parent, Van Coppenolle et De Grousseliers, qui avaient eu précédemment des intérêts indirects dans la production à Bruxelles, tentèrent probablement de stimuler également le commerce de tapisseries françaises.

Louis Blommaert était selon toute vraisemblance apparenté à Georges Blommaert qui, avec Behagle, dirigea la *Manufacture royale de Beauvais* entre 1684 et 1688. Avant d'être associé à la production de Beauvais, Georges Blommaert avait produit des tapisseries à Lille. (59) Un Georges (Joris) Blommaert, «*coopman woonachtigh binnen de stad van Parijs*» (marchand habitant la ville de Paris) que l'on peut peut-être identifier à l'ancien associé de Behagle, déclara en décembre 1698 qu'il avait voyagé quelques mois auparavant d'Audenarde à Bruxelles suite à une lettre de Jean-François de Grousseliers concernant une question financière. (60) Non seulement De Grousseliers mais aussi la famille Parent avaient à la fin du xvii^e siècle des contacts avec la famille Blommaert. En 1706, Françoise, la fille d'Adrien, désigna d'ailleurs «*sr. Blommarl*» comme son chargé d'affaires à Paris. (61)

Le présent article, se basant sur des archives déjà publiées et d'autres nouvellement étudiées, a voulu démontrer qu'Adrien Parent, un entrepreneur français émigré travaillant à Bruxelles, était le propriétaire des modèles de la série de tapisseries consacrée à *Cléopâtre*, créée par Charles Poerson et tissée vers 1670 à Bruxelles.

Il ressort de la demande de privilèges de Parent que ce dernier avait importé à Bruxelles les modèles de trois séries françaises, et certains documents montrent clairement qu'il avait déjà en sa possession les modèles d'une série consacrée à l'*Histoire de Cléopâtre*. Vu que, selon la preuve fournie par les archives, Parent confia la production de cette série à l'atelier Le Clerc, et vu que des tapisseries conservées montrent que cet atelier monopolisait pratiquement la production de la *Cléopâtre* de Poerson — et ne tissa *pas* d'éditions d'après les modèles de la

Beauvais. Manufacture nationale de Tapisserie, Beauvais, 1992, pp. 17-29; E. VANDERMEERSCH-LANTMEETERS, «Kunstenaarsfamilies in Oudenaarde IV. De familie Behagle I», *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde*, 30, 1993, pp. 201-211; E. APPLETON STANDEN, «The Tapestry Weaver and the King: Philippe Behagle and Louis XIV», *Metropolitan Museum Journal*, 33, 1998, pp. 183-204.

(59) WEIGERT, «Les commencements», *op. cit.*, p. 340.

(60) BAE, NGB 1645², Jacques-Laurent Janssens (10-12-1698).

(61) BAE, NGB 1650¹, Jacques-Laurent Janssens (26-5-1706).

série de *Cléopâtre* d'après Van Egmont qui, elle aussi, fut tissée à Bruxelles vers 1670 — on peut admettre que la *Cléopâtre* de Poerson ait pu être exécutée à Bruxelles grâce à Parent.

L'article a en outre démontré que Parent faisait partie d'un réseau qui le rattachait non seulement à l'atelier Le Clerc, mais aussi aux marchands François van Coppenolle et Jean-François de Grousseliers, gérant du *Pand des Tapissiers* bruxellois. Il ne fait aucun doute que, outre la dynastie Leyniers et les manufactures des associés Van Leefdael/Van der Strecken/Peemans, qui avaient d'ailleurs la *Cléopâtre* de Van Egmont dans leur catalogue de vente, ce réseau a joué un rôle déterminant dans l'industrie de la tapisserie bruxelloise vers les années 1670. Il contrôlait le *Pand des Tapissiers* bruxellois et constituait peut-être le point de rencontre le plus important entre Bruxelles et la France. Les contacts déjà étudiés précédemment entre Valdor d'une part et les ateliers Van Leefdael, Van der Strecken, Peemans et Leyniers d'autre part, peuvent donc être considérés comme une réponse commerciale aux activités du réseau Parent. Des recherches archivistiques complémentaires pourront peut-être jeter un jour nouveau sur les deux autres séries françaises importées selon ses dires par Parent à Bruxelles, ainsi que sur les activités du *Pand des Tapissiers* bruxellois et sur l'importation et la distribution de tapisseries françaises à Bruxelles.

Appendice 1

21/3/1673. L'administration municipale bruxelloise donne des privilèges financiers à Adrien Parent(Bruxelles, Archives de la Ville, *Registre de la Trésorerie* 1301, fol. 28r-29r)

[28r] Aen mijne heeren die Borgemren. schepenen etha. deser stadt Brussee
 Verthoont reverentelijck sr. Adriaen parent coopman binnen dese stadt, dat hij t'sedert velijcke te weten seventhien a achthien jaeren continuelijck heeft getraffiqueert in tappijten ende selver doen maecken tot een groot beneficie van het tapissiers ambacht ende van dese stadt alles tot sulcke merckelijcke quantiteit dat de sommen daer van geprocedeert sijn. gecommen tot onseggelijcke duijssent guldens, hebbende voorders soodanicklijck de fabrijcke ende manufacture der gemelde tapijten van dese stadt bevuert dat hij niet alleenlijck de alder beste werckmans (:die hun in vranckrijck hadden nedergeslaegen:) binnen dese stadt heeft gebracht, maer oock vuijt vranckrijck heeft becommen drij vande schoonste ende principaelste patroonen die alhier tot twintich jae vierentwintich guldens voor d'elle worden opgemaect om daer naer in vranck. tot een notabel achterdeel van de fransche manufacture gedebiteert te worden, ende om tot naerdere specificatie te commen vande debvoiren des supplts. alle tenderende tot voordeel van dese stadt en. haere gemeijntenaeren, het is waerachtich dat hij tegenwoordich sonder eenige discontinuatie doet wercken met acht getouwen waer aen geemploijeert worden twintich mans persoonen die t'saemen effen soo veel familien hebben te [28v] onderhouden ende vijff a sesse jongens sich voorders genoeg gepersuaedeert dat alle de selve bij faute van dijen sonder werck souden sitten en. ontwijffel. vuijten lande vertrecken, ende de fabrijcke ievers elders maioreren gelijk van alle t'gelde genoeg compt te blijken, vuijtt de medegaende attestatie welcken aengesien ende dat ende dat niet en can onbekent worden dat een goede quantiteit van ambachten ende eene menichte van familien deser stadt door t'gene voors. is worden gebenificieert tot eene merckelijcke aengroijnghe der gerechticheden deser stadt, midtsgaeders dat de princen van. lande altijt hebben getracht om de voorschreve manufacture merckelijck binnen dese stadt te doen aengroeijen ende vermehichvuldigen, toevoegende aen degenen die hun daermede bemoeijen verscheijde exemptien ende vrijdommen om daer van des te beter te priveren de geburige rijcken die om de tapisiers tot hun te locken hun seer aensienelijcke beneficien altijt hebben aangeboden ende noch tegenwoordich aanbieden, soo keert den suppliant hem tot U.E. Ootmoedelijck biddende gediend te sijn hem in consideratie van t'gene voors. is te accorderen vrijdom vander wacht ende voorts vanden accijs en. verhoogenisse van dijen opde bieren ende wijnen, de eerste tot 48 susteren ende de andere tot twee stacken des jaers, d'welck doende etha.

[29r] Copije vanden Appnte.

Sij gestelt in handen vande heeren Tresoriers ende Rentmrs. deser stadt om advijs, Actum 15 meert 1675 was onderteeckent van Nuvele

Copije van een ander appnte.

Mijne heeren die wethoudereen der stadt van brussee andermael gesien hebbende dese Reque. metten schriftel. advijse vande heeren Tresoriers ende Rentmrs. der selven stadt, hebben aen-

den suppliant geaccordeert gelijk sij accorderen midts desen den vrijdom vande borgel. wachten ende van twelf aemen dobbel bier en. een pointson franschen wijn t'jaers, gedurende den tijdt dat hij de manufacture van tappijten te maecken ende te weven binnen deser stadt met acht continuele getauwen sal exerceren, belastende dese met registrature ter Tresorije, op pene van nulliteijt, Actum 21 meert 1675 was onderteekent van Nuvele Accordeert met sijn originael

Appendice 2

28/4/1673. Adrien Parent donne ordre aux tapissiers Jérôme, Pierre et Adrien Le Clerc de tisser une édition de l'Histoire de Cléopâtre
(Bruxelles, Archives de l'État à Anderlecht, *Notarial général du Brabant 1500²*, Jan Herman)

Ce jourdhuy 28. d'avril 1673 pardevant moy Jean Herman not. &th. comparurent en leurs persons les srs. Jeronimus, Pierre, et Adrien de Clerq mres. tapissiers demeurans en cette ville lesquels ont déclaré d'avoir convenu avec le sr. Adrien Parent pour fabricquer de leurs mains et bons ouvriers une chambre de tapisseries representans l'histoire de marq Antoine Cleopatre, consistant en huit pieces sur cinq ½ aulnes de haulteur, au prix de dix-neuf florins l@ de bruxes. et monnoye de brabant, aux conditions suivants.

Scavoir, que lesds. mres. s'obligent de fabriquer ladite tapisserie dans la derniere perfection selon que le patron et dessein le requerera avec une bordure a fleur, que le dit sr. parent at ordonné, de toute la plus fine soije et laine, escarlate, et cramoisy ou il sera necessaire, et que dans les habits des figures doibvent estre de quatre, cinq, six et sept fines soyes, le tout selon le dessein, et la chaine tournée en quatre brain ou filets.

Item que lesdites soyes et laines leur seront livrees par ledit sr. parent, a mesure qu'ils en auront besoing pour ladite fabrique, dont les montans et prix desdes. estoffes seront descalkées sur le prix que dessus selon que ledit sr. parent fera paroistre d'avoir payé.

Estant aussy conditionné que lesdes. de Clerq ne pourront fabriquer, ny entreprendre d'autres tapisseries avant l'achevem. de la presente, pour aultres, que pour ledit sr. parent.

Est aussy comparu le sr. françois van copenolle negotiant resident en cette ville, lequel a promis et promet par cette de furnir de semains en semains l'argent qu'il faudra audites mrs. de Clerq et pour payer leurs ouvriers, duquel argent il en tirera son interest au dernier seize a rate de temps. Et ledit sr. parent at aussy promis et promet par cette de payer audit sr. copenolle le montant et portee de laditte tapisserie, un mois apres la delivrance de l'entiere chambre d'icelles, ayont ledit sr. copenolle pris a sa charge de faire executer ladite chambre de tapisserie selon les conditions susdites, et de la livrer endevans quinze a seize mois.

Estant de plus conditionné que si ledit parent trouve quelque default au patron, que ledit default du dessein sera redressé par monsieur Champaigne aux frais d'iceluy sr. parent, et la bordure aux frais desdes. srs. de Clerqs.

Obligéants lesdes. srs. comparants respectivement et chacun d'eux en leur regard, leur personne et biens present et futurs [...]

Jeronimus le clerc

Peeter le clerc

Adrianus le clerc

A. Parent

François van Coppenolle

J. Herman not.

SAMENVATTING:

Op basis van nieuw archiefmateriaal wordt aangetoond dat Adrien Parent (†1705), een uit Frankrijk uitgeweken ondernemer die actief was in Brussel, eigenaar was van de modellen van de *Cleopatra* wandtapijtreeks die ontworpen was door de Franse schilder Charles Poerson en die rond 1670 in Brussel werd geweven. Parent besteedde de productie van de serie uit aan het atelier Le Clerc. Parents commercieel netwerk omvatte verder de ondernemer en kunsthandelaar François van Coppenolle en Jean-François de Grousseliers, beheerder van het Brusselse *tapissierspand* — een marktplaats annex kredietinstelling. Het lijkt aannemelijk dat het netwerk rond Parent een vitale rol speelde in de ontwikkeling van de Brusselse wandtapijtnijverheid rond 1670: het controleerde niet alleen het Brusselse *pand* maar vormde ook het belangrijkste contactpunt tussen Brussel en Frankrijk.

SUMMARY:

Using new archival material the author shows that Adrien Parent (†1705), an entrepreneur who had left France and worked in Brussels, owned the models of the *Cleopatra* tapestry series designed by French painter Charles Poerson and woven in Brussels in around 1670. Parent subcontracted the production of the series to the Le Clerc workshop. Parent's commercial network also included entrepreneur and art dealer François van Coppenolle and Jean-François de Grousseliers, the manager of the Brussels *tapissierspand* — a marketplace-cum-bank. It is possible that the network around Parent played a vital role in the development of the Brussels tapestry industry around 1670, not only controlling the Brussels *pand* but also forming the main contact point between Brussels and France.

HENRY VAN SOEST,
MARCHAND ÉBÉNISTE ANVERSOIS, BANQUIER
ET POURVOYEUR DE L'ÉLECTEUR DE BAVIÈRE À PARIS
(1659-APRÈS 1726)

Thibaut WOLVESPERGES

Dans un article publié en 1998, Ria Fabri, spécialiste du cabinet anversois, évoquait un curieux incident, mettant aux prises la corporation des ébénistes de Bruxelles un Anversois, qu'elle accusait, - à juste titre d'ailleurs-, d'avoir transgressé ses règlements ⁽¹⁾. Celui-ci, Henry Van Soest, y avait importé plusieurs marchandises créées dans ses ateliers d'Anvers, contrevenant ainsi à l'interdiction de vendre dans la cité des objets manufacturés en dehors de son enceinte. Le commerce était en effet fortement réglementé à l'époque et un cloisonnement strict entre les villes était de rigueur ⁽²⁾.

A cette occasion, Fabri complétait quelque peu la biographie détaillée de ce curieux marchand ébéniste, qu'elle avait publiée dans son étude sur les cabinets anversois ⁽³⁾. Elle lui attribua même un étonnant portrait de marqueterie conservé au musée des Arts décoratifs de Paris, sur lequel nous reviendrons plus loin, tout en regrettant que le peu de documents d'archives relatifs à ses activités après 1705-1706 ne lui permit pas d'achever son étude (fig. 1). Elle expliquait alors ce vide par l'installation probable de Van Soest dans une autre ville, Paris.

Ses pressentiments étaient bel et bien fondés. Henry Van Soest avait en effet déménagé dans la capitale française, sans doute aux alentours de 1710. Cependant, cette nouvelle domiciliation n'était point liée à son négoce de meubles, comme elle le pensait, qui, de toute façon, précisons-le d'emblée, ne pouvaient plus plaire aux Parisiens avides de formes plus modernes. Elle s'expliquait plus naturellement par ses nouvelles fonctions, accordées par son protecteur de longue date, l'électeur Maximilien Emmanuel de Bavière ⁽⁴⁾, qui le nomma *'banquier et*

(1) R. FABRI, 'L'occasion favorable de Henry van Soest en 1716. Ou comment un ébéniste anversois tenta de duper ses collègues bruxellois', *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, tome 62, 1998, pp.169-191, 8 fig.

(2) Notre ébéniste se vit ainsi contraint de payer une forte amende, pour avoir sciemment enfreint les lois en vigueur et ce depuis plusieurs années.

(3) IDEM, 'De 17de-eeuwse Antwerpse kunstkast. Typologische en historische aspecten', *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten, n°53, Bruxelles, 1991, p. 95-100; 137-143.

(4) Sur l'électeur de Bavière, voir *Kurfürst Max Emmanuel. Bayern und Europa um 1700*, 2 vol., Munich, 1976. Si cet ouvrage important évoque quelques actes de Van Soest en tant que financier, le catalogue ne fait aucun rapprochement avec sa carrière d'ébéniste et ne lui attribue même pas les deux cabinets de la Résidence sur lesquels nous reviendrons plus tard.



Fig. 1. Autoportrait présumé de Van Soest, vers 1700-1715, Paris, Musée des Arts décoratifs (repris de l'ouvrage *Le Mobilier en Belgique*, p. 90).

pourvoyeur de son Altesse Electorale de Bavière (5). Van Soest, depuis de nombreuses années, jouait en effet également le rôle de banquier à Anvers (6).

La fortune de notre marchand, -il avait acquis à la fois la maîtrise d'ébéniste et de mercier- devait alors être suffisamment conséquente pour accéder à ce privilège envié, mais dangereux, devenir le banquier d'un prince en vue. Il y laissera finalement tous ses biens, engloutis pour financer aussi bien les extravagances que les guerres de l'Électeur de Bavière. Van Soest se plaindra en effet d'avoir perdu plusieurs millions dans la retentissante faillite du précédent financier de son maître, Bombarde (7). Il sera d'ailleurs acculé à demander quatre années plus tard au prince de Grimberghe, conseiller de l'Électeur, sa protection et une rente, même modeste au regard de son ancien train de vie. Il jugeait cette pension légitime, en récompense des services rendus *'depuis 40 ans aux Rois de France et d'Espagne, et aux Électeurs de Bavière et de Cologne, qui l'ont réduit à la nécessité d'implorer Votre protection, pour obtenir d'Eux une récompense, qui puisse garantir la fin de ses jours d'une misère, à la vérité honorable pour un homme qui a été puissamment riche par lui-même, et s'est appauvri par le maniement des Trésors'* (8).

Bien entendu, nous ne ferons pas ici l'historique des déboires financiers de Van Soest et de son protecteur, l'électeur Maximilien Emmanuel de Bavière, contrepartie de son appétit de reconnaissance sociale, mais qui le virent entrer malgré lui dans la tourmente politico-financière dont il ne pouvait appréhender ni l'étendue, ni la portée en cette fin du règne de Louis XIV, la guerre de Succession d'Espagne et son implication sur les Flandres. Tout au plus pouvons-nous résumer rapidement les faits marquants de sa carrière auprès de l'Électeur, car une telle destinée d'un ébéniste reste pour le moins inhabituelle.

C'est à la renommée de son commerce d'œuvres d'art que l'on doit le début de leurs relations, comme Van Soest se plaît à nous le rappeler: *'S.A.E. en est pleinement informée, puisque dans le temps qu'elle vient dans les Pays-Bas pour en estre le vicaire général, elle fit l'honneur au Sr Van Soest de venir dans sa maison et si pourvint de quantité de choses curieuses qu'elle trouva de son goût; il en fut de même de S.A.E. madame l'Electrice lorsqu'elle arriva dans les Pays-Bas, a qui le Sr Van Soest fournit quantité de marchandises pour des sommes assés considérables'*. L'Électeur devint certainement un client assidu dans les années 1690, ce qui expliquerait l'érection, aux frais de notre Anversois, de deux de ses effigies en marbre, l'une destinée à l'Hôtel des Monnaies d'Anvers, l'autre à l'Académie de peintures ou qu'il n'hésita même pas à donner une pièce de théâtre à grands frais pour le couple princier (9). Nous

(5) Nous avons évoqué ces découvertes dans *Le meuble en Belgique, Meubelkunst in België, Belgian Furniture, 1500-1800*, Bruxelles, 2000, pp. 50-56.

(6) Van Soest travaillait principalement avec les banquiers anversois de Pret, comme l'a montré Ria Fabri (1991, p.95, note 559) et comme le confirment deux actes notariés parisiens (Arch. nat., M.c., LIII, 30 novembre 1713, transport, LIII/182, 17 & 19 octobre 1716).

(7) Un grand nombre de documents relatifs à Bombarde sont conservés aux Archives nationales, dans la série T, sous la cote 153, cartons n° 31, 48, 49, 59 et 60.

(8) Arch.nat., T 153/36, document 153.

(9) Dans une de ses autres suppliques, il évoque l'érection d'une sculpture de *'Philippe V sur la monnoye, et l'autre à l'Électeur, sur la Bourse'*.

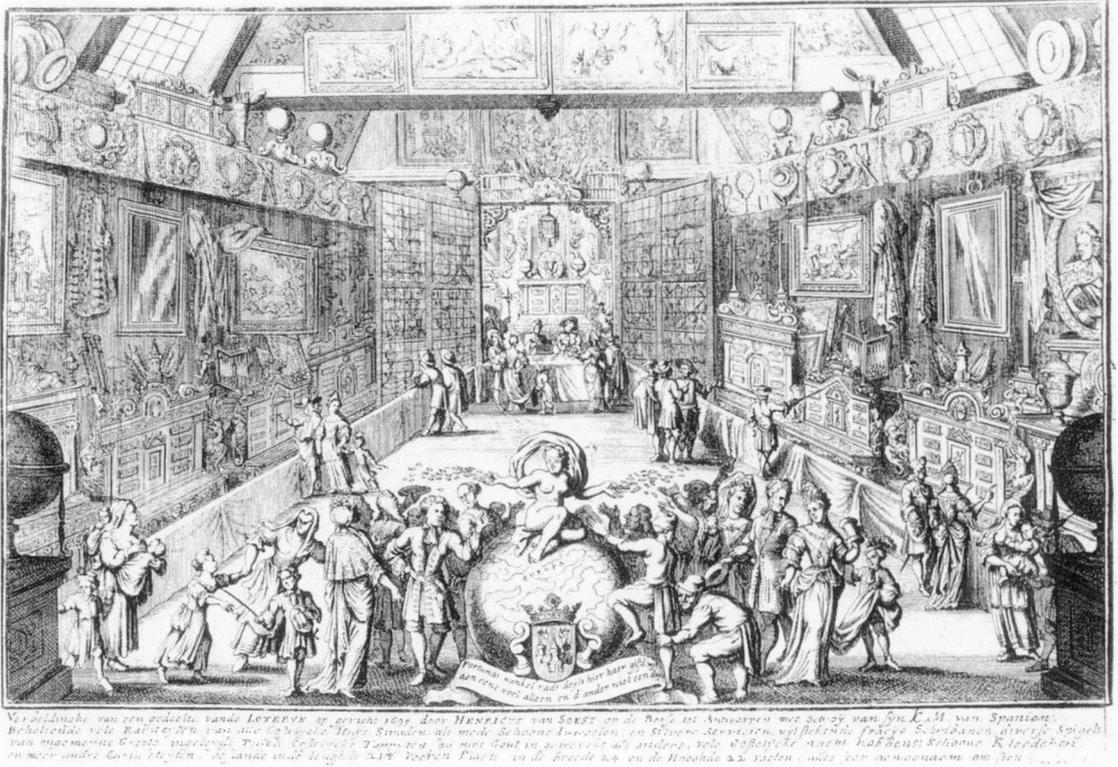


Fig. 2. G. Boultats, *Intérieur du Magasin de Van Soest à Anvers en 1695*, Anvers, Stadsarchief.
(repris de Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux)

n'avons malheureusement pu trouver trace de ces commandes. Tout au plus pouvons-nous mentionner l'existence d'un portrait en marbre de l'Électeur par le sculpteur Willem Kerriex, financé par l'Académie de Saint-Luc et conservé au Musée des Beaux-Arts d'Anvers ⁽¹⁰⁾.

Mais l'Électeur eut très rapidement vent des fonctions de Van Soest, liées à l'argent, ce qui intéressait bien plus, semble-t-il, ce prince toujours aux abois pour financer ses guerres. Nous savons que Van Soest frappa de nombreux liards d'argent à l'hôtel des monnaies de Namur en 1709 pour le compte de ce prince ⁽¹¹⁾. Son commerce de l'argent prit de plus en

(10) Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers, inv. Nr. 678; signé et daté 'G. Kerriex Inv. Et Fecit A ° 1694'; *Catalogue descriptif. Maîtres anciens, Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers, 1958*, p. 250.

(11) Il expliqua en 1719 qu'il avait créé la Monnaie de Namur après les défaites de l'Électeur en 1706, car l'argent manquait dans l'armée des deux couronnes (France-Espagne) suite à la perte des villes qui battaient monnaie et que lui-même se vit dépouiller par les ennemis de sa charge et de ses biens à Anvers. Voir également à ce propos Renier Chalon, 'Recherches sur les Monnaies des Comtes de Namur', *Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, tome XXXII, 1861, pp.137-146; M. Hoc et L. Jadin, 'Notes sur le monnayage de Philippe V et de Maximilien-Emmanuel à Namur (1709-1703)', *Revue belge de Numismatique*, t. LXXXIV, 1932, pp. 31-52; H. Dewrri, 'Oord van Philips V (1700-1712)', *De Muncklapper*, vol. 2, avril 1994, pp. 1-4. Nous remercions Mlle Verbrugge, conservateur à

plus d'ampleur vers 1705-1710 et lui permit de s'élever dans les plus hautes sphères de la bourgeoisie financière, et de surcroît, dans la capitale la plus en vue de l'époque, Paris.

Ces événements pourraient coïncider avec l'exécution de son portrait, non peint à l'huile, mais en marqueterie, montrant un homme dans la plénitude de l'âge, fier de son art, mais en même temps réservé, le regard interrogateur (fig. 1). Il faut remarquer que cette oeuvre, sans doute faite par un de ses ouvriers ou par lui-même⁽¹²⁾, est la seule représentation en marqueterie d'un ébéniste qui nous soit parvenue, dont les portraits ne sont en effet pas légion au XVIII^e siècle. Nous ne connaissons à l'heure actuelle que le portrait d'Henri Riesener, peint par Vestier vers 1785. Le rapprochement entre ces deux personnages n'est d'ailleurs pas fortuit, car ils se sont tous les deux fait portraiturer, non avec les attributs de leur profession, -un rabot, une scie ou tout autre outil lié au métier du bois- mais avec des instruments les élevant au statut d'artiste, Riesener avec un stylet, Van Soest avec un compas, tenant en main un panneau de marqueterie, comme s'ils étaient tous les deux devenus des instigateurs de chef-d'œuvre, plutôt que leurs réalisateurs.

En outre, Van Soest, tout comme l'ébéniste de la Couronne, porte l'habit et une splendide perruque, apanage des riches bourgeois ou des aristocrates. Il pose comme un acteur, devant une balustrade et sous un large rideau dont la cordelière évoque étrangement une scène de théâtre, transformant ainsi son magasin en une salle de spectacles. En dessous d'un miroir, figure un cabinet-scriban typique de Van Soest et cette fameuse tour de Nankin, isolée, qui décore la plupart de ses bureaux 'à la Chinoise'. C'est sans doute grâce à ces deux éléments que Fabri identifia le portrait comme étant celui de Van Soest, et non celui d'André-Charles Boulle⁽¹³⁾.

Sa première tâche en tant que financier de l'Électeur fut de pourvoir à l'habillement de ses soldats qui devaient arborer la livrée du jeune roi d'Espagne, Philippe V. Malheureusement, après les défaites de Höchstet en 1704 et de Ramillies en 1706, Van Soest ne put être remboursé des 130.000 livres qu'il avait avancées et, à partir de cette date, il tomba véritablement sous les griffes de ce prince le plus souvent désargenté. Celui-ci lui annonçait chaque fois des remboursements par promesses de rente à toucher auprès de son banquier parisien, Bombarde. Par des billets douteux, celui-ci le faisait patienter ou lui refusait tout simplement tout paiement, les caisses étant vides. L'Électeur, pour récompenser notre honnête et fidèle financier, -ou peut-être plutôt pour le calmer- connaissant de surcroît les réserves importantes de notre homme et son crédit auprès des banquiers des Pays-Bas, l'engagea à la place de Bombarde, récemment éclipsé. Le gendre de Van Soest nous explique en effet qu'à la fin de 1710, 'Van Soest fut chargé de toutes les fournitures tant pour sa Cour que pour ses troupes, il

Leuven, de nous avoir signaler ces documents.

- (12) Nous retrouvons les mêmes volutes de feuilles d'acanthé sur certains de ses cabinets, notamment le vantail central d'un cabinet conservé à Budapest, cfr H. SZABOLCSI, 'A Late seventeenth-century cabinet in Hungary', *The Burlington Magazine*, juin 1980, p. 432, ill. 81.
- (13) H. Havard parle du portrait présumé de Boulle: *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, Paris, 1887-1890, tome 3, fig. 480; Alfred de Champeaux pense qu'il s'agit du morceau de réception de l'artiste à l'Académie de Saint-Luc: *Le Meuble, I.11, XVII^e-XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1906, p. 62 et ill. p. 67; J. MEUVREUR, *Les ébénistes du XVIII^e siècle français*, Paris, 1963, p.27.

entra en exercice en qualité de Banquier et de pourvoyeur général et établit un crédit immense infiniment avantageux pour le très serenissime service (14), ce qui le contraignit à s'installer de manière durable dans la capitale (15).

Les premiers actes notariés confirmant sa nouvelle position à Paris datent de 1712, année où il maria sa fille Anne-Marie à un colonel des cuirassiers au service de l'électeur, François de Luettein, en présence d'un ami commun, le Conseiller des finances Henry de Liez (16). 1713 dut être une année importante pour lui. Au mois d'août, il épousait en secondes noces Marie De Crane, fille d'un important marchand anversois (17). D'autre part, il décidait en novembre de se débarrasser de ses magasins d'Anvers et de Bruxelles, se proposant de vendre le tout pour 70.000 livres à son nouveau gendre (18). Si cette vente ne semble pas avoir abouti, elle a permis d'inventorier les marchandises qu'il possédait, ce qui est extrêmement rare pour un marchand anversois (19).

- (14) Lettre de François de Luettein à l'Électeur de Bavière. Arch.nat., T 153 / 36, cote 133, dossier 31.
- (15) Il est mentionné à Paris dès 1710; malheureusement, les premiers actes qui le concernent furent passés devant le notaire Dutartre et sont donc non conservés. Son premier logement était situé rue Saint-Thomas du Louvre, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois; dès le mois de juillet 1714, il déménagea pour la rue Traversière, paroisse Saint-Roch; Arch.nat., M.c., LIII/163, 26 juillet 1714 et reconduction du bail le 9 juin 1717 pour trois années supplémentaires (idem, LIII/184). Il habitera par la suite rue des Petits Augustins, paroisse Sainte Sulpice, où nous perdons sa trace dès 1726 (idem, LIII/236, 7 février 1726).
- (16) Arch.nat., M.c., LIII/152, 16 décembre 1712. Henry Van Soest y est déclaré veuf de *'dame Livina Darenbergh'*. Celle-ci était décédée à Anvers en 1710 (FABRI, 1991, p. 189). Il dotera sa fille Anne-Marie de 200.000 livres en avance sur les droits successifs de sa mère et sur sa succession future, ce qui montre l'ampleur de sa fortune. De Luettein et son témoin, de Liez, deviendront ses ennemis les plus acharnés à la cour de Bavière; sur les oppositions entre Luettein et son beau-père, voir Arch.nat., M.c., LIII/169, 29 décembre 1714; LIII/176, 7 octobre 1715, pièce n°11; idem, T 153/36, lettre de Van Soest adressée à l'Électeur de Bavière expliquant le procès l'opposant à son beau-fils, en date du 22 juillet 1717; idem, lettre de Luettein, sous la cote ancienne 123, pièce 67 et pièce 92 (datée du 27 mars 1735). Henry Van Soest avait une autre fille, Anna Cornélia, qui devint béguine à Anvers en 1713 et qu'il dota fort copieusement; voir Arch.nat., M.c., LIII, 11 mai 1716. Nous retrouvons une liste des effets donnés, notamment deux tableaux de Van Dyck (une Descente de croix et un Saint-Jean), deux Teniers, quatre bords de mer de Van de Velden. Quant à son fils, prénommé comme lui Henry, parfois Henri-François, ses fonctions ne sont pas toujours faciles à déterminer. S'il aida son père dans son commerce d'œuvres d'art, il est nommé en 1735 ancien directeur de la Monnaie de Namur, ayant peut-être hérité du privilège de son père; cf. LIII/272, 22 mars 1735 et LIII/276, 13 janvier 1736. Ces deux actes sont les derniers que nous avons pu relever dans les minutes des notaires parisiens concernant la famille Van Soest.
- (17) Arch.nat., M.c., CXVIII/283, 31 août 1713. Le régime du mariage est celui de la séparation de biens, avec des clauses particulières, comme le paiement par celle-ci d'une somme de 1.500 livres par an à son mari pour qu'elle ne soit pas considérée comme une femme *'entretenue'* [sic] Une liste de ses biens mobiliers annexée au contrat montre qu'elle vivait dans l'aisance, ayant pour plus de 42.000 livres en argenterie, diamants, marchandises [dentelles] et argent comptant.
- (18) Arch.nat., M.c., LIII, 30 novembre 1713. Cette vente sera contestée par son gendre par acte passé devant le même notaire le 29 décembre 1714. Un grand nombre de marchandises se trouvait encore en 1716 à Bruxelles, malheureusement non détaillées (R. FABRI, voir note 1).
- (19) Nous donnons cet inventaire dans l'annexe n° 1; l'annexe 2 donne la liste des effets appartenant à l'Électeur de Bavière en 1706 et confiés à Van Soest. La cote de ce dernier inventaire était citée dans le catalogue d'exposition de Munich, voir note 4.

Van Soest semble avoir été un pourvoyeur zélé et efficace des armées de l'Électeur, obtenant toujours de fortes remises sur les fournitures, tant et si bien que le ministre de la guerre de Louis XIV, Voisin, tenta de l'engager. Van Soest, fidèle à l'Électeur, refusa. Il devait fréquenter assidûment la cour de France et son ministre des Finances, ayant avancé à l'Électeur, ainsi qu'au roi de France, les contributions des Flandres, c'est-à-dire les impôts locaux, qui se montaient à plus de deux millions de livres pour trois années⁽²⁰⁾. Enfin, il contribua au sacre du frère de l'Électeur, l'archevêque de Cologne, lui allouant même de quoi vivre sur un grand pied, à savoir pas moins de quatre-vingt mille livres par mois, qu'il ne récupéra, selon ses dires, qu'après un ruineux procès.

La suite des événements est des plus classique: par son zèle à défendre les intérêts de l'Électeur, il se fit de nombreux ennemis à la cour de Munich, qui profitèrent de son éloignement à Paris pour le discréditer⁽²¹⁾ d'une manière telle que Maximilien-Emmanuel de Bavière le destitua⁽²²⁾. Quel rôle joua l'Électeur dans sa déchéance? Nul ne le sait, tout au plus pouvons-nous penser qu'il profita indirectement des attaques savamment menées contre Van Soest pour reporter sine die une partie de ses remboursements: -les créances de notre Anversois s'élevaient à pas moins de 2.400.000 livres en 1715- et le laisser face à ses créanciers de Paris⁽²³⁾. Ceux-ci semblent ne pas avoir été dupes de la situation, attachant même quelque crédit aux dires de Van Soest, puisqu'ils tentèrent de lui allouer une somme d'argent, certes modeste en comparaison de son ancienne fortune, pour qu'il puisse dorénavant vivre décemment⁽²⁴⁾. Van Soest n'hésita pas à écrire dans une supplique datée du 2 octobre 1721: *'il a falu, pour faire connoistre a mes créanciers l'état de mes affaires et la droiture des mes intentions que je leur abandonnasse tout mon bien, c'est à dire beaucoup plus que je ne dois. Voilà a quoy a aboutit le fruit de mes travaux pendant près de quarante années, et cela pour avoir été au service d'un grand prince pendant plusieurs années'*.

Notre marchand continuait malgré tout à pourvoir son maître en œuvres d'art. Nous avons trace d'achats nombreux pour des sommes importantes, pendant le séjour de l'Électeur à Compiègne⁽²⁵⁾; parmi les nombreux marchands, nous trouvons Ballin, orfèvre du roi, chez

(20) Arch.nat., T 153/36, supplique portant le numéro 74 et la cote 124.

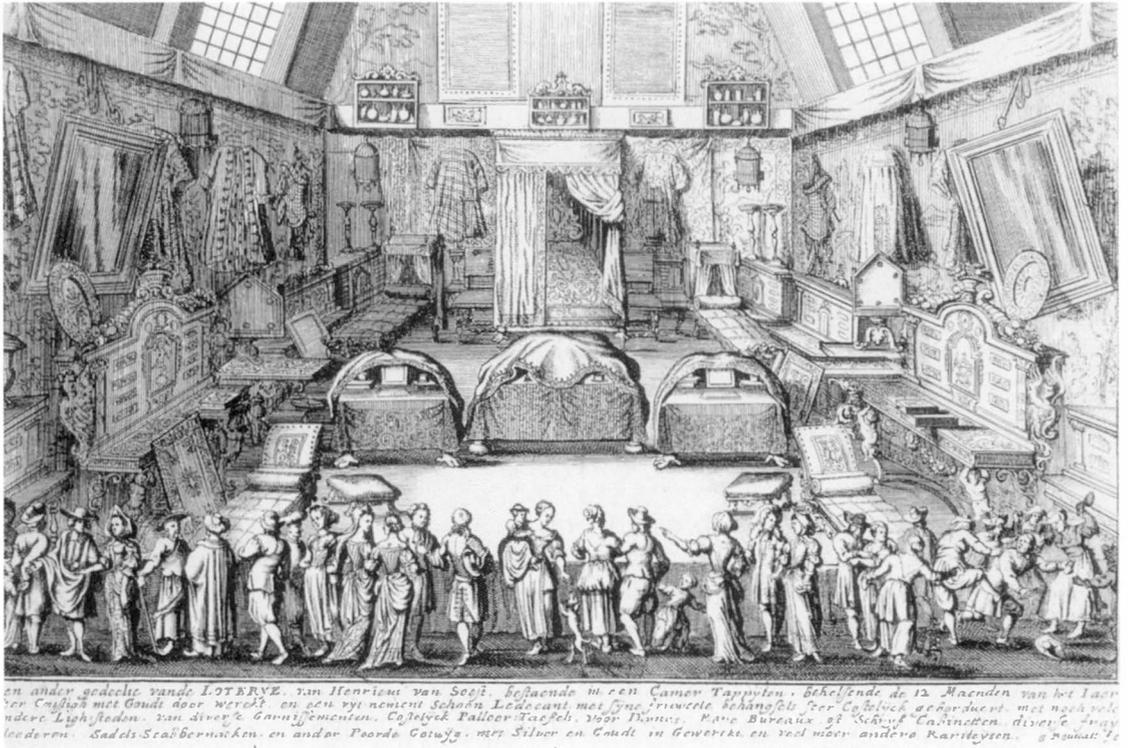
(21) Un mémoire d'un de ses ennemis acharnés rapporte toutes les réfutations des prétentions de Van Soest, démontrant même par de savants calculs qu'en définitive c'était Van Soest qui devait de l'argent à l'Électeur et non l'inverse: Arch.nat., T 153/36 (lettre marquée 38 cote 123).

(22) Van Soest se fera nommer *'ancien banquier et pourvoyeur général de S.A.E. de Bavière'* dans les actes notariés dès le mois d'octobre 1715, sa disgrâce intervenant vraisemblablement pendant l'été de la même année.

(23) La plupart des éléments relatifs aux problèmes financiers de Van Soest sont repris dans ses nombreuses suppliques qu'il envoya à l'Électeur de Bavière vers 1719, cfr Arch. nat., T 153 / 36, cote 133. Pour les comptes entre Van Soest et le comte de Monastérol, envoyé extraordinaire de l'Électeur de Bavière, mettant notamment fin aux avances faites par Van Soest pour le séjour de l'Électeur en France dès 1713, voir Arch.nat., M.c., LIII / 173, 18 mai 1715; LIII/174, 6 juin 1715 et LIII/191, 6 septembre 1718.

(24) *'Mes créanciers ont été si fort pénétrés de ma situation par l'examen qu'ils ont fait de mes affaires, qu'en attendant qu'ils aient fait le recouvrement de mes effets, ils me donnent une somme pour m'aider a subsister, et ont tous unanimement écrit a S.A.S.E. qu'il n'y avoit rien a dire a ma conduite'*. Supplique en date du 2 octobre 1721.

(25) Voir le compte entre Van Soest et de Monasterol en date du 18 mai 1715, cité à la note 23.



en ander gedeelte vande LOTERIE van Henricus van Soest, bestaende in een Camer Tappuyten, behelende de 12 Maenden van het Jaer der Ceylon met Goudt door werelt en een vroment Schoon Ledecant, met sijn fruwete behangels, voor Costelyck geordnet, met noch vele andere Lighsteden, van sijnre Garnisjementen, Costelyck Pallcer Tafels, voor Dinny, Pave Bureau's en Schoon Carinetten diverse sijn leederen, Sadel's, Scalberuicken, en andere Poerde Gouty, met Silver en Goudt in Gewercke en veel meer andere Kardeyen. » N° 1014/15

Fig. 3. G. Bouttats, *Intérieur du Magasin de Van Soest à Anvers en 1695*, Anvers, Stadsarchief.
(repris de *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux*)

qui il ne dépensa pas moins de 45.000 livres, un autre orfèvre, Rondé⁽²⁶⁾ ou les Vérény de Varenne, auxquels l'Électeur devait en 1715 près de 40.000 livres, en ce compris les intérêts de retard⁽²⁷⁾. Même après son discrédit, Van Soest n'aura de cesse de lui proposer des oeuvres

(26) Sur les Rondé, voir M. RAMBAUD, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Paris, 1971, T.I, p. 577, qui cite un Laurent Rondé, secrétaire du Roi, gardien des pierreries de la Couronne, mort en 1733, et un André Rondé, marchand joaillier, établi dans deux boutiques à l'angle de la place Dauphine et du quai de l'horloge dès 1702 (T. II, p. 270). Antoine Schnapper cite également Laurent Rondé comme dépositaire des dessins de Pierre le Tessier de Montarsy; *Curieux du Grand siècle, Collections et collectionneurs dans la France du xvii^e siècle*, Paris, 1994, p.262.

(27) Il s'agit des frères Vérény de Varenne, célèbre marchand mercier parisien et joaillier ordinaire du roi, demeurant place Dauphine. Après le décès de Paul Vérény, des comptes de la société furent dressés le 31 octobre 1713, reprenant la plupart des billets cités dans l'acte ci-dessus, tous émis entre le mois d'avril et de juillet 1713; cfr Arch.nat., LXX/239. Le même acte mentionne des relations antérieures avec l'Électeur de Bavière, notamment des achats de deux pendeloques de diamants pour 100.000 livres en 1709, par l'entremise de Bombarde, dettes toujours considérées comme bonnes en 1713. Ces pendeloques seront au cœur d'un conflit entre de Monastérol et Van Soest, qui les garda pour sûreté de paiement (Arch.nat., T153/36, lettre du 15 juin 1718). D'autres relations avec Bombarde, remontant à 1707, sont mentionnées dans les papiers de Paul Vérény de Varenne; LXX/238, 25 avril 1713, cote 43 des papiers de l'inventaire après décès.

d'art, -peut-être une manière détournée de lui rappeler à ses meilleurs souvenirs et de lui toucher discrètement un mot de ses déboires-. Ses lettres répétées vantent notamment une suite de quatre tableaux de Van Dyck, '*qu'un de mes amis d'Anvers a fait venir de Madrid...*', dont '*on m'assure que c'est la plus belle chose du monde et qu'ils sont du meilleur gout de Van Dijk...*' et '*dont les desseins sont cy joint qui marquent leur hauteur et leur largeur*' (28).

L'étude de son oeuvre, bien entamée par Ria Fabri, peut maintenant être complétée par l'état de son stock de marchandises d'Anvers et de Bruxelles en 1713. Cet inventaire permet en effet de mieux connaître l'étendue de son négoce et, surtout, de montrer pourquoi ce dernier grand marchand anversois ne put s'adapter aux nouvelles perspectives qu'avaient prises les arts décoratifs en ce début du xviii^e siècle.

Mais, que savons-nous au juste des activités commerciales de Van Soest, installé au-dessus de la bourse d'Anvers? Comme il le répétait dans la supplique précitée, il était devenu l'un des Principaux de la ville, par son crédit, sa charge de Vice-garde de la Monnaie et par l'état florissant de ses magasins, où il entretenait pas moins de 250 personnes (29). Dans ceux-ci, selon ses dires: '*il y faisoit un négoce considérable en marchandises les plus rares avec la plupart des meilleures places de l'Europe; ses magasins de Bruxelles et Anvers étoient fournis de généralement tout ce qu'on pouvoit souhaiter de plus riche et de plus curieux*'.

Les deux gravures montrant ses magasins, éditées à l'occasion de la loterie qu'il organisa en 1695 et retrouvées par Fabri, nous le confirment (fig. 2-3). Nous y voyons toutes les splendeurs amassées par Van Soest, notamment des bijoux prestigieux, des services d'argent enfermés dans de grandes vitrines aux portes grillagées, des cabinets luxueux disposés le long des murs, eux-mêmes ornés de nombreux miroirs et de tableaux de toutes tailles, dont un portrait qui pourrait bien être celui de l'Électeur, mais aussi, rappelant en cela son titre de mercier, de très riches vêtements, accrochés au mur comme de véritables oeuvres d'art. La seconde vue de son magasin nous montre des tables incrustées, des lits de repos et des tables recouvertes de tapis dissimulant de belles argenteries (fig. 4-5) (30).

Des balustrades divisent l'espace de telle manière que la foule ne pouvait pénétrer ou s'approcher des meubles disposés devant les murs, permettant ainsi à tout un chacun d'admirer ces réels chefs-d'œuvre sans les toucher. A une table dressée au fond du magasin, on voit un couple assis, peut-être les Van Soest, distribuant aux nombreux visiteurs les billets de loterie. Des gens de toute condition, seuls ou en famille, vinrent admirer cet événement curieux, -l'ouverture d'un des plus riches magasins du moment-; nous pouvons même y reconnaître des hommes du Levant, un Chinois peut-être, mais aussi une servante se défendant contre cinq

(28) Arch.nat., T 153/36, deux lettres du 20 juin 1718.

(29) Il doit sans doute fortement exagérer; Ria Fabri mentionne un document où il est question d'une cinquantaine d'ouvriers en 1692 (1998, p. 177), année où il demande de pouvoir agrandir son atelier.

(30) Une paire de tables d'apparat en marqueterie d'écaïlle et attribuées à Van Soest par nous-même vient de passer en vente à Londres; cfr TH. WOLVESPERGES, *A very important pair of side tables, attributed to Henri Van Soest*, in cat. Sotheby's Londres, English and Continental furniture, 8 juin 2005, Part I, pp. 35-11. Nous renvoyons à ce catalogue, l'auteur préférant étudier ici les cabinets et scribans.



Fig. 4. Paire de tables « d'apparat », attribuées à Van Soest, vers 1690-1700, ancienne collection du Prince de Ligne au château de Beloeil. (Copyright Sotheby's)



Fig. 5. Détail du plateau d'une table « d'apparat », attribuée à Van Soest, vers 1690-1700, ancienne collection du Prince de Ligne au château de Beloeil. (Copyright Sotheby's)

malandrins, se disputant sans doute un billet gagnant, rappelant sans détour le sens narratif des peintres flamands de l'époque.

Loin de se contenter d'attendre les clients dans sa boutique, Van Soest envoyait régulièrement des marchandises dans la péninsule ibérique, ce qui était bien dans la tradition des grands marchands anversois, les Flandres dépendant jusqu'au traité d'Utrecht en 1713 du régime espagnol⁽³¹⁾. Il avait ouvert une succursale à Madrid en association avec Jacques-François Bloemaert, mais qu'il se décida à fermer à la fin de l'année 1713⁽³²⁾. Son fils s'y rendit alors pour régler les derniers détails et pour vendre avec leur représentant, la veuve de Jacques Laboureur, toutes les marchandises qui y étaient encore emmagasinées.

Quant à son commerce de Bruxelles, il peut paraître étonnant qu'il osa le placer dans sa supplique au même rang que celui d'Anvers, alors que nous connaissons les soucis et les déboires financiers qu'il y avait encourus en 1716, poursuivi par les marchands de la cité pour entraves aux règlements de la guilde de Bruxelles⁽³³⁾. Ceci permet de considérer d'un œil critique les différentes suppliques qu'il rédigea pour se voir indemniser de ces longs et coûteux services rendus à l'Électeur de Bavière.

L'imposante galerie de Van Soest vit ainsi défiler les princes les plus illustres d'Europe, comme il se plaisait à le signaler lui-même : *'il en a esté de mesme de plusieurs Électeurs du Saint-Empire et autres princes de l'Europe, qui ont fait l'honneur de venir dans sa maison toutes les fois qu'ils sont passés dans le pays bas où ils ont fait des affaires très considérables avec lui'*. Nous savons ainsi, qu'en plus des cabinets de Philippe V d'Espagne et des bureaux de l'Électeur de Bavière, il réalisa un important bureau-cabinet pour l'électeur J.H. Von Orsbeck, destiné à son palais de Coblenz⁽³⁴⁾, qu'un autre cabinet rejoignit la Hongrie, où il est répertorié chez la famille Rakoci⁽³⁵⁾ ou qu'un cabinet conservé au Musée de la Bibliothèque de l'université de Leuven est pourvu des armoiries d'un prince anglais⁽³⁶⁾.

La brusque modification dans les activités de Van Soest vers 1710 pourrait s'expliquer de différentes manières. Outre ses nouvelles aspirations financières, Van Soest était peut-être conscient en ce début du xviii^e siècle de la précarité de la position d'Anvers dans le commerce

(31) R. FABRI, *op.cit.*, 1991. Madrid n'était cependant pas la ville privilégiée de la péninsule par les grands marchands anversois du xvii^e siècle, qui préféraient Séville, Cadix et Malaga.

(32) Arch.nat., M.c., LIII, 30 décembre 1713. Il semblerait que Van Soest fait entraîné dans ses déboires financiers, comme il l'indique dans une supplique datée du 15 juin 1718, où il révèle qu'il est *'le plus malheureux de tous les hommes, puisqu'il ne scauray ou men prendre pour me faire payer d'une somme si considérable [150.472 livres] du Sr Blommaert qui n'a absolument d'autres biens que ce qui se trouvera luy estre deub par S.A.E.'*

(33) R. FABRI, 1998, voir note 1.

(34) Landeshauptarchiv, Koblenz, Abl. 1 C n° 322, f° 809-811; cité par H. HUTH, 'Zwei Möbelwerkstätten des 16. Jahrhunderts', *Pantheon*, vol. IV, 1930, janvier-juin, p. 23 R. FABRI Cat. d'expo, *Meubles d'apparat des Pays-Bas méridionaux, xvi-xvii^e siècle*, Bruxelles, 1989, pp.38-40; 1991, ill. 8.

(35) H. SZABOLCI, *op.cit.* (note 12), p.432, note 1, qui mentionne l'année 1711 comme première date d'inventaire. Le cabinet, peut-être exécuté vers 1690-1695, pourrait bien avoir été réalisé pour cette famille, mais ce n'est pas certain.

(36) Ce cabinet est illustré par R. LEMAIRE, *Beknopte geschiedenis van de Meubelkunst*, Anvers, 1945, ill. 83, p. 104.

des oeuvres d'art et plus spécialement des meubles de luxe. Les marchands de cet important port pouvaient difficilement, en ces périodes troubles, prétendre au même degré de prospérité qu'avaient connu au siècle précédent les Forchoudt ou les Musson, pour ne citer que les deux plus importantes dynasties de marchands anversois qui exportaient, grâce à des succursales bien établies, vers toute l'Europe. Anvers, trop fortement concurrencée dans ce domaine par Amsterdam au Nord et par Paris au Sud, voyait peu à peu son commerce tomber en léthargie, aggravée certainement par les guerres multiples qui firent passer les Flandres sous domination autrichienne au début de l'année 1714. Il est possible, enfin, que le trop grand attachement de notre ébéniste à un fidèle serviteur de la cour d'Espagne, l'Électeur de Bavière, lui ait causé de sérieuses difficultés.

En effet, Paris s'était transformée peu à peu en capitale des arts, certainement grâce à la volonté protectionniste de Louis XIV, qui préféra favoriser l'installation d'artisans étrangers plutôt que de continuer à importer à grand frais des oeuvres d'art et concurrencer ainsi les manufactures locales. Cette politique menée dès le début de son règne permit, petit à petit, la mutation radicale des oeuvres réalisées par les artisans étrangers à Paris. Ceux-ci durent tous s'adapter au goût français, les obligeant à oublier tout aussi vite leurs références esthétiques familières, ce qui permit la création d'œuvres d'art originales et souvent exceptionnelles. L'introduction de l'écaille dans l'ébénisterie parisienne en est un bon exemple. Si, au départ, les marchands parisiens importaient en grand nombre des meubles anversois, ils firent bien vite réaliser dans les ateliers de la capitale des cabinets aux proportions plus équilibrées et aux formes correspondant mieux aux attentes de leurs clients.

On vit alors se multiplier à Paris les ébénistes originaires des Flandres ou des Pays-Bas, qui perpétuaient ainsi un mouvement né sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, et notamment la famille du menuisier en ébène Jean Bolt, père du fameux André-Charles Boulle, qui joua, selon nous, un rôle important dans la défaveur que connurent les meubles d'ébénisterie anversois et, plus particulièrement, de Van Soest. Boulle, en effet, fit rapidement évoluer le mobilier parisien vers des horizons jusque là jamais atteints qui feront paraître bien vieillottes les créations anversoises.

Van Soest avait tenté, malgré tout, de faire évoluer vers 1690 les formes des cabinets anversois, transformant ceux-ci en un meuble plus moderne et plus fonctionnel, -un bureau à gradins- parfois très luxueux, comme le montrent les gravures représentant ses magasins en 1695 (fig. 2-3). Le piétement des cabinets de type classique, qui autrefois renfermait une mince tablette coulissante réservée à l'écriture, se mua en une véritable table, plus profonde et fortement en avancée par rapport au cabinet, celui-ci diminuant dans sa hauteur. La partie cabinet se transformait ainsi en gradin, renfermant de multiples tiroirs et un vantail central moins imposant, tandis que la ceinture du piétement devenait plus épaisse. Ceci permit d'y installer une rangée de tiroirs dans le fond, laissant au devant la place à la partie dévolue à l'écriture, le tout dissimulé sous une coulisse se logeant en dessous du gradin, la ceinture renfermant l'abattant et un large tiroir en dessous.

Ces mêmes gravures montrent que les premiers exemplaires pouvaient être supportés par de riches piétements en bois doré, comme ces putti enguirlandés soutenant de leurs bras vigoureux la partie supérieure du cabinet, figures peut-être inspirées des oeuvres des ornemanis-

les français des années 1680 et, plus précisément, de Daniel Marot, artiste protestant qui quitta la France après la révocation de l'Édit de Nantes en 1685 et qui nous laissa de nombreux recueils de gravures d'après les dessins qu'il fit, tant à la cour de Hollande que d'Angleterre, aux motifs parfois fort archaïques. Une de celles-ci aurait pu également inspirer le piétement de même esprit ornant la fameuse table de l'ébéniste Michel Verbist et du sculpteur Pieter de Looze, réalisée en 1689 et conservée au Rijksmuseum, tandis que le modèle représenté dans la partie basse de la même gravure sert à Van Soest pour les cabinets de Philippe V (fig. 12) ⁽³⁷⁾. L'inventaire de 1713 évoque également les modèles suivants: '*deux hercules dorés*', '*deux crolesques*' et nous retrouvons d'étonnants prisonniers en bois doré supportant un scriban conservé à Brunswick ⁽³⁸⁾.

Un des plus anciens bureaux conservés de Van Soest pourrait bien être celui exposé au palais de Buckingham, propriété de la reine d'Angleterre ⁽³⁹⁾. Alfred de Champeaux, un des premiers auteurs à le mentionner, le considérait comme une œuvre française du temps de Louis XIII, mais notait néanmoins que '*les panneaux des tiroirs sont revêtus d'une marqueterie de cuivre et ornés de pierres dures encastrées, dont le travail, identique à celui de Boulle, se rapproche du style hollandais par la lourdeur de la composition générale*' ⁽⁴⁰⁾. Sa forme archaïque dévoile encore nettement une certaine hésitation entre un cabinet, du type de celui de Philippe V par exemple, et un bureau-scriban, que son atelier développera par la suite. En effet, le gradin, encore haut, se rapproche des formes d'un cabinet doté d'un imposant tabernacle central en ressaut ⁽⁴¹⁾. Celui-ci est encadré de part et d'autre par une travée de cinq tiroirs, enserrée entre deux pilastres, et coiffé d'une corniche marquée en son centre par un tympan surmonté d'un vase de bois doré, identique à ceux ornant les angles. La partie basse est formée d'un scriban au piétement composé de deux superbes angelots de bois doré, reliés entre eux par une imposante entretoise, dont la découpe est proche de celle du bureau de l'Électeur de Bavière conservé à Munich, réalisé par Van Soest vers 1700 et qui peut être considéré comme la production la plus significative de ce genre. Celui-ci, en outre, est supporté par deux majestueux termes de bois doré en gaine, symbolisant l'hiver (fig. 6) ⁽⁴²⁾.

Certains scribans et cabinets présentent une autre originalité: l'ajout sur leurs flancs d'étonnantes structures en bois, en forme d'anges ailés ou d'aigles, que nous admirons à la fois sur les gravures de Boultats en 1695 et sur le projet du cabinet destiné à l'Électeur J.H. Von

(37) TH. WOLVESPERGES, *op.cit.*, 2000, ill. 41, pp. 140-141; la gravure de Marot est reproduite page 48, ill. XV.

(38) R. FABRI, *op.cit.*, 1998, fig. 6.

(39) Hauteur 265 cm, largeur 157 cm et prof. 103 cm; cfr F. DEFOUR, *Belgische Meubelkunst in Europa. Vlaams en Waals vakmanschap over de grenzen heen*, Roeselare, 1993, p. 212. Cet ouvrage, peu scientifique, est à manier avec la plus grande prudence.

(40) A. DE CHAMPEAUX, *Le meuble, Tome II, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, 1906 (rééd. 1885), p.51-52. Comme nous le verrons plus loin, Champeaux rapproche ce meuble du fameux bureau dit du maréchal de Créquy.

(41) Nous pourrions ajouter à cet exemple un cabinet scriban nettement plus simple, passé en vente chez Christie's Londres le 8 avril 1976, sous le lot 78 (collection de Earl Harewood).

(42) Pour la description de ce meuble et son iconologie liée à l'Électeur de Bavière, voir B. LANGER & A. Herzog von WÜRTEMBERG, *Die Möbel der Residenz München, II, Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Munich, 1996, pp.95-100.



Fig. 6. Bureau de l'Électeur de Bavière, attribué à Van Soest, vers 1700, Munich, Résidence de Munich. (repris de l'ouvrage de Langer et von Württemberg, *Die Moebel der Residenz Munchen*, p. 99).

Orsbeck, vendu par Van Soest en 1700, mais décrites également en 1713 sur des cabinets destinés à Philippe V en ces termes: '*deux ailes noirs*'. Nous pouvons voir une variante de ces sculptures de bois doré sur deux des quatre cabinets de Philippe V encore conservés (fig. 12); la seconde paire, 'en partie' conservée dans une importante collection parisienne, en est dépourvue.

Enfin, pour les modèles les plus riches, la partie supérieure du cabinet, était composée généralement d'une galerie fermée, couronnée d'un tympan composite en marqueterie, encadré de part et d'autre de figures de bois doré et surmonté, comme dans ce cas-ci, de deux lions encadrant un petit tableau de marqueterie. Cette superstructure était bien dans la tradition des cabinets anversois des années 1680, comme le montrent les deux plus importants cabinets de cette époque, ornés de plaques de marbre peintes, l'un conservé au Musée Plantin-Moretus, l'autre au Rijksmuseum. Si Ria Fabri, qui en étudia de manière approfondie l'iconographie, hésitait quant à leur datation, nous proposons d'y voir une oeuvre du début des années 1680⁽⁴³⁾. Il en va de même du maintien du vantaill central, à considérer comme un archaïsme ou une réminiscence des cabinets anversois des années 1660-1680, cachant encore, dans certain cas, une perspective⁽⁴⁴⁾.

Les ateliers de Van Soest nous laissèrent des modèles de scribans moins luxueux, créés vers 1700, dépourvus de ces imposantes sculptures de bois doré, pour n'en conserver, éventuellement, que des éléments réduits, influencés peut-être par les créations parisiennes contemporaines.

De cette époque datent deux de ses plus grands bureaux, d'environ 142 cm de largeur, marquetés d'étain sur fond de palissandre: l'un est malheureusement perdu, l'autre autrefois dans une collection parisienne. Le premier, destiné à l'Électeur J.H. Von Orsbeck et livré en 1700, présentait une iconographie complexe: l'élément principal, décorant le vantaill central, figurait une femme symbolisant la souveraineté, que Van Soest appelait lui-même une *monarchin*⁽⁴⁵⁾. Nous pensons voir figurer une autre version dans ses magasins d'Anvers en 1713, sous les termes '*un grand bureau la monarchie de quatre livoirs sur quatre pilliers dorés de marqueté ...*'. Il existe d'ailleurs un exemplaire simplifié de ce cabinet, plus petit et supporté par quatre pieds⁽⁴⁶⁾. A la différence de celui destiné à l'électeur Von Orsbeck, les travées ne sont plus séparées par quatre larges pilastres masquant de petites étagères; par contre, il présente le même décor complexe des tiroirs latéraux. Enfin, l'ornement de l'entrée de serrure des larges tiroirs de la ceinture est identique à celui des cabinets du *Roman du renard*, évoqués ci-dessous. Quant au second grand bureau, il est orné de panneaux de marqueterie d'étain 'à la

(43) R. FABRI, *op.cit.*, 1989, p. 91; IDEM, 1991, ill.31.; TH. WOLVESPERGES, *op. cit.*, p. 44 et ill. 39.

(44) Tel est le cas du scriban réalisé pour l'Électeur J.H. Von Orsbeck en 1700 (voir note 34) ou de celui vendu à Stockholm le 5 juin 2000 (Stockholms Auktionsverk), lot 4245.

(45) voir note précédente.

(46) Mes Mercier, Velliet, Thullier et Issaly, Lille, 20 mai 1984, page 45 (erronément attribué à Augsbourg), puis, Christie's Londres, 30 octobre 1997, lot 384, attribué à Van Soest (169 x 79 x 121 cm de large).

chinoise', dont Van Soest réalisa plusieurs exemplaires, mais de taille plus petite ⁽⁴⁷⁾ (fig. 7). Les deux grands scribans sont tous les deux supportés par huit piliers torsadés, reliés par une entretoise en forme de H. Deux autres bureaux à huit pieds, au décor malheureusement non décrit, étaient encore en sa possession en 1713.

Dès 1700, cependant, Van Soest créa des scribans de taille plus modeste, -entre 90 cm et 115 cm de large- qui semblent être devenus sa spécialité, comme le rappelle Fabri et dont on connaît de nombreux exemplaires ⁽⁴⁸⁾. Ceux-ci sont passionnants, décorés généralement de motifs géométriques ou de scènes de la vie chinoise (fig. 8). Nous pourrions les classer en deux variantes, l'une pourvue d'une doucine au-dessus du gradin courant sur l'entière largeur du meuble, l'autre divisée en trois travées, délimitant ainsi plus nettement les avancées des blocs de tiroirs du gradin. Les quatre pieds sont le plus souvent reliés entre eux par un marchepied ajouré ou, plus rarement, par une entretoise en forme d'X.

Tous ces cabinets peuvent être rapprochés par la similarité des décorations de marqueterie secondaires, qui agrémentent les pilastres, les encadrements de tiroirs, les ceintures de la partie basse ou les petits rectangles surplombant les pieds, -celui du haut toujours en avancée-, ainsi que les doucines des gradins, voire même les côtés. Ces décorations sont principalement de deux types: soit des motifs plus géométriques, simulant un fleuron central, prétexte à un encadrement fait de multiples bandes se terminant en arabesques encore raides, soit des bandes d'entrelacs plus aériens, composés de feuilles d'acanthé et d'arabesques nettement plus virevoltantes, plus proches des marqueteries françaises de la même époque. Toutefois, ces dernières, n'ornent généralement que les ceintures des modèles les plus luxueux, qui présentent, en outre, une alternance entre la frise ornant l'abattant masquant la partie dévolue à l'écriture et celle ornant son tiroir inférieur. Ces différents jeux de marqueterie sont tellement caractéristiques de Van Soest qu'ils constituent un excellent critère de différenciation par rapport aux marqueteries contemporaines, parisiennes ou allemandes ⁽⁴⁹⁾.

Les bureaux ornés de motifs géométriques ne sont pas les plus nombreux ⁽⁵⁰⁾. Si une partie de leurs décors présente des affinités avec des motifs chers à André-Charles Boulle —

(47) Sotheby's Londres, 25 mai 1990, lot 49, puis Paris, Drouot, Maître Picard, 11 avril 1995, lot 116; THIBAUT WOLVESPERGES, *op.cit.*, 2000, ill. 44. L'inventaire de 1713 cite pas moins de neuf exemplaires de grande dimension, contre seulement deux de petite taille, sans compter celui recensé chez l'Électeur en 1706.

(48) Le peu de différences entre les modèles de scribans conservés permet de circonscrire assez rapidement une nomenclature de son œuvre: les variations résident principalement dans le piétement (4 pieds en gaine ou cannelés et ornés d'incrustation en étain, agrémentés ou non, dans ce dernier cas, de boules de bois doré), les entretoises (en partie pleines ou en H) et la forme des tiroirs supérieurs des gradins (ce qui fait varier leur hauteur de plus ou moins 12 cm).

(49) Sur la marqueterie Boulle pratiquée à Munich à la même époque, voir G. HIMMELHEBER, 'Puchwiser, Boulle und die «Boulle-Möbel» für München', *Kurfürst Max Emmanuel, op.cit.* (note 4), pp.250-264; H. GRAF, 'Southern German Writing Furniture in the Boulle Technique: Johann Puchwiser (c.1680-1744) and his Workshop in Munich', *Studies in the Decorative Arts, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts*, Fall 1993, vol.1, n° 1, pp. 49-75.

(50) Deux cabinets nettement plus simples que celui de Mentmore analysé ici ont été repérés: ils pourraient être également de Van Soest, mais ne semblent pas aussi soignés: 1- Mes Couturier- Nicolay, Palais Galliera, 29 mars 1977, lot 107, puis Etude Tajan, Espace Tajan, 22 juin 1999, lot 152; 2-Namur, Musée



Fig. 7. Bureau-scriban à décor chinois, attribué à Van Soest, vers 1700-1715, collection privée. (Copyright Sotheby's)

nous pensons aux bandes ornant les pieds gainés d'un scriban ayant orné le château de Mentmore ⁽⁵¹⁾ et qui pourraient être rapprochés des décors de certains coffres de l'ébéniste parisien-, la majorité des motifs ornant ce meuble sont propres à Van Soest, c'est-à-dire à

Groesbeeck de Croix (J. TOUSSAINT (sous la dir. de), *Le Mobilier namurois du XVIII^e siècle*, Namur, 1985, pp. 110-112. Ce dernier meuble pourrait être le témoin du passage de l'Électeur de Bavière dans cette ville, où il avait établi sa cour de 1711 à 1713.

(51) *The collection of the 6th Earl of Rosebery*, Sotheby's, Mentmore, 20 mai 1977, lot 935, puis Sotheby's Londres, 15 décembre 1999, lot 62 (119 x 93 x 65 cm). Un autre exemplaire présente des pieds ronds et fuselés traditionnels: Paris, Ader-Picard-Tajan, 12 mars 1986, lot 89 (118 x 90 cm). Nous pouvons ajouter un exemplaire plus large, surmonté de 3 doucines marquant les travées, vendu chez Sotheby's, Monaco, 26 novembre 1979 (haut. 127 cm, larg. 119 cm et prof. 65 cm).

arabesques de type encore raide. Le motif du vantail du gradin, ainsi que celui de la glissière, pourrait s'inspirer du *Livre d'Ornements propre pour les meubles et pour les Peintres inventé et dessiné par Bacqueville*, publié à Paris au début du XVIII^e siècle⁽⁵²⁾.

Nous pouvons rattacher à cette production un meuble, malheureusement fortement restauré, qui attira l'attention de nombreux spécialistes français du mobilier de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, le fameux bureau dit du maréchal de Créquy, autrefois conservé au musée de Cluny et actuellement présenté au château de Maison Laffite. Henry Havard, Alfred de Champeaux, Emile Molinier et Edouard Rouveyre n'hésitèrent pas, en effet, à le publier comme un meuble français du XVII^e siècle, créé pour cet illustre personnage avant son décès en 1638⁽⁵³⁾. Molinier, le seul à le reproduire dépourvu d'une doucine magnifiant une horloge, sans doute jugée comme un ajout tardif, le considéra comme 'un véritable document pour l'histoire du meuble'; Havard y vit 'une œuvre purement française'.

La parfaite transition entre ce scriban et ceux du groupe suivant, ornés de scènes de la vie chinoise, est formé par un exemplaire présentant en dessous de la ceinture une structure entre les quatre pieds et ouvrant, en façade, par une porte centrale et par deux vantaux latéraux et dont il existe une autre version présentant des variantes dans le décor et dans la forme de la doucine⁽⁵⁴⁾. Outre la rareté de cet arrangement -qu'il faut souligner-, les panneaux de la partie basse et les côtés sont ornés de onze rectangles aux motifs géométriques fort proches des meubles précédents, tandis que le large tiroir inférieur de la ceinture présente la frise à feuilles d'acanthé dont nous avons parlé plus haut.

C'est dans les modèles ornés de scènes chinoises que Van Soest comprit le mieux toutes les possibilités offertes par la technique de la marqueterie métallique, jouant même avec des matières plus diverses que les ébénistes parisiens, tels que l'écaille, l'étain, le laiton, le cuivre jaune, le cuivre rouge, la nacre, le palissandre (fig. 8). Nous avons, en effet, pu retrouver plusieurs versions différentes du même décor à la chinoise, où alternent chaque fois ces différents matériaux⁽⁵⁵⁾. C'est à l'ébéniste Verbist, qui oeuvrait principalement pour les mar-

(52) Le frontispice et la planche 2 de cet ouvrage sont publiés par A. GRUBER (sous la dir. de), *L'art décoratif en Europe, Classique et Baroque*, Paris, 1992, p. 175.

(53) A. DE CHAMPEAUX, *op.cit.* (note 39), p. 52 et fig.9; H. HAVARD, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*, t.I, Paris, 1887-1890, col. 169 et pl.30; E. MOLINIER, *Le Mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècles et pendant les premières années du 1er Empire*, Paris, 1896, pp. 28-30; E. ROUYEYRE, *Analyse et compréhension des œuvres et objets d'art*, Paris, 1924, pp. 132-133.

(54) 1 - Sotheby's Londres, 13 juin 1997, lot 15 (haut. 120 cm, larg. 94 cm et prof. 63 cm); 2 - F. DEFOUR, *op.cit.* (note 38), p. 181 (haut. 132 cm, larg. 101 et prof. 83.5 cm).

(55) TH. WOLVESPERGES, 2000, p. 52. Les versions en marqueterie d'étain sur fond de palissandre sont de loin les plus nombreuses. Nous avons ainsi pu en repérer cinq, trois avec les pieds à cannelures feintes, un avec des pieds gaines et un avec des pieds quadrangulaires marquetés: 1-Mes Ader Picard Tajan, Palais Galliera, 17 mars 1975, lot 94; 2-Sotheby's Monaco, 8 février 1981, lot 272; 3-Christie's Londres, 4 juin 1992, lot 122; 4-Mes Ader Tajan, 12 décembre 1992, Hôtel Georges V; 5-Collection privée, Belgique (TH. WOLVESPERGES, *op.cit.*, ill. 43, p. 146).

Ceux en marqueterie de cuivre rose, cuivre jaune, étain, écaille de tortue sont notamment composés des exemplaires suivants: 1-Château de Nymphenburg, autrefois Résidence de Munich, inv. N° R. 3362 (B. LANGER, *Die Möbel der Schloesser Nymphenburg und Schleisheim*, Munich, 2000, p. 279; 2- Musée Vleeshuis, Anvers (manque l'entretoise); 3- Paris, palais Galliera, 25 juin 1969, lot 72; 4-Ancienne collection Aveline, Paris (TH. WOLVESPERGES, *op.cit.*, ill. XVII, p. 52); 5-Palais Galliera, 25 juin 1969, lot 72; 6-The collection



Fig. 8. Bureau-scriban muni de portes, à décor chinois, attribué à Van Soest, vers 1700, collection privée. (Copyright Sotheby's)

chands Forchoudt, que l'on doit le développement de cette technique à Anvers dès les années 1680⁽⁵⁶⁾. Nous pourrions d'ailleurs nous demander si Verbist ne collabora pas avec Van Soest ou s'il ne lui enseigna pas cette technique bien particulière, incluant le recours aux incrustations gravées de nacre de perle, comme le laissent penser plusieurs indices. Ainsi, les putti ailés dansant ou jouant de la musique et égayant cette célèbre table du Rijksmuseum sont traités de manière fort similaire sur le bureau livré par Van Soest à l'Électeur de Bavière et toujours conservé à la Résidence de Munich (fig. 6)⁽⁵⁷⁾ ou sur un autre scriban, ayant malheureusement subi les dommages du temps⁽⁵⁸⁾.

D'autre part, ces cabinets dits 'à la Chine' sont passionnants, car ils témoignent d'un goût né à la même époque dans toute l'Europe pour la chinoiserie, mais qui se traduira de manière différente à Paris. Si nous retrouvons ce jeu amusant de reconstitution d'un décor à partir des multiples gravures illustrant des voyages aux Indes Orientales dans la tenture intitulée *L'Histoire de l'empereur de la Chine*, tissée à Beauvais après 1690 d'après Vernansal, Blin de Fontenay et Monnoyer⁽⁵⁹⁾, les ébénistes parisiens de l'époque exploitèrent fort peu cette veine⁽⁶⁰⁾, alors qu'elle se développa plus volontiers à Anvers ou en Allemagne⁽⁶¹⁾.

of the 6th Earl of Rosebery, Sotheby's, Mentmore, 20 mai 1977, lot 922; 7-Sotheby's Londres, 13 juin 1997, lot 15; 8-Christie's New York, 1 novembre 1990, lot 164; 9-Paris, Drouot, Salle 5, Mes Couturier-Nicolay, 23 octobre 1992, lot 222; ce type de meuble a été reproduit au XIX^e siècle par Jean-Louis Gros, réputé avoir travaillé entre 1840 et 1863 (Sotheby's Londres, 7 décembre 2000, lot 73). Il faut ajouter à cet ensemble un exemplaire conservé en Norvège et composé uniquement de la partie supérieure d'un cabinet, reposant sur un piétement de colonnes torsadées, qui semble avoir subi des transformations (Voir R. FABRI, *op.cit.*, 1989, p.38).

- (56) Sur les meubles de Verbist, voir *idem* pp. 48-50 et ill. 41-42; nous devons à Ria Fabri quelques éclaircissements sur les activités que mena cet ébéniste pour le compte des Forchoudt (1991, p. 129).
- (57) B. LANGER & A. Herzog von WÜRTTEMBERG, *Die Möbel der Residenz München II Die deutschen Möbel des 16. bis 18. Jahrhunderts*, Munich, 1996, notice 11, pp. 95-100. La Résidence présente, fait étonnant, deux meubles de l'ébéniste allemand Johann Georg Esser (1652 Kempten-1727 Augsburg), réalisés, selon ces auteurs, vers 1680-1685 et qui présentent également cette marqueterie de putti en nacre, virevoltant entre des volutes de cuivre sur fond d'écaille rouge (notices 9-10, pp.82-94).
- (58) Stockholms Auktionsverk, 5 juin 2000, lot 4245. Celui-ci fit l'objet d'une étude des matériaux par K. KVASTAD ('A magnificent surface. The restoration of an Antwerp inlaid cabinet', *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, vol. 9, 2002, pp. 73-76).
- (59) E.A. STANDEN, 'The story of the Emperor of China: A Beauvais Tapestry Series', *The Metropolitan Museum of Art Journal*, 1976, vol. 2, pp.103-117; C. BREMER-DAVID, *French Tapestries & Textiles in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles, 1997, pp. 80-97.
- (60) Une série de meubles, à décor de chinoiserie dans le même esprit, a une origine toujours controversée, les spécialistes hésitant entre une origine française ou allemande; elle se compose notamment de bureaux et de tables. Les bureaux: 1- Christie's, 17 juin 1987 (château de Knole); 2-Un bureau fort proche, ancienne collection Lopez-Willshaw, illustré par H. Hayward, *World Furniture*, 1970, p. 96. Les tables: 1-Sotheby's Monaco, 14-15 juin 1981, lot 145, puis Sotheby's New York, 5-6 décembre 1991, lot 31; 2-Sotheby's New York, 20 mai 1992, lot 57; 3-Sotheby's Monaco, 25-26 juin 1983, lot87 (décor à la Bérain).
- (61) Une série de huit panneaux en marqueterie, réalisés à Augsburg au début du XVIII^e siècle et relatant *L'Histoire de l'Empereur de Chine*, passa en vente à Londres chez Sotheby's, le 14 juin 1996, sous le lot 14. L'auteur de la notice cite d'autres meubles allemands connus ornés de panneaux au décor reconstitué à partir de gravures d'origines diverses.

Nous pouvons maintenant attribuer avec certitude à Van Soest, grâce à la découverte de cet inventaire, les rares bureaux ornés de panneaux d'étain sur fond de palissandre représentant des scènes du Roman du Renard, dont l'iconographie, inspirée de l'ouvrage paru à Anvers en 1651 sous le titre '*T' vonnis der dieren, over Reynaert den Vos, oft Spiegel der Arcklisticheyt*', oeuvre du notaire anversoïse Seger van Dort, a été étudiée par Wackers et Van Daele en 1988 ⁽⁶²⁾. Nous retrouvons ainsi dans l'inventaire de 1713 à Anvers '*deux grands Reynard de Vos fond d'écaïlle sur quatre pilliers de palissandre*', ainsi que '*deux d'ordinaire Reynard de Vos d'un bois de palissandre sur quatre pilliers*', tandis que se trouvait en dépôt chez Van Busdom '*un grand Reynard de Vos de quatre tiroirs*'. Trois scribans de ce type à fond de palissandre et décor d'étain sont connus depuis de nombreuses années, conservés dans des collections publiques belges (fig. 8), tandis qu'un gradin était visible à la Biennale de Paris en 1984 (fig. 9a-b).

Enfin, nous avons pu voir dans une collection privée un exemplaire au décor fort proche, mais dont le vantail central illustre plutôt *Le paradis terrestre*. Le fait qu'il soit réalisé en contrepartie induit une allure générale étonnante; le palissandre ne pouvant être gravé comme le cuivre ou le laiton, les scènes ainsi obtenues évoquent davantage la technique de la silhouette et pèchent dès lors par manque de précision. Nettement moins fréquente que les modèles 'à la Chine' ou en marqueterie à décor géométrique, il est possible que cette série illustrant *Le Roman du renard* soit une des dernières créées par Van Soest ou qu'elle eut moins de succès que les autres précitées. Lunsingh-Scheurleer en signala cependant encore un exemplaire chez le prince d'Orange, répertorié dans son château de Leeuwarden en 1712 ⁽⁶³⁾.

L'inventaire de l'atelier de Van Soest en 1713 mentionne encore, parmi les bureaux, '*un triomphe de marqueterie, Histoire de Horloch [entendez oorlog, la guerre]*'. On peut rapprocher de cette description un scriban dont les tiroirs tant extérieurs qu'intérieurs sont ornés de trophées militaires, tandis que le vantail central semble évoquer un triomphe ⁽⁶⁴⁾. Mais elle pourrait également faire penser à un étonnant cabinet, malheureusement fortement remanié, dont le vantail central montrait une scène où des soldats, disposés en pyramide, jouaient de la musique au milieu d'une multitude d'étendards et de trophées militaires ⁽⁶⁵⁾, ou encore à un panneau ornant la corniche d'un cabinet conservé en Hongrie, ayant appartenu à la famille Rakoczi, montrant une allégorie de la guerre tenant dans la main droite une banderole avec

(62) P. WACKERS et R. VAN DAELE, 'Antwerpse Reynaertscribanen van omstreeks 1700', *Antiek*, 29, n° 7, février 1988, pp. 377-387; R. VAN DAELE, 'Reynard on Antwerp Cabinets circa 1700', *Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 1, Grave, 1988, pp. 49-60 et 197-204; articles largement repris par Ria Fabri en 1989 (p. 103-105 et cat. 26-27, 11. Huth avait attribué autrefois ces cabinets à Van Soest (voir note 31), ce qui avait été par la suite étonnamment rejeté par R. FABRI (1989, p. 44, note 34).

(63) S.W.A. DROSSAERS et T.H. LUNSINGH-SCHEURLEER, 'Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken 1567-1795', *Rijksmuseum Geschiedkundige Publicatiën*, 147, La Haye, 1974, vol. 2, p.267.

(64) Paris, Mes Loudmer et Poulain, Hôtel Meurice, 6 mai 1976, lot 94; dim. 131 x 75 x 115 cm de large, placage d'étain, nacre, ébène et palissandre; modèle sans tiroir en dessous de la ceinture.

(65) Christie's Monaco, ancienne collection Robert Kahn Striber, 1 juillet 1995, lot 19.



Fig. 9 a-b. Cabinet au décor illustrant l'Histoire du Renard, attribué à Van Soest, vers 1700-1715, collection privée. (Photo Axel Vervoordt)

l'inscription '*Triomfa*'⁽⁶⁶⁾. Notons au passage qu'il en existe une version plus petite et simplifiée⁽⁶⁷⁾.

Par contre, d'autres descriptions difficiles à interpréter, comme '*un grand bureau des quinze mystères*' ou '*le siège de Meenen de SASE*', n'évoquent aucun meuble connu actuellement⁽⁶⁸⁾.

Si l'évolution du cabinet scriban pouvait passer pour importante à Anvers, elle trahissait cependant le retard pris par les ébénistes de cette cité de province dans le renouvellement tant attendu des formes. Ceux-ci n'avaient pas perçu assez rapidement les transformations initiées depuis quelques années dans la capitale française. Alors que les bureaux à gradins produits à Anvers pouvaient sans doute rivaliser avec les bureaux dits Mazarin, -il faut toutefois remarquer que ces derniers avaient été créés par les ébénistes de la Couronne à Paris vers 1675⁽⁶⁹⁾, soit près de vingt années plus tôt-, ils ne pouvaient en rien concurrencer les recherches d'André-Charles Boulle, qui transforma de manière radicale les bureaux français, à l'aube du XVIII^e siècle, par la création du bureau plat de type ministre. Celui-ci, reposant au départ sur six pieds, dont la nouvelle forme est bien visible sur la gravure de Mariette numérotée III (fig. 10)⁽⁷⁰⁾, se transforma rapidement en un bureau plat de grande taille à quatre pieds doté d'un cartonnier avec support, remplaçant de manière efficace les gradins ou les caissons des bureaux Mazarin, qui avaient pour défaut principal de réduire la surface d'écriture.

(66) H. SZABOLCI, *op. cit.* (note 12). Hauteur 171 cm, largeur 142 cm et pr. 55 cm. Hungarian National Museum, Budapest, Modern Dpt Inv. n° 1948.10. Ria Fabri l'attribua à Van Soest en 1991. Malgré la perte des deux figures de bois doré ornant la corniche qui donne une vision moins nette de son aspect définitif, cet étonnant et luxueux cabinet pourrait bien être considéré comme antérieur aux cabinets étudiés ci-dessus, par la persistance de l'emploi de coussins, ici en lapis lazuli, encadrés de bronze sur les tiroirs et par la séparation bien nette des trois travées du cabinet, marquée par quatre importantes colonnes, cette même division reprise dans le piétement. Par contre, l'iconographie générale du meuble est nettement moins aboutie et moins unitaire que sur les cabinets de Philippe V, ne dévoilant pas une scénographie réfléchie. Les décors des tiroirs, largement étudiés par Szabolci, n'ont en effet pas de liens stricts entre eux, à moins que les rangées latérales de tiroirs ne soient pas originelles. Cette dernière hypothèse ne peut en fait être retenue, l'auteur précité ayant à juste titre retrouvé ces mêmes figures 'à la chinoise' sur d'autres cabinets de Van Soest. L'erreur de leur orchestration pourrait alors lui être imputable, une commande rapide étant la seule explication possible de ce désaccord. Mais, outre cet assemblage hétéroclite, d'autres détails, comme la forme particulière des pieds, nous incitent à émettre des réserves quant à son aspect actuel.

(67) Paris, Mes Loudmer et Poulain, Hôtel Meurice, 6 mai 1976, lot 91; dimension: 131 cm de haut x 115 cm de large et 75 de profondeur.

(68) Les quinze mystères pourraient rappeler la prière aux quinze joies de la Vierge, aux quinze joies du mariage. D'autre part, Meenen correspond à la ville de Menin, en Flandre assiégée et prise par les « Malcontents » en 1578 et toujours disputée le siècle suivant entre les Français et la coalition, mais où ne semble pas s'être particulièrement distingué l'Électeur de Bavière.

(69) Voir à ce propos D. ALCOUFFE, 'De la Renaissance au style Louis XV', *Le Mobilier français de la Renaissance au style Louis XV*, Paris, 1991, p. 35, qui situe la naissance de ce type de meuble par une livraison de Pierre Gole au Garde-meuble de la Couronne le 28 janvier 1676.

(70) Voir J.-P. SAMOYVAULT, *André-Charles Boulle et sa famille, Nouvelles recherches, nouveaux documents*, Genève, 1979, ill.8, p. 216.

Avant la découverte de cet inventaire de 1713, les cabinets 'à la gloire de Philippe V d'Espagne', n'étaient nullement documentés par des pièces d'archives (71). Tout au plus savait-on que Van Soest avait envoyé à Madrid en 1703 plusieurs bureaux de marqueterie de quatre couleurs, dont un très bel exemplaire d'écaille de tortue avec *los tropheos del Rey Philippo a las portillas* (72). Dix années plus tard, on recensait dans ses magasins d'Anvers pas moins de sept ou huit cabinets destinés au futur Philippe V, roi d'Espagne de 1701 à 1746. Si les premiers sont recouverts de plaques de marbre peintes, bien différentes des plaques de pietra dura italiennes, décrits ainsi: 'deux grands bureaux d'histoire de PV avec de pierre de marbre son voyage d'Espagne dessus son pourtraict et celui de la Reyne et cinq vases dorés sur quatre pilliers et deux ailes noirs', tous les autres sont en marqueterie, comme ces 'deux grands bureaux de marqueterie représentant la Victoire de PV et son portraict', ou ces 'deux grands bureaux Armoirie d'Espagne de marqueterie fond de palissandre'. Enfin, il faut noter la présence d'un ou d'une paire de cabinets supplémentaires, -l'inventaire est déchiré à cet endroit -: '...très grand cabinet triomphe de PV fond d'écaille ...un grand pieds dorés'.

A l'heure actuelle, trois paires de cabinets nous sont parvenues, deux en première partie et deux en contrepartie se faisant écho, tandis que deux autres cabinets, au piétement différents, sont conservés dans deux collections privées parisiennes. La paire de cabinets en contrepartie a été dissociée en 1944 (73), l'un est conservé dans une collection privée étrangère, l'autre est récemment passé en ventes publiques (fig. 12-13), tandis que celle en première partie fait la joie d'une importante collection parisienne (74).

Les différences principales résident dans la présence de parties sculptées de bois doré; ainsi, les exemplaires en contrepartie se distinguent à la fois par leurs termes représentant des personnages masculins à l'allure juvénile, encadrant une structure de bois doré ajouré et dotée d'un médaillon central en marqueterie, par la présence sur leurs flancs de ces sculptures de bois doré, que nous évoquions plus haut, ainsi que par une superstructure plus complexe, formée d'un tableau de marqueterie supplémentaire: la Paix terrassant la Guerre. Enfin, si les ceintures de ces derniers sont marquetées de rinceaux feuillagés, celles des modèles en pre-

(71) TH. WOLVESPERGES, 'A Highly important royal cabinet on stand by Van Soest, for Philippe V, King of Spain', Sotheby's, *The Art of Flanders*, Londres, 30 octobre 2002, pp. 156 à 167.

(72) R. FABRI, *op.cit.*, 1991, p. 101 et p. 235.

(73) Recensés en Belgique depuis le XVIII^e siècle, ils furent vendus à Bruxelles à la Galerie Georges Giroux le 15 novembre 1926, puis à la salle des ventes du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1944; l'un sera vendu à Paris par maîtres Loudmer, Poulain, Cornette de Saint-Cyr au Palais Galliera le 28 novembre 1971, lot 60, puis figura dans la collection Aveline, avant de rejoindre une collection privée. Le second exemplaire est toujours en Belgique. Littérature: J. BOSMANS, *Les cabinets de Philippe V d'Espagne*, Louvain, 1885; Cat. Exposition *Rétrospective de l'Art Industriel de Bruxelles*, 1888, pp. 279-280, cat. n° 1616; H. HAVARD, *op. cit.*, t. III, p. 736, pl. 39 [comme représentant les victoires de Guillaume III]; Anonyme, 'Deux meubles livrent leur histoire', *Connaissance des Arts*, mars 1959, n° 85, pp. 101-103; R. FABRI *op.cit.*, 1991, ill. 45; idem, 1998, fig. 5, p.182; TH. WOLVESPERGES, *op.cit.*, 2000, pl. 45, pp. 148-149 et *op.cit.*, 2002 (voir note 71).

(74) Littérature: Anonyme, 'Scènes de la vie militaire sur les portes d'un meuble royal', *Connaissance des Arts*, juin 1958, n° 76, pp. 108-109; Cat. Expo., *Louis XIV, Fastes et décors*, Musée des Arts décoratifs, Musée du Louvre, Pavillon de Marsan, mai-octobre 1960, cat. N° 60-61, pl. XIII; H.D. MOLESWORTH, *Meubles d'art, 544 chefs d'œuvre du XVI^e au XX^e siècle*, Milan, 1969, ill. 87; G. JEANNEAU, *Le Mobilier français, le Meuble d'ébénisterie*, Paris, 1974, p. 33, n° 32.

mière partie, uniquement plaquées d'écaïlle, sont ornées en leur centre d'un important cartouche de bronze doré. Celui-ci représente une paire de prisonniers aux poings liés, se détachant sur des trophées militaires et encadrant un cartouche au monogramme couronné de Philippe V. Il pourrait avoir été inspiré par une gravure anversoise de Jacques Harrewijn, datée 1705 et montrant les armoiries de l'Électeur de Bavière. Il s'agit-là d'un programme iconographique remontant à la Renaissance ⁽⁷⁵⁾.

De tels trophées pourraient rappeler ceux ornant les cabinets d'André-Charles Boulle, qu'ils soient en marqueterie florale ou en marqueterie métallique ⁽⁷⁶⁾. Ces éléments sont les uniques parallèles intéressants à relever entre les œuvres des deux ébénistes; en effet, l'évolution de la forme générale des cabinets en Europe pourrait expliquer à elle-seule les autres similitudes ⁽⁷⁷⁾. Les dissemblances résident dans les archaïsmes anversois tels que structures de bois doré sur les flancs du meuble, maintien des colonnettes, -cette fois reléguées sur les côtés de la façade et surmontant un petit socle, prétexte à un portrait de marqueterie, et, surtout, persistance d'un décor composé de tableaux évoquant divers événements relatifs à la vie du jeune monarque. A l'opposé de Boulle, Van Soest se plaisait à relater sur ces cabinets et scribans, des histoires se déroulant soit en Chine, soit à la cour du Renard ou, comme ici, pendant les guerres de Philippe V. C'est peut-être d'ailleurs par tradition qu'il prit ce parti, les ébénistes anversois les premiers ornant leurs cabinets de tableaux peints à l'huile évoquant les pérégrinations de tel héros, généralement biblique ou mythologique. Mais il fut le premier à réaliser à Anvers des panneaux relatant des faits historiques contemporains, à la gloire d'un roi.

Boulle, après avoir réalisé à la fin du xvii^e siècle, le cabinet actuellement conservé au J. Paul Getty Museum dont la symbolique est si obscure que les auteurs ne s'accordent réellement sur son sens, préféra par la suite se cantonner dans des décors plus abstraits, composés de volutes ou de tout autre ornement dépourvu de significations précises, réservant parfois ce rôle aux bronzes dorés, comme un Louis XIV transformé en empereur romain et en Hercule triomphant, posé sur le vantail du cabinet en marqueterie métallique du Louvre précité ⁽⁷⁸⁾.

(75) Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, Cabinet des Estampes, inv. S III 30641 Fol.: reproduite dans *Kurfürst Max Emmanuel, op.cit.*, cat. N° 470.

(76) Nous pensons aux cabinets suivants: deux présentant au centre de ces trophées militaires une médaille de Louis XIV, dont les plus connus sont celui du musée J. Paul Getty (Ch. BREMER-DAVID et autres, *Decorative Arts, an illustrated summary catalogue of the collections of the J. Paul Getty Museum*, Malibu, 1993, pp. 11-15 ou celui de la Wallace collection (P. HUGHES, *The Wallace Collection, Catalogue of Furniture*, t. II, pp. 553-563) ou celui en marqueterie métallique conservé au musée du Louvre présentant en son centre une rosace, Louis XIV étant représenté sur le vantail central (D. ALCOUFFE et consorts, *Le Mobilier du Musée du Louvre*, t. I, 1993, p. 60). L'iconographie des trophées d'André-Charles Boulle a été largement étudiée par LUXSINGH SCHEURLEER (Pierre Gole in volle glorie in het Rijksmuseum), *Bulletin van het Rijksmuseum*, 1993, n° 2, pp. 92-94).

(77) Les cariatides de bois doré sont un élément d'ameublement typiquement français, les Anversois ne l'adoptant que fort tard dans l'ébénisterie.

(78) Sur l'exemplaire du musée Getty, voir note 76. Sur celui orné de Louis XIV en empereur romain du musée du Louvre, voir D. ALCOUFFE et consorts, *op.cit.*, p. 60. Ce cabinet est l'un des derniers que réalisa Boulle, vers 1700. Il présente toutes les nouvelles caractéristiques des cabinets de cette époque: il est en marqueterie métallique, Boulle abandonnant définitivement la marqueterie de bois exotiques, et est ordonné différemment: le vantail central renferme en fait une série de tiroirs, tandis que ceux qui autrefois l'encadraient sont déplacés sur les côtés du meuble. Les piétements, en outre, sont, cette fois, composés de pieds gaines.

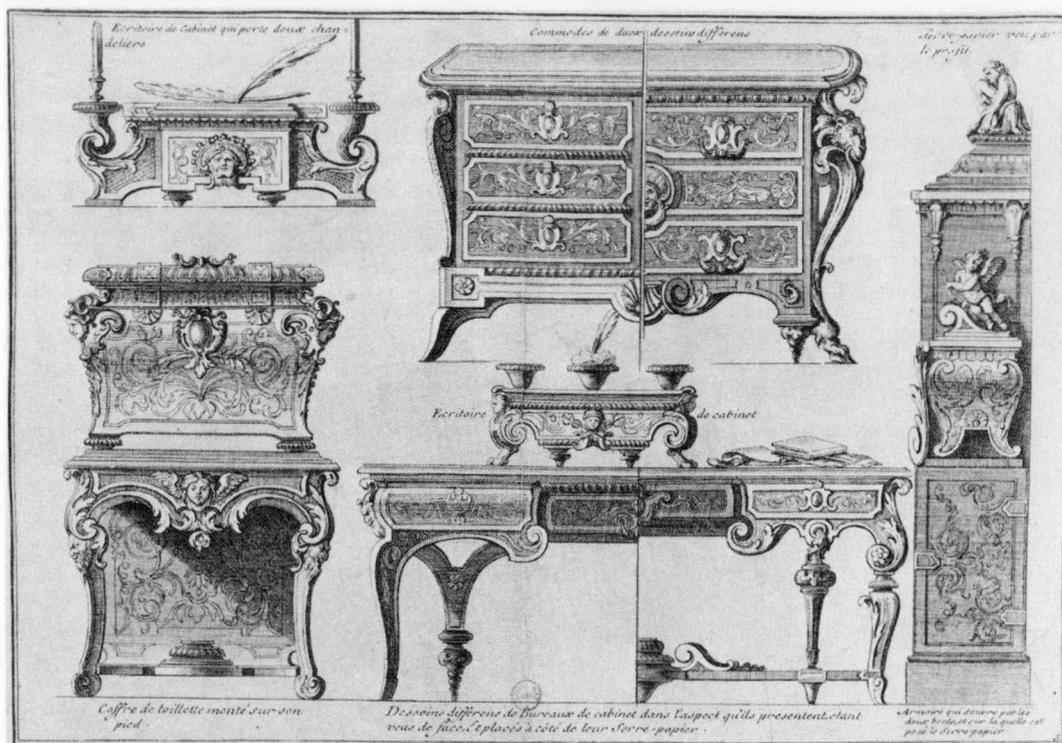


Fig. 10. *Projet de bureau plat et profil d'un carlonnier et son support*, gravure de la série des *Nouveaux desseins de meubles et ouvrages de bronze et de marqueterie inventés et gravés par André-Charles Boulle*, chez Mariette, planche 3, vers 1705-1707 (repris de l'ouvrage de Samoyault, *André-Charles Boulle et sa Famille*, p. 216).

Ici, nous sommes loin des débuts du règne de Louis XIV, qui virent la réalisation des cabinets les plus emblématiques, voire même apologétiques: ceux de Cucci, d'abord, -*Les cabinets de Diane et Apollon*, commencés en 1662 ou ceux dits *de la Gloire et de la Vertu*, achevés en février 1667- ou ceux de Pierre Gole, appelés *Les cabinets de la Guerre et de la Paix*, mieux connus depuis les recherches de Calin Demetrescu ⁽⁷⁹⁾. Le programme iconographique des quatre derniers est des plus intéressants pour notre propos et le dessin des cabinets de la Guerre et de la Paix (fig.11), exécuté par Corneille Gole, le fils de l'ébéniste, montre, au centre, le buste du roi sur un piédestal, deux prisonniers, semble-t-il, à ses pieds, tandis qu'une inscription sur les niches de gauche et de droite évoque les sujets représentés: à gauche, les '*Tableaux de la prise de Marsal*' et à droite, '*Mignatures la prise de Dunkerque*'. La description de deux de ces cabinets témoigne, en outre, d'un décor voisin des cabinets de Philippe V: '*tout ledit cabinet couvert de petits tableaux de mignature qui représentent les combats et les sièges de*

(79) C. DEMETRESCU, 'Domenico Cucci, Le plus baroque des ébénistes de Louis XIV', *L'Estampille L'Objet d'art*, octobre 1996, pp. 60-63.

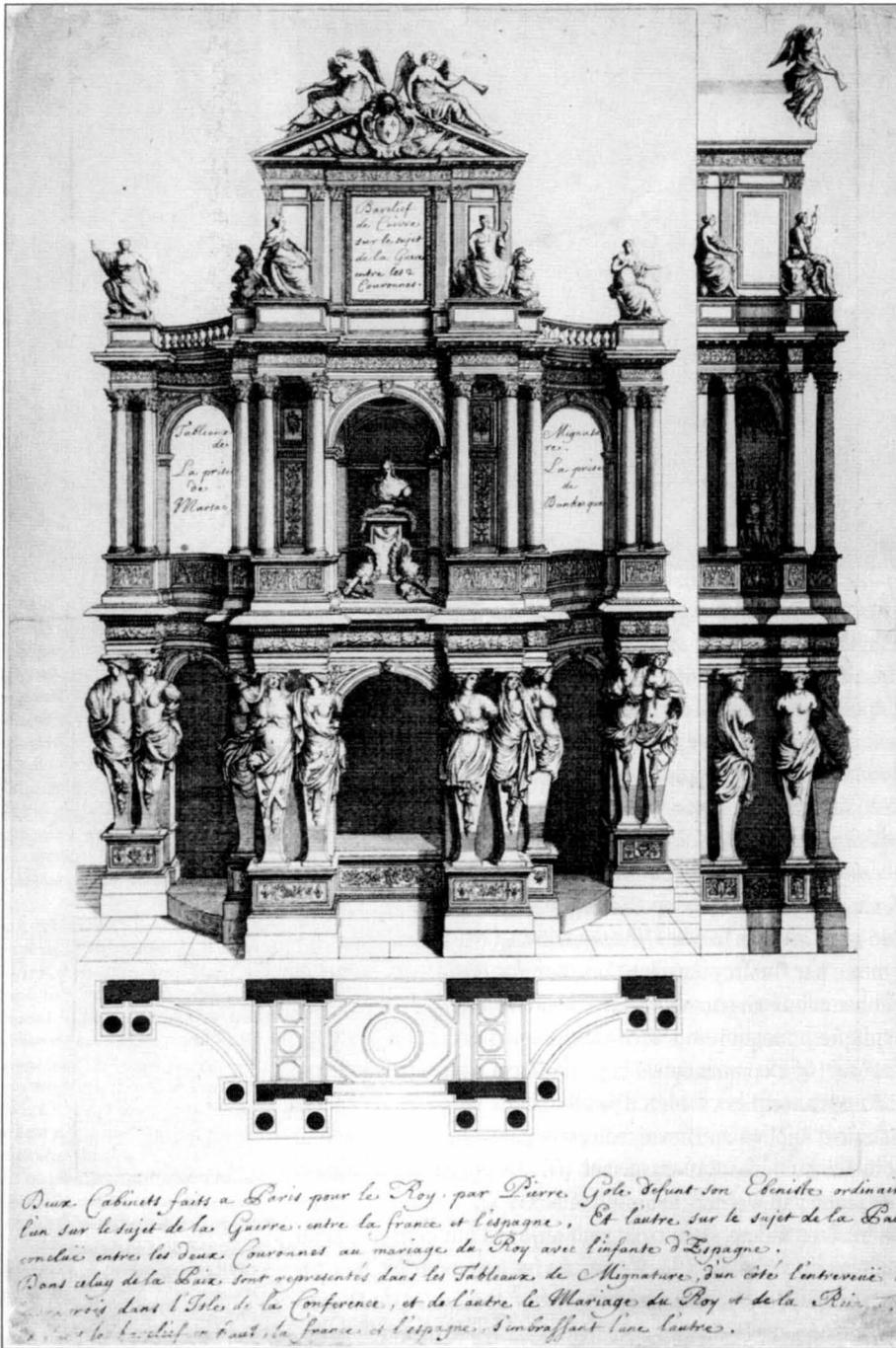


Fig. 11. Corneille Gole, *Les Cabinets de la Guerre et de la Paix de Pierre Gole*, livrés à Louis XIV vers 1667, gravure. Berlin, Kunstbibliothek (voir *L'Estampille-L'Objet d'art*, octobre 1996, p. 62).

villes faits depuis le règne du Roy, tandis que le second, appelé celui de la Guerre, *les portraits du Roy de France et du Roy d'Espagne, avec plusieurs petits tableaux de miniature qui représentent des combats* (80). Le choix des thés représentés n'est d'ailleurs pas très éloigné de la fameuse tenture de *L'Histoire du Roi*, tissée aux Gobelins sous la direction de Charles Lebrun, relatant des hauts faits des premières années du règne de Louis XIV, de 1654 à 1668 (81).

Si nous avons évoqué plus haut le piétement de bois doré et l'influence probable de Daniel Marot, il est temps d'aborder l'iconographie de ces prestigieux cabinets. Sur le vantail central de chaque cabinet, nous retrouvons le jeune Philippe V en majesté, trônant sur un piédestal au bas duquel sont enchaînés deux prisonniers, le tout sur un fond de trophées militaires. La figure du roi, que nous pouvons rapprocher de son portrait gravé par C. Vermeulen en 1701 d'après Vivien (82), est surmontée d'une Renommée jouant du cor de chasse et tenant une mappemonde où apparaît l'Espagne et le nom de Madrid. En dessous, un tiroir aux côtés évasés joue le rôle de socle. Au fronton, la déesse de la Paix terrasse Mars, dieu de la guerre. Les colonnes encadrant les trois travées sont ornées de bustes de Philippe V, surmontant ses initiales PV. De part et d'autre de la travée centrale, huit tiroirs sont ornés de scènes militaires trop peu précises pour pouvoir les rattacher à une quelconque campagne connue.

En effet, les sujets représentés sur chaque paire de cabinets, soit seize tiroirs au total, n'ont pu être rapprochés de manière convaincante de gravures contemporaines, en ce sens qu'il n'a pas été possible de retrouver les scènes in extenso, qu'elles soient d'origine française ou flamande. Van Soest aurait-il joué de la même manière que pour les scribans à décor 'à la Chine', c'est-à-dire par reconstruction d'un décor à partir de multiples gravures dont il n'aurait gardé que certains détails (83)? Certains auteurs y décèleront peut-être la main de Van der Meulen, dont une partie de l'œuvre fut gravée par Sébastien Leclerc [1637-1714], et à qui nous devons des vues des plus importantes batailles de Louis XIV ou la fameuse série des *Tentures de l'histoire du Roy*, tissées pour la première série aux Gobelins entre 1665 et 1680 (84). Van Soest étant anversois, nous devons également nous tourner vers des œuvres

(80) J. GUIFFREY, *Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, Paris, t.I, 1886, p. 138, n° 57-58.

(81) D. MEYER, *L'Histoire du Roy*, Paris, 1980.

(82) Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes, inv. N° SH 91.151. Le jeune roi est vu de trois quart, arborant le collier de la Toison d'or, revêtu d'une armure et tenant en main son sceptre, dont nous ne voyons que le manche. Il présente le même air juvénile.

(83) Il est intéressant de noter une manière identique de travailler à la manufacture de Meissen, qui réalisa entre 1713 et 1719 un service au décor représentant, de surcroît, les principales batailles de la Succession d'Espagne: M. CASSIDY-GEIGER, 'Repraesentation Belli, ob successionem in Regno Hispanico ... A Tea service and Garniture by the Schwarzlot Decorator Ignaz Preissler', *Metropolitan Museum Journal*, vol.24, 1989, pp. 239-254.

(84) Sur Sébastien Leclerc, voir M. PRÉAUD, *Bibliothèque nationale, Inventaire fonds français, Graveurs du xvii^e siècle. T. 8. Sébastien Leclerc* (2 vol.), Paris, 1980. Quant à la tenture de *L'Histoire du Roi*, voir D. MEYER, *op.cit.* (note 81). Cette série fut d'ailleurs largement complétée par la manufacture de Beauvais, sous le titre des *Conquêtes du Roi*, mais la même remarque s'impose quant aux rapprochements avec les scènes ornant ces cabinets.





Figs. 12-13. *Le Cabinet de Philippe V d'Espagne et un détail*, attribué à Van Soest, vers 1713, collection privée. (Copyright Sotheby's)

réalisées en Flandres à la même époque: les quelques gravures de siège de Gaspard Bouttats, l'auteur des vues de son magasin, ne sont pas déterminantes. Par contre, une gravure de Jacques Harrewijn, *Le siège de Belgrade*, datée 1688, présente quelques détails intéressants pour notre étude. Ainsi, nous voyons dans le coin inférieur gauche, une tente devant laquelle discutent l'Électeur de Bavière et ses généraux, trois en retrait; puis, derrière ceux-ci, un quartier de batterie composé de cinq huches et de quatre canons devant lesquels s'affairent de nombreux soldats, tandis qu'au centre, un jet de boulets de canon, laissant sa trace dans le ciel, atteint la ville. La plupart de ces détails sont repris, simplifiés et démunis de fond sur nos cabinets, du moins sur certains tiroirs. Il n'y a pas de raison que Van Soest ait agi différemment pour les autres scènes.

L'historique de ces meubles importants, -les cabinets relatant des exploits guerriers marquants sont très rares- est plutôt controversé. Autrefois attribués à André-Charles Boulle, leur rattachement à l'œuvre de Van Soest ne semble plus pouvoir être contredit. Par contre, leur date de création pose d'épineux problèmes. Si Fabri y voyait une oeuvre réalisée entre 1694 et 1716, l'auteur de la notice du catalogue de vente de 1971, proposant aux enchères un exemplaire en contrepartie, le datait vers 1713, date du Traité d'Utrecht qui mettait fin à la guerre de Succession d'Espagne.

L'année du sacre du petit-fils de Louis XIV, 1701, constitue de toute façon une date antérieure. Il semble en effet peu crédible que de tels meubles aient été réalisés avant cette date pour un autre prince européen et que Van Soest aurait accommodés, suite aux changements politiques, introduisant de nouvelles armoiries et de nouveaux tableaux pour son illustre client. D'autre part, l'existence d'une série si importante de meubles, sept ou huit, destinés à ce prince tout juste conforté dans ses pouvoirs par le traité d'Utrecht, pourrait indiquer une commande récente ou plutôt, le terme semble mieux approprié, un espoir de commandes.

A regarder de plus près les cabinets conservés, nous pourrions d'ailleurs nous demander si Van Soest aurait osé représenter de telle manière le jeune Philippe V, simplement après une victoire peu décisive ou après son avènement sur le trône, à l'âge de 17 ans? Philippe V n'est-il pas figuré en roi vainqueur, tenant, dans sa main droite, la couronne d'Espagne et, dans celle de gauche, le sceptre royal, trônant sur un piédestal au pied duquel sont enchaînés deux soldats vaincus aux poings liés, celui de droite portant un casque orné d'un aigle, regardant à ses pieds un bouclier orné d'un aigle bicéphale, symbole de l'Autriche. Un tel décorum ne devrait-il pas plutôt correspondre à l'événement marquant le début de son règne, la reconnaissance de la légitimité de son trône, qu'il avait mis plus de treize années à obtenir, par le traité d'Utrecht? Malheureusement, si ce traité le confortait sur le trône d'Espagne, il pouvait également signifier un échec, la perte des Flandres, qui passaient sous domination autrichienne.

Nous ne voyons pas non plus à quelle occasion ce prince remporta des victoires sur des nations ennemies, puisque après la défaite de Ramillies, il ne gagna plus aucun succès décisif sur l'Autriche, l'Allemagne, les Pays-Bas et l'Angleterre coalisés contre lui et la France de Louis XIV. Ces événements historiques permettent d'émettre certaines réserves quant à une réelle commande de tels cabinets par Philippe V, tout comme nous restons dubitatif quant à la mention *'le siège de Meenen de SASE'* mentionnée plus haut, car aucun livre d'histoire ne cite de victoire écrasante de l'Électeur pouvant justifier la réalisation d'un cabinet à sa gloire.

Van Soest serait-il allé au devant d'une commande de Philippe V, hypothèse tout à fait crédible ⁽⁸⁵⁾ ou, encore mieux, ces cabinets auraient-ils pu être commandés par l'Électeur de Bavière pour orner une des résidences princières en Belgique, ce qui expliquerait plus aisément l'archaïsme des modèles? Ces meubles ressemblent en effet aux oeuvres que l'ébéniste proposait fièrement à la loterie organisée dans ses magasins en 1695 et cela révèle bel et bien le retard pris par Van Soest, qui, confronté à la réalisation d'œuvres extrêmement importantes, au lieu d'innover, s'était au contraire contenté de reproduire des modèles qu'il maîtrisait bien et qu'il ne pouvait ou ne voulait pas varier. Une éventuelle commande pour un palais en Flandres, tout comme son éloignement parisien, où d'autres soucis marquaient sa nouvelle vie, pourraient expliquer le choix porté vers un type de meuble, abandonné à Paris depuis une quinzaine d'années, voire vingt-cinq, par André-Charles Boulle et ses confrères.

Les cabinets furent-ils réglés et par qui, ornèrent-ils une résidence dépendant du pouvoir espagnol? Nul ne le sait, aucune trace d'un envoi en Espagne n'est malheureusement conservée et nous ne pouvons nous résoudre à émettre de plus amples hypothèses. En outre, il faut se remémorer les troubles qui régnaient à Anvers en cette fin de règne de Louis XIV et les nombreux déboires financiers qui commençaient à affliger Van Soest à l'époque. Enfin, il ne faut pas oublier le désir du marchand de vendre l'intégralité de son stock, alors que les cabinets étaient encore entreposés dans ses magasins d'Anvers. S'il pressentait la vente imminente de ceux-ci, ne les aurait-il pas tout simplement substitués afin de les livrer à Philippe V, plutôt que les vendre à son gendre? Nous pensons donc que les cabinets restèrent à Anvers et qu'ils y furent cédés par la suite, ce qui expliquerait la présence de deux d'entre eux en Belgique depuis le XVIII^e siècle.

Marchand de stature internationale et digne successeur des puissants négociants anversoïses, au départ, le tournant que prit la carrière de Van Soest suite à sa rencontre avec Maximilien de Bavière, cumulé au changement politique des Flandres, l'entraîna vers une faillite inéluctable, lui qui était promis à une réussite exemplaire. Jamais autant la politique n'avait influé sur l'œuvre d'un ébéniste: le traité d'Utrecht et ses conséquences dramatiques pour le commerce d'Anvers, son mauvais choix politique, traduit par sa persistance dans son attachement à l'Électeur de Bavière, ne firent que précipiter sa chute. Le rôle de Paris s'affirmant comme capitale artistique dès les années 1665-1675, ne pouvait que desservir l'expansion de son œuvre d'ébéniste. En effet, les nombreux princes et clients français, ainsi que plusieurs cours étrangères, prirent l'habitude de commander et de se fournir chez les ébénistes parisiens dès la fin du règne de Louis XIV, notamment chez André-Charles Boulle, dont les créations raffinées, fruits de ses recherches quotidiennes pour améliorer les formes et les décors, reléguèrent à mille lieues les meubles de notre Anversoïse, qui ne put, faute de temps ou trop occupé à ses affaires de banquier, s'adapter au goût nouveau.

(85) Comme il le fit pour la paire de tables du château de Beloeil (voir note 30), à l'iconographie complexe, mais pouvant certainement se rapporter à l'un ou l'autre prince allemand ou autrichien. On ne peut que déplorer qu'il n'eût pas le temps d'intégrer les armoiries du client.

ANNEXE 1: Inventaire des meubles et marchandises d'Henry Van Soest en 1713.

[Arch.nat., M.C., L.III / 30 novembre 1713]

nota: le document, vu son mauvais état, est conservé à la réserve du minutier central; nous remercions M. Boudignon de nous avoir facilité la consultation de ce précieux texte; les manques résultant de ce mauvais état sont indiqués par des petits points entre crochets.

*** Inventaire des meubles appartenant à moy Henry Van Soest, qui sont à son domicile à Anvers:**

Chambre du devant,

- n° 1: deux grands bureau, un triomphe de marqueterie, Histoire de Horloch avec deux hercules dorée,
- 2: deux grands bureaux de la Chine de marqueterie doré,
- 3: deux grands bureaux d'histoire de Ψ avec de pierre de marbre son voyage d'Espagne dessus son pourtraict et celuy de la Reyne et cinq vases doré sur quatre pilliers et deux ailles noir,
- 4: un tres bel petit bureau de France de marqueterie travaillez de bestes et poissons indiennes sur huit pilliers avec de petites boules d'argent,
- 5: un ditto bureau travaillez de toute sorte de couleurs cotesques,
- 6: une table de parade très belle de marqueterie,
- 7: deux grands bureaux d'un fond de cuivre de marqueterie représentant le siège de Mee-nen de SAS E,
- 8: deux grands bureaux de marquetterie représentant la Victoire de Ψ et son portraict,
- 9: deux grandes bibliothèques avec deux portes fond de cuivre de marqueterie sur quatre pilliers dorés,
- 10: un bureau de la Chine fond écaille de marqueterie,
- 11: un grand coffre de toilette fond d'écaille de marqueterie,
- 12: deux grands Reynard de Vos fond d'écaille sur quatre pilliers de palissandre,
- 13: un petit coffre de toilette deux pieds de lond fond d'ébène,
- 14: six grands bureaux de la Chine de palissandre de marqueterie,
- 15: [...] et vingt deux tiroirs à deux portes sur quatre pilliers,
- 16: un petit bureau fond de cuivre sur quatre pilliers dorés,
- 17: une grande table d'écaille très belle sur quatre pilliers d'écaille,
- 18: deux cabinets de pierre de marbre en peintures avec miroir dehors garni de cuivre,
- 19: deux grands bureaux Armoirie d'Espagne de marqueterie fond d'un bois de palissandre,
- 20: deux d'ordinaire Reynard de Vos d'un bois de palissandre sur quatre pilliers,
- 21: un petit bureau de la Chine fond de palissandre,
- 22: un bureau de palissandre ermonié avec de corniche en frize sur quatre pilliers,
- 23: un grand comptoir avec deux grandes portes pour mettre de papiers sur huit pilliers,
- 24: un grand bureau de palissandre avec de part terre sur huit pilliers,
- 25: une grande table sur quatre pieds dorés,
- 26: deux petites tables fond d'ebeine sur quatre pieds dorés,

- 27: une petite comode avec une porte et un tiroir de palissandre,
- 28: Une grande table de palissandre avec un tiroir sur quatre pilliers,
- 29: une grand etable de parade fond de palissandre et bouilles dorées,
- 30: une table de parade fond de palissandre sur quatre pilliers dorés,
- 31: deux grandes tables de palissandre avec un tiroir avec de consoles dorées,
- 32: un petit bureau de cuivre et d'ébène avec des consoles dorées,
- 33: trois tables a escrire avec un tiroir [...],
- 34: un petit ecritoire très belle d'ebenne,
- 35: un petit table de campagne avec du cuivre & damas,
- 36: deux cabinets d'ébène sur un ballustrade avec des pilliers dorés et console,
- 37: un bibliothèque de marqueterie fond de palissandre,
- 38: un miroir de 5/4 avec un listé d'ebenne,
- 39: une grande commode fond d'ébenne sur huit pilliers,
- 40: un petit bureau fond d'ébenne sur quatre pilliers dorés,
- 41: une table de palissandre avec un tiroir sur quatre pilliers,
- 42: une grande caisse a mestre des habits de palissandre avec des festons dorés,
- 43: un ditto,
- 44: un grand bureau de la Chine de deux grands pilliers dorés,
- 45: deux petites menagiers de marqueterie dorée,
- 46: un miroir de cristal * dorée avec un capital,
- 47: [pas de 47],
- 48: un petit bureau d'ébenne sur six pilliers,
- 49: un miroir d'un aune avec le liste d'ebenne,
- 50: deux petits bureaux de trois tiroirs sur quatre pieds dorés,
- 51: un grand bureau fond d'ébenne des quinze mistères sur deux grands pieds dorés,
- 52: quatre gueridons de pallissandre avec des chapiteaux dorés,
- 53: deux grands miroirs de 5/4 avec de grands listes dorés,
- 54: un grand bureau la monarchie de quatre tiroirs sur quatre pilliers dors de marqueté ...
- 55: [...] très grand cabinet triomphe de V fond d'écaille ...un grand pieds dorés,
- 56: deux tables très belles de marqueterie fond d'écaille sur quatre pieds dorés,
- 57: deux gueridons très belle de marqueterie fond d'écaille sur quatre capitaux dorés,
- 58: deux miroirs de 5/4 avec des listes dorés,
- 59: une commode de France à fleurs,

[Les tableaux, 1 à 61]

Meubles,

- deux grands écrans de perre,
- deux chenets de cuivre,
- une table pour le thé,
- une grande caisse de porcelaine,
- un clavissinghe,
- deux grands fauteuils,
- un lits avec des rideaux flammé,

- une chambre de cuir doré fond noir,
- une chambre de Leatures,
- une chambre de tapisserie d'autlisse,
- une petite chambre avec des cuirs dorés fond noir,
- une grande chambre avec Leature,
- un lit avec de rideau jaun,
- une chambre de cuir dorrée couleur vif,
- un lit avec des rideaux jaunes,
- une chambre de cuir doré fond noir,
- une chambre de tapisserie d'autelisse,
- six grands plats porcelaine fine,
- deux grands enfants de marbre,
- deux lits pour la servante,
- quatre lits de plume,
- trois matelas,
- cinq couvers,
- six tambours de flancal vert et rouge,
- onze pieces de tableaux sur la chambre des enfants,
- un grand poisl ou etuve de fer,
- un de plus petite,
- seize tambouins d'espagne.

*** Inventaire des marchandises entre les mains de monsieur Anthoine ven den Bus-
som, estant sur la bourse à Anvers, appartenant à Monseur Van Soest,**

- vingt-quatre douzaines cornes de schalnage ooù instruments,
- sept demi douzaine de broches,
- cinquante-six petit d'yvoir,
- onze petite flutte d'oux,
- six enfants dans des petites caisses,
- dix neuf paniers de soye,
- onze petites caissse de figures,
- trois caisses de corne de chasse,
- cinquante sept tabaquiers d'yvoir,
- un paquet de battons,
- dix-neuf glaces à feu,
- huit pommes de cachet d'yvoir,
- quarente quatre canifs,
- sept pommes pour des battons,
- quinze tabaquiers,
- trente et une oumettes longues,
- quarente six ditto courte,
- vingt et une ditto plus grande,
- dix ditto plus petit,

- huit flajolets,
- huit estuis avec cuiller fourchettes et couteaux,
- un bras d'yvoir,
- huit bouteilles d'alabastre,
- quarente six livres d'ardoises,
- deux schalmeye de hace ou instruments,
- [à suivre],
- une armoire de poupon,
- deux acordances de flutes,
- cinq douzaines de Christ de bois de paline,

De bureau,

- 1 - un grand Reynard de Vos de quatre tiroirs,
- 2 - un bureau de deux tiroirs avec des figures indiennes,
- 3 - un bureau de cedre de palissandre de deux tiroirs,
- 4 - un ditto,
- 5 - un bureau de trois tiroirs de marqueterie,
- 6 - un bureau de trois tiroirs sur quatre pilliers,
- 7 - deux bureaux de quatre tiroirs sur deux crotèques,
- 8 - un bureau de deux tiroirs d'ebenisterie,
- 9 - deux commodes de quatre tiroirs de cuivre,
- 10 - une table de campagne de palissandre,
- 11 - quatre tables de cedre a escrire sur un pillier,
- 12 - une caisse de quatre tiroirs de marqueterie,
- 13 - un ditto de trois tiroirs,
- 14 - trois tables de toilette de palissandre de marqueterie,
- 15 - une table d'Olyve,
- 16 - trois jeu de trictraq,
- 17 - trois tiroirs a escrire avec des instruments,
- 18 - deux ditto travaillez,
- 19 - cinq ditto de marqueterie,
- 20 - deux listes de marqueterie pour des miroirs,
- 21 - un ditto indienne,
- 22 - sept pieds de croix,
- 23 - quinze listes de miroirs,
- 24 - un grand orge,
- 25 - un ditto petit,
- 26 - quatorze liste doré,
- 27 - un grand tableau représentant la paix,
- 28 - trois ditto de fleurs,
- 29 - deux grands ditto vingt et un pieds de long et quatorze de haut, les quatre éléments,

signé et paraphé ne vrietur auct fin de l'acte passé.

*** Inventaire des meubles appartenant à M. Henry Van Soest qui se trouvent dans la maison par luy occupée, size dans la rue Comte de Salazar à Bruxelles, Scavoir :**

Dans la chambre du secrétaire,

- [tableaux...],
- un fauteuil et cinq chaises garnis de toile verte,
- un bureau uny de bois de palissandre,
- une table de bois couverte de toille,
- une bibliothèque de blanc bois avec un rideau,
- [...]

Dans l'appartement de M. Lauwes [sic],

- six sièges de drap ...
- un bureau uny de bois de palissandre,
- une table de cedre en marqueterie de bois,
- un ecran a six feuilles en fleuve,
- un trumeau de trois pièces avec un quadre doré,
- deux peintures ...
-

Antichambre,

- onze tableaux ...

Quartier d'en bas,

- un trumeau ...
- une table de marbre sur un pied doré,
- deux plats dorés en quarré avec deux pagots,
- deux ditto long avec deux pagots,
- deux miroirs avec les quadre de marqueterie,
- une pendule de Paris,
- un grand bureau,
- deux grands vases de fine porcelaine sur ledit bureau,
- deux gueridons très grand noir et doré,
- [15 à 17, tableaux],

Antichambre du bas,

- 12 - un bureau noir de bois d'ébène hauteur de quatre layes,
- 13 - autre du bois de cedre avec de celui de palissandre,
- 14 - un grand miroir,
- [18 à 24, tableaux]

Chambre d'en bas,

- [25 à 27, tableaux],

Dans notre quartier,

- 1 - un grand bureau de bois d'ébène a mettre du papier séparés en huit en dedans avec une grande horloge et un ange,
- 2 - un grand coffre de toilette, avec cuivre, écaille de tortue et autres couleurs, sur un pied de même,
- 3 - un petit bureau de marqueterie,
- 4 - idem en marqueterie,
- 5 - deux bureaux de France de marqueterie,
- 6 - une grande table a réserves de marqueterie,
- 7 - un bureau de bois d'ébène,
- 8 - deux tables noires de bois d'ébène,
- 9 - trois grandes consoles dorés,
- 10 - une grande horloge,
- 11 - un trumeau de six pieces avec un quadre doré,
- 12 - un bureau de cedre,
- 13 - un petit coffre de marqueterie,
- 14 - une grande table a escrire,
- 15 - un miroir,
- 16 - une caisse de marqueterie,
- 17 - un bureau en quarré de marqueterie,
- 18 - ydem un bureau de marqueterie,
- 19 - une table a escrire de marqueterie,
- 20 - deux autres tables a escrire,
- 21 - une caisse en quarré,
- 22 - deux caisses ditto en quarré,
- 23 - autre caisse en quarré,
- 24 - autre en quarré,
- 25 - une table de campagne de palis-sandre,
- 26 - un bureau ouvrage de Neuremberg,
- 27 - deux miroirs d'une aune de haut,
- 28 - deux petits bureaux a escrire,
- 29 - deux petits coffres,
- 30 - une grande escrtoire dans une caisse de bois,
- 31 - une caisse de toilette de marqueterie,
- 32 - un quadre de miroir de toilette,
- 33 - un miroir de toilette,
- deux ouvrages de bois doré pour gardevent,
- deux quadres dorés,
- neuf consoles dorés grandes et petites,
- deux double bras de cuivre doré,
- deux autres ditto,
- deux simples ditto,
- une tête dorée,

- un grand Mercurius de bronze avec un cupidon dessous,
- une Cain et Abel de bronze,
- deux grandes jeunes ercules,
- un venus nud,
- une mercure et une andromède,
- un grand apollo,
- deux chevaux de bronze,
- deux testes de bronze,

Chambre du Haut,

[34 à 51, tableaux],

52 - un petit bureau,

53 - deux gueridon, sept grandes pièces de pocolaines, dix petites pièces ditto, sept grandes pagots, quatre petits ditto, deux lits garnis,

[54 - un tableau],

55 - une table de sedre avec un tapis a la turquoise les armes de l'Électeur de Bavière forme d'un gardevent a petits points,

[56 - 57, tableaux],

58 - un miroir avec du rouge sur la glace

Signé et paraphé au dessous de l'acte passé devant le notaire à Paris, ce 23 décembre 1713.

ANNEXE 2: Liste des effets appartenant à l'électeur de Bavière et confiés à Van Soest en 1706 après la bataille de Ramillies, actuellement à Bruxelles:
[Arch.nat., T/153-36, cote 133]

Liste des effets appartenant à S.A.S.E. de Bavière que se trouve actuellement a brusselle lesquelles sont ceux que j'avois mis en main de van soust en 1706 immédiatement après la bataille de Ramillies. Il ne faut pas faire attention sur ce que les nombres ne soient plus dans l'ordre par raport que de tems en tems l'on acherche des Caisse tant a Mons qua Namur et aussi que plusieurs effets ont esté tiré hors de leurs caisses selon la situation différente ou ce sont trouvé ceux a qui le Sr van soust les avoit donné en garde tant pour les mettre en seureté que pendans les demenagemens qu'ils ont fait,

- n° 1 - le grand bureau de marqueterie qui estoit dans la chambre de despeches tenant la chambre de S.A.S.E. [*chez M. wauters*],
- n° 36 - six pieces de bronze [*idem, en caisse*],
- n° 37 - huit pieces de bronze [*idem*],
- n° 39 - un écran de douze feuilles ouvrage de la Chinne [*en caisse chez le sr Van Soust*],
- n° 41 - une table de marqueterie a plusieurs tirans,
- n° 42 - deux ecritoires en forme de geridons marqueterie [*chez van soust mais ne sont pas en caisse*],
- n° 43 - le pied de la pendule du beau cabinet [*chez M. wauters, en caisse*],
- n° 44 - dix pieces de bronze a savoir huit figures et deux chevaux [*chez van soust en caisse*],

- n° 45 - le bureau du petit cabinet tenant la chambre ou S.A.S.E. couchait au Cartier den haut [chez M. waulers, en caisse]
- n° 46 - le coffre de marqueterie dans laquelle il a la garniture du petit cabinet tenant la chambre de S.A.E [chez M. waulers]
- n° 47 - lescreens dun cotté doré et pint a la crotisque ett de lautre cotté de damas bleu [chez van soust en caisse],
- n° 49 - le cannapé est le deux fauteuilles du bel appartement les garnitures ont esté emmene du premier abort [wauters]
- n° 50 - deux caisses-le douce plians du belle appartement les garnitures ont esté emmenné du premier abort [chez van Soust]
- a savoir, le fauteulle du petit cabinet den haut de vlour florage les matelas les deux petits dossiers du lith de repos du mesme cabinet est tout ce qui depens [chez van Soust]
- la pendulle du beau cabinet du cartier den bas [chez van Soust]
 - un autre pendulle avec le cabinet sur laquelle l'on la pausé de marqueterie [chez van Soust]
 - deux petites caisses de bois chaque contient trois petites figures chinoises [chez van Soust]
 - un bureau de marqueterie les figures a la chinoises [chez van Soust]
 - un autre table de marqueterie avec des layes [chez van Soust]

*Il y a encor des pieces qui ce doivent trouvez et comme homme d'affaire de Mons van Soust * est venu ce matin d'Anvers ou il demeure il m'a dit que ce qui peut manquer ici se trouvera audil Anvers de plus je vois dans la maison du Sr Van Soust plusieurs choses que je crois appartenir a S.A.S.E. mais comme ils ne sont pas notté sur les mémoires que j'ay lesquelles furent fait avec assé de présipitations lors qu'on mit les effects en seuretté baptiste pourra mesclaircir de douttes ou je suis lorsqu'il sera de retour dans cette ville puisqu'il a esté présent de même que moy a tout ce qui sest fit pour lors le 15 février 1715 formé cette liste et envoie le jour daprès 16eme de Brusselles à Saint-Cloud;*

NB il ce nomme van Busdom doit avoir en main un christ entre deux bourraux, le tout de bronze.

Le 25me et 26me mars 1723 je me suis informé à Bruxelles pour savoir ce que ces meubles estoit devenus, sans rien avoir pu apprendre icy même parler a Madlle waulers l'Ainée qui m'a ditte que la servante que le Sr van Soust avoit ici lorsque je minforme cette liste Est venue lever les Effets qui estait chez Elle passé quelques anées sans savoir ce qu'elle en a fait, celle servante étant aujourd'huy inbecille L'on ne peut rien aprendre par elle j'en avois vouloir escrire au Sr van Busdom a Anvers pour savoir par luy ce que les effets sont devenus lequel il m'a répondu ne la pas savoir; ainsi recourt au Sr van Soust à Paris.

Noms des pieces de Bronze qui ce trouvent entre les mains du Sr van Soust lesquelles sont dans les caisses sous les nombres suivants,

- n° 36 - deux centaures groupe antique, milliagre antique, deux figures assises Venus et Flore, un Torrau antique, une groupe de trois figures Paumone.
- n° 37 - Hercule antique, Le rapt des Sabinnes antique, Diane a la chasse antique, L'air figure de Femme, Deux Termes Le Soleil et la Lune figures de femme,
- n° 44 - La venus de grece antique, unne groupe Venus et mercure, L'Entinois deux fois, Deux chevaux antique, Une groupe Mercure avec un enfans, L'Apollon antique,

Caÿn et Abel antique Groupe, Un Fluteur antique, Les trois visages doré de la Belle Chéminnée, Les deux Bras de la belle Chemminnée a mettre les Bougies, Deux autres bras de la Cheminnée du petit cabinet de Carties de S.A.E. madame.

Ce que dessus marqués sont des caisses comprises dans la liste formée le 15me février 1715, laquelle liste part ce 16 me suivant avec ce mémoire de Brusselle pour Saint-Cloud.

SAMENVATTING:

Dankzij de ontdekking van onuitgegeven archivalia in de Parijse *Archives Nationales* kwamen het leven en de loopbaan van de laatste belangrijke Antwerpse meubelmaker, Hendrik Van Soest (1659-1726) in een nieuw daglicht te staan.

Van Soest was een meester in zijn vak en een welvarend handelaar. Hij slaagde erin om aangesteld te worden tot *Banquier et pourvoyeur de l'électeur de Bavière de Paris*. Naar aanleiding hiervan besloot hij zijn Antwerpse werkplaats van de hand te doen. Hij liet daarom een uitvoerige inventaris maken van al zijn koopwaren. Deze inventaris is, voor zover bekend, een unicum in de wereld van de Antwerpse meubelmakerij.

Een vergelijking met de Parijse productie uit dezelfde periode relateert de artistieke draagwijdte van zijn oeuvre, dat weliswaar boeiend is, maar ook getuigt van de achterstand die de Antwerpse meubelmakerij aan het einde van de 17de eeuw opgelopen heeft ten aanzien van de ontwikkelingen te Parijs. Parijs had zich ten tijde Lodewijk XIV immers ontwikkeld tot de artistieke hoofdstad van Europa.

SUMMARY:

The discovery of unpublished archive material in the Paris *Archives Nationales* has shed new light on the life and career of the last famous Antwerp furniture maker Hendrik Van Soest (1659-1726).

Van Soest was a master of his trade and a prosperous merchant, who succeeded in having himself appointed *Banquier et pourvoyeur de l'électeur de Bavière de Paris*. Thereupon he decided to divest of his Antwerp workplace, and had a detailed inventory drawn up of all his merchandise. The inventory is, as far as we know, unique in the Antwerp furniture-making world.

Comparison with the Paris production of the same period relativizes the artistic quality of his work, which whilst certainly attractive, also testifies to the extent to which Antwerp furniture marking at the end of the 17th century had fallen behind developments in Paris, a city which in Louis XIV's time had become the artistic capital of Europe.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Anne-Marie CLAESSENS-PERÉ, *De Sterckshof Collectie. The Sterckshof Collection* (Sterckshof Studies 23), Antwerpen-Deurne, 2003, 239 p., ill. en couleur et en noir et blanc, ISBN 90-6625-043-7.

Le Musée provincial du Sterckshof à Deurne, anciennement musée des arts décoratifs, changea d'orientation en 1992 et devint le Centre de l'Orfèvrerie. Bien qu'une partie de ses collections fut déposée dans des musées et institutions, des pièces maîtresses ont été conservées, et font l'objet de cette publication. Après une introduction quadrilingue, qui évoque l'histoire des collections, le catalogue proprement dit présente les collections qui relèvent de différents domaines techniques du ^{iv}^e au ^{xx}^e siècle. Chaque œuvre est identifiée, attribuée, décrite. La notice comprend des inscriptions, des marques, et parfois des références bibliographiques fort utiles. Les données techniques et la provenance des œuvres les complètent. Le texte est bilingue néerlandais-anglais. En rapport avec la vocation actuelle de l'institution, le noyau principal du musée est constitué par la collection d'orfèvrerie et d'argenterie. L'auteur donne un aperçu très représentatif des pièces d'orfèvrerie civile et religieuse, principalement de nos régions: Anvers en particulier, les Pays-Bas méridionaux, et la Belgique de 1830 à nos jours. Le fait d'avoir conservé des œuvres réalisées dans d'autres matériaux est fort judicieux: elles offrent un aspect complémentaire permettant d'intégrer l'argenterie dans des ensembles artistiques de l'époque, si l'on pense, par exemple, au mobilier, aux verres et céramiques où les productions anversoises sont mises à l'honneur. L'auteur a tenu compte également des objets évoquant les traditions plus populaires, comme les réclames, les menus de jours de fêtes. Bien qu'il ne s'agisse pas de chefs-d'œuvre, ces pièces illustrent des coutumes de nos régions. On est frappé par la très grande diversité des matériaux et le rôle majeur des acquisitions de la fin du ^{xx}^e siècle, comme par exemple le legs exceptionnel de porcelaines de Tournai du ^{xviii}^e siècle, qu'Henri Reyniers fit au Sterckshof il y a une vingtaine d'années.

On soulignera la présentation très soignée de cette publication qui s'inscrit dans la série des études du Musée: un lay-out très clair, l'indication des époques par signet coloré allant du rouge brique au bleu, en passant par les différentes teintes de mauve et une très belle documentation photographique. La fin du volume comporte les photos des marques, un index et une bibliographie. Ce catalogue, adapté à un large public, est un outil indispensable pour connaître la richesse de notre patrimoine.

Claire DUMORTIER

Elly COCKX-INDESTEGE en Jos M.M. HERMAN m.m.v. Georg ADLER en Jan STORM VAN LEEUWEN, *Sluitwerk. Bijdrage tot de terminologie van de boekband*, Brussel 2004 (Archives et bibliothèques de Belgique. Numéro spécial = Archief- en bibliotheekwezen in België. Extranummer 71), 36 p., 50 ill. Prijs: 7,50 EUR, verzending niet inbegrepen. Verkrijgbaar bij Archief- en bibliotheekwezen in België, Keizerslaan 4 1000 Brussel.

De afgelopen decennia hebben boekhistorici in toenemende mate aandacht geschonken aan het boek als object. Deze verschuiving in de interessesfeer heeft de nood doen ontstaan aan het ontwikkelen van een specifieke terminologie die internationaal gedragen wordt. In het Nederlandse taalgebied neemt het Belgisch-Nederlands Bandengenootschap hierbij het voortouw. In de re-

centste publicatie worden de meeste diverse vormen van sluitwerk van boekbanden geanalyseerd. Elk type, elk element wordt beknopt beschreven en in kleur geïllustreerd. Van elke term wordt daarenboven de vertaling in het Duits, het Engels en het Frans gegeven.

Voor een buitenstaander lijkt het opstellen van een dergelijk gespecialiseerde terminologie wellicht een wat overbodige luxe. Maar iedereen die regelmatig geconfronteerd wordt met beschrijvingen van oude drukken zal grif toegeven dat de vaagheid waarmee een aantal materiële aspecten vaak beschreven wordt niet alleen storend maar dikwijls ook misleidend is. Deze in detail uitgewerkte terminologie maakt het mogelijk dat ook niet specialisten in de toekomst het correcte woord kunnen gebruiken. De vertaling van de Nederlandse begrippen in de drie belangrijkste wetenschappelijke talen maakt het raadplegen van buitenlandse catalogi een stuk makkelijker. Hoewel tevens duidelijk wordt dat de termen vaak elkaar net niet volledig dekken.

Het decoratieve aspect komt nauwelijks aan bod waardoor toeschrijvingen aan een regio of een periode grotendeels ontbreken. Dit zou in het kader van een zuiver terminologische handleiding trouwens een stap te ver betekenen. Ondanks deze beperking is deze publicatie niet alleen bestemd voor boekhistorici. Kunsthistorici en zelfs archeologen zullen er zeker hun voordeel uit halen.

Raf VAN LAERE

Brigitte DE KEYSER, *Layers of illusion. The Mayer van den Bergh Breviary*. Ludion, Ghent-Amsterdam, 2004, 4°, 208 p., ill. en couleur et en noir et blanc. ISBN: 90-5544-534-7.

Ce joyau de la miniature ganto-brugeoise a trouvé un auteur et une édition dignes de lui. Dans la meilleure tradition du bréviaire, texte et miniature s'interpellent et se mettent l'un l'autre en évidence.

L'ouvrage s'ouvre sur l'histoire de la collection qui, en 2004, a célébré le centenaire de sa fondation par Henriette Mayer van den Bergh. Ce fut en effet pour abriter les œuvres d'art rassemblées par son fils, décédé quelques années auparavant, qu'elle prit non seulement l'initiative de la construction du musée mais qu'elle envisagea aussi sa survie et sa croissance en installant un conseil de « régents » qui le dirigerait et qui s'est perpétué jusqu'à nos jours. Acquis par Fritz en 1898, le bréviaire n'était cependant pas le témoignage d'un bibliophile ardent. La collection ne compte que six manuscrits de différents types, et son propriétaire semble avoir été surtout préoccupé par le musée qu'il envisageait pour abriter les pièces qu'il avait réunies.

À l'origine, le livre était « protégé » par une reliure pastiche néo-gothique, trop serrée, qui menaçait son intégrité et empêchait sa consultation. À l'occasion de sa restauration et de son déreliage, un reportage photographique exceptionnel, dont le lecteur de cet ouvrage profite abondamment, a aussi permis une étude minutieuse du manuscrit, impossible comme telle auparavant. Étant donné la richesse du sujet, on ne peut que survoler les problèmes sur lesquels l'a. se penche: définir le style ganto-brugeois, son goût de la nature, des scènes prises sur le vif, des personnages à mi-corps, les bordures marginales au décor abondant, les tons modulés s'accordant avec eux, l'emploi de la perspective, enfin la difficulté que le lecteur a, face à la dextérité de l'artiste, de se rendre compte qu'il est devant un chef-d'œuvre minuscule et non devant un paysage infini. Retiennent aussi l'attention de l'auteur, le va-et-vient entre peinture, miniature, dessin et autres formes d'arts; elle rappelle l'influence que de grands maîtres comme Campin, Petrus Christus, Rogier Van der Weyden, ou l'intervention de Hugo Van der Goes, de Gérard David, de Gérard Horenbout, eurent sur le Maître de Maximilien, Simon Bening, le Maître de Jacques IV d'Écosse et leurs ateliers. Les expositions « Illuminating the Renaissance », qui eurent lieu à Los Angeles au Getty et à Londres, à la Royal Academy of Arts en 2003-2004 l'avaient magistralement démontré. Elles ont aussi permis d'imaginer la difficulté de préciser par quel(s) artiste(s) et dans quelles limites d'espace et de temps, les thèmes, les modèles, les recettes, furent véhiculés, interprétés et avec quel bonheur. Toutes ces choses compliquent singulièrement le travail des historiens de l'art et dans le cas qui nous occupe, expliquent à la fois les différentes mains qui ont œuvré à ce magnifique manuscrit si

abondamment enluminé, et la supervision d'un « maître » qui en a assuré l'unité de conception. Reste la frustration de ne connaître ni le destinataire, ni le commanditaire de ce bel objet. L'a., ayant mis en évidence plusieurs éléments qui confirment une influence portugaise, avance le nom de Marie de Castille (belle-sœur de Marguerite d'Autriche, et deuxième épouse, depuis le 17 mai 1500, de Manuel Ier, roi de Portugal) à qui le bréviaire aurait pu être destiné; mais jusqu'ici cette hypothèse, aussi séduisante soit elle, attend encore confirmation. Notes, bibliographie, transcriptions des intitulés du manuscrit, index des miniatures et de leurs auteurs, index des manuscrits cités et index onomastique, complètent ce très bel ouvrage.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Claire DUMORTIER et Patrick HABETS, *Porcelaine de Tournai. Le service d'Orléans*. Ed. Racine. Bruxelles, 2004, 190 pp., 103 ill. en coul. et en noir et blanc, 6 reproductions de factures. Cette édition de luxe a pu être réalisée grâce au soutien financier de la Ceramica Stiftung Basel.

La préface de l'ouvrage est due à Madame Antoinette Faÿ-Hallé, Conservateur général du Patrimoine et Directeur du Musée national de céramique à Sèvres. Le livre se divise en trois parties: L'historique-Les décors-Les formes. L'historique situe la porcelaine tendre de Tournai dans l'histoire de la porcelaine européenne, faisant la distinction entre la porcelaine dure à base de kaolin, comme celle de Meissen et la porcelaine tendre créée dans les manufactures françaises et également à la manufacture de Tournai, fondée en 1750.

Le premier chapitre est consacré aux services de table en porcelaine de Tournai. Le thème des oiseaux faisait partie du répertoire décoratif à Sèvres, dès 1755-56. A Tournai, dans les années 60, Michel Joseph Duvivier, peintre hautement qualifié, originaire de cette ville, et qui avait fait son apprentissage dans la manufacture de Chelsea en Angleterre, décora des services aux oiseaux de fantaisie. Puis, dans le dernier quart du xviii^e siècle, Joseph Mayer devenu premier peintre de la manufacture de Tournai, produisit des services aux oiseaux de Buffon.

C'est sous sa direction que fut exécuté le service de 1600 pièces que le duc d'Orléans commanda en 1787 à François-Joseph Peterinck, fondateur et directeur de la manufacture de Tournai. Le service du duc d'Orléans est le seul dont une facture générale donne une description exhaustive. De grands ensembles de pièces sont encore conservés. La collection de Windsor comporte 600 pièces acquises en 1803 et 1806 par le prince de Galles, futur Georges IV. Mme Louis Solvay et Monsieur Pierre Solvay léguèrent aux Musées royaux d'Art et d'Histoire cinquante-huit pièces de ce service en 1994.

Les auteurs se sont attachés à cerner la personnalité du duc d'Orléans. Puis suit l'histoire de toutes les pièces du service qu'ils situent dans le contexte historique et artistique de l'époque. L'étude des décors faite avec rigueur, prouve que le principe iconographique de ceux-ci répondait au goût du Siècle des Lumières et à l'anglomanie du duc d'Orléans. Outre le décor aux oiseaux de Buffon, des insectes et des médaillons à l'antique, font chacun l'objet d'un chapitre. Le but des auteurs fut non seulement de décrire toutes les pièces de ce service mais aussi de situer ce dernier dans le contexte historique et artistique de l'époque.

Le programme iconographique comporte, outre le décor aux oiseaux, celui des insectes et des médaillons à l'antique qui font respectivement l'objet d'un chapitre. L'engouement pour les sciences correspond aux progrès de la botanique et de la biologie dans la seconde moitié du xviii^e siècle. La manufacture tournaisienne prend pour thème décoratif les oiseaux d'après Buffon. Les gravures d'Edwards et de Catesby servirent aux peintres de Tournai. Outre les modèles offerts par les gravures, les peintres décorateurs avaient recours aux livres illustrés dont bon nombre était conservé dans la bibliothèque de la ville de Tournai. En 1757, cette bibliothèque avait ouvert ses portes au public. Elle conservait, entre autres, des ouvrages scientifiques traitant d'ornithologie, de zoologie et de botanique. Les peintres décorateurs de la manufacture de Tournai y trouvèrent de précieux modèles. On sait, en effet, que Peterinck y emprunta l'ouvrage de Jean-Ange Canini. Joseph

Mayer, premier peintre de la manufacture, mit au point un programme iconographique s'inscrivant dans le courant philosophique et esthétique de l'époque.

Pour le service d'Orléans, on réalisa des porcelaines à l'image de celles que Sèvres a exécutées en 1784. Mais dans les médaillons, les têtes à l'antique sont remplacées par des insectes et le fond « Taillandier » vert par divers types de rinceaux or sur fond bleu de roi. Les jattes, seaux à glace, jattes à punch, seaux à bouteille sont ornés de camées dont Philippe d'Orléans possédait une collection. Les têtes à l'antique sont placées dans des médaillons ovales sans inscription. À côté de ces têtes, il y a de véritables portraits en grisaille. Toutes les pièces, à l'exception des jattes, sont ornées de petits médaillons dans lesquels évoluent des insectes. Mayer a introduit une grande variété d'ornements or sur fond bleu. On en compte environ une centaine.

La typologie des formes constitue la troisième partie de l'ouvrage et offre un aperçu des usages de la fin du XVIII^e siècle. Le service d'Orléans comprend vingt-sept formes différentes, parfois en plusieurs grandeurs.

En annexe, les auteurs reproduisent et commentent des documents d'archives concernant, entre autres, la Facture générale du service d'Orléans, les factures du Prince de Galles, la liste des prix des pièces du service de Cobenzl, l'offre de prix d'un service bleu et or. Suivent les notes concernant les trois parties de l'ouvrage, la liste des illustrations et une bibliographie exhaustive.

En conclusion, un ouvrage très complet réalisé avec un souci scientifique remarquable.

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN

LUCY FREEMAN SANDLER, *The Lichtenhal Psalter, and the manuscript patronage of the Bohun family*. Harvey Miller Publishers-Brepols, London-Turnhout, 2004, 180 p., 119 ill., with 34 in colour. ISBN: 1-872501-13-3.

Le psautier Lichtenhal, porte le nom forge de l'abbaye voisine de Baden Baden dans les archives de laquelle il est conservé (ms. 2). Exécuté vers 1380 en Angleterre, il fut découvert en 1987 et identifié immédiatement comme un manuscrit remarquable, lié à la famille Bohun. C'est son étude minutieuse qui est l'objet de ce travail.

L'ouvrage débute par un tableau généalogique de cette importante famille qui situe précisément les mss retrouvés jusqu'à présent et leur ayant appartenu. (p. 11-28, liste des mss; p. 172-174, bibliographie). Les premiers bibliophiles en sont Humphrey, V^e comte de Hereford et d'Essex (1309-1361) et son neveu et successeur Humphrey VII (1342-1373), qui eurent à leur service copistes et enlumineurs dans leur château de Pleshey (Essex); l'auteur s'efforce d'en déterminer les interventions tant en paléographie qu'en miniatures (où les grotesques sont nombreux) et souligne l'ambiance « familiale » qui unissait maîtres et artistes alors. Le mariage de Mary (c.1369-1394), fille de Humphrey VII et de Joan, fille de Richard, comte d'Arundel, avec Henry Bolingbroke, petit-fils d'Edouard III et futur roi d'Angleterre sous le nom de Henry IV, ouvre à la famille Bohun, déjà puissante, de nouvelles perspectives. Les six enfants issus de cette union feront d'avantageux mariages et joueront désormais un rôle important dans l'histoire du pays. C'est certainement en vue ou à l'occasion de l'union de sa fille Mary que Joan commandita ce somptueux psautier dont le décor et la mise en page particulièrement soignés se démarquent des ouvrages commandés par ses prédécesseurs. Les armoiries royales, celles des Bohun et celles de leurs aïeuls par alliance les Butler et les Courtenay, prouvent que la commande initiale est bien le fait des Bohun. L. Freeman n'explique cependant pas le choix de ces armoiries qui ne sont pas liées directement à l'intéressée. Peut-être peut-on comparer leur présence avec celles des armoiries de familiers ou de parents représentées dans le psautier de Guy de Dampierre (Bruxelles, KBR, ms. 10607). L'ensemble du décor, notamment héraldique, présente un aspect plus cérémonieux, plus officiel. Le ms. le plus comparable est le fameux psautier Luttrell, lequel ayant appartenu à Geoffroy Luttrell, inclut dans son calendrier la mention des décès de plusieurs membres de la famille Bohun.

L'auteur nous offre un travail très intéressant: il comporte outre une étude du mécénat familial, une description du ms. avec commentaire de ses illustrations et de son contenu, l'étude compa-

rative de son contexte artistique et historique, l'index des mss ayant appartenu aux Bohun, les entrées du calendrier et une bibliographie. Notons que les planches en couleur reproduisent les folios à l'échelle de l'original.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Claude GAIER et Pietro SABATTI, *Les plus belles gravures d'armes de chasse*, Paris, Hatier, 1998, 160 p., ill. ISBN: 2.7438.0208.01.

Ce très beau volume, magnifiquement illustré, montre le soin que les armuriers et les artistes graveurs accordèrent aux décors de ces armes qui deviendraient un jour les compagnes les plus intimes des chasseurs. Ce fut cependant un travail de séduction, car alors que les armes à feu étaient depuis longtemps utilisées pour la guerre, et décorées elles aussi, les armes de chasse ne furent employées qu'à partir du xvi^e siècle. La chasse était un droit féodal et pendant des siècles un privilège de la noblesse. Celle-ci, par nature conservatrice, préféra au tir, la chasse à courre, la fauconnerie ou le tir à l'arbalète. L'arquebuse n'apparut comme arme de chasse qu'à partir de 1500.

La forme et la tenue des armes de chasse évoluèrent : à l'origine, elles ne s'épaulaient pas ; elles se posaient parfois même sur la poitrine. Il fallut quelques centaines d'années pour que les crosses adoptent le profil que nous leur connaissons et qui forment le champ du décor. Celui-ci est gravé, porte des incrustations ou peut être rehaussé de gouache. Les scènes cynégétiques que l'on y trouve sont le fruit de l'imagination de l'artiste mais s'inspirent aussi de cartons de tapisserie ou de livres de modèles. L'évolution des mécanismes de percussions, leurs diverses mises au point, l'emploi de poudre avec ou sans fumée, puis celui de cartouches rigides, dont il n'est pas lieu de discuter ici, déterminent néanmoins le choix et l'agencement des décors, et ceux-ci diffèrent selon les pays et selon les ateliers. « L'essentiel de ce livre est de savoir dans quelle mesure les préoccupations esthétiques des fabricants et des utilisateurs ont profité ou se sont accommodés de ces opportunités ou de ces impératifs. »

De très belles photos permettent d'apprécier le talent des graveurs qui allient la virtuosité technique au sens de la composition, dans l'espace très particulier qui leur est dévolu. Toute une grammaire s'y décline : gravure à l'eau-forte, ciselure, incrustation, damasquinure, dorure, traitements de surfaces des montures de métal, sculpture des crosses en bois. Les styles sont tout aussi divers : style renaissance avec ses grotesques, ses rinceaux et ses damasquinures, particulièrement prisées dans le monde germanique et aux Pays-Bas au xvi^e siècle ; l'Italie du Nord prend le relais dès le deuxième quart du xvii^e siècle. Une école d'ornementistes d'une qualité « éblouissante » se développe à Brescia. En France, à la même époque, les imprimeurs font circuler des planches montrant des réalisations des armuriers, et la circulation de ces modèles combinant gravure, ciselure et incrustations. Les décors baroques, insistant sur l'aspect théâtral, se développent en Europe au cours des xvii^e et xviii^e siècles. L'influence française est prépondérante alors que les régions germaniques souffrent du manque d'unité et d'inspiration nouvelle. L'école de Brescia conserve sa supériorité dans la péninsule ; quant aux Anglais, ils suivent le style français en mettant l'accent sur l'aspect fonctionnel et sur la sobriété, s'opposant en cela à l'exubérance affichée sur le Continent. Ils prisent particulièrement le style néoclassique, fortement influencé par l'Antiquité et les apports mythologiques. Au xix^e siècle, les centres principaux de l'arquebuserie de luxe sont Paris, Liège et Londres ; vers 1900, Liège devient le premier producteur armurier, militaire et civil, du monde. En ce qui concerne l'arquebuserie et son décor, c'est la sobriété anglaise qui finalement influencera toute l'Europe et ramènera à de plus justes proportions l'ornementation des armes devenue trop indépendante de leur fonction réelle. « Les armuriers anglais rivalisent de génie pour accorder la technologie à la beauté et à la sobriété ». Et ce sont des firmes anglaises qui réalisent aujourd'hui encore les armes de chasse les plus prestigieuses offertes aux personnalités les plus en vue ou aux clients les plus exigeants.

C'est ce que démontre ce texte qui allie si heureusement un propos très spécialisé et une iconographie extrêmement riche.

Quelques portraits de graveurs contemporains, un glossaire et un index complètent cette belle publication.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Anne-Marie MARIËN-DUGARDIN et Claire DUMORTIER, *Céramique contemporaine, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Hedendaagse Ceramiek, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, Bruxelles-Brussel, 2004, 240 p. ill. en couleur et en noir et blanc.

Cet ouvrage, bilingue, se présente comme le catalogue, très attendu, de la collection de céramiques contemporaines du Musée, il est aussi une remarquable introduction à la céramique de notre temps, particulièrement en Belgique. L'analyse des pièces réunies avec une infinie patience et beaucoup de discernement par les deux conservatrices permettent en effet de suivre l'évolution d'un art longtemps considéré comme utilitaire ou décoratif, lorsque aux siècles passés il était élaboré dans des manufactures qui faisaient parfois appel à des peintres pour renouveler l'aspect des vases ou des services de table qu'elles produisaient, ainsi qu'il est noté dans l'introduction. Le texte extrêmement dense de cette partie de l'étude met en lumière l'importance des premières années du siècle, où des recherches se poursuivent dans des manufactures comme chez Boch Frères-Keramis, à La Louvière, et à Bouffioulx avec R. Guérin mais aussi dans l'enseignement. Il souligne ainsi l'apport remarquable, à Saint Ghislain, de Marius Renard, sans pour autant négliger les recherches sur le grès de E. Aubry et de W. Delsaux et les créations des frères Paulus. Mais au milieu du xx^e siècle tout s'accélère lorsque de jeunes artistes, peintres ou sculpteurs s'emparent de la terre pour en faire un mode d'expression original. C'est alors aussi que les travaux et les inventions dans le domaine de la céramique prennent un aspect international. Le texte met bien en lumière cet aspect très nouveau des échanges dans ce domaine. L'Italie, avec Faenza, qui reconstitue son musée détruit par la guerre, y joue un rôle important en organisant systématiquement des rencontres comme le *Concorze internazionale della ceramica*, mais bientôt naissent d'autres centres où se tiennent d'importantes expositions comme Vallauris en France, Zagreb en Yougoslavie, Nyon en Suisse et enfin Nino au Japon.

Le renouveau de la céramique en Belgique est présenté dans un chapitre intitulé *Nouvelles impulsions de la céramique en Belgique après 1945* qui étudie l'action de l'École nationale supérieure d'Architecture et des Arts décoratifs de la Cambre. Les notices qui accompagnent les analyses des pièces, souvent remarquables, de la collection du musée permettent de connaître les différents protagonistes de cette véritable renaissance et, notamment Pierre Caille, dont on peut suivre la carrière exceptionnelle de peintre et de céramiste. Nommé à La Cambre en 1949, il sera une des chevilles ouvrières de cette véritable recréation des arts de la terre en Belgique. Son enseignement très ouvert suscitera nombre de vocations dans ce domaine. Il faut souligner aussi la richesse de la notice qui le concerne. Elle met en lumière l'ensemble de sa carrière et traite notamment de ses grandes œuvres décoratives. Lui font suite, regroupés, ses premiers disciples, nombreux et variés. En outre son importance est encore soulignée par des allusions à sa présence, comme initiateur, dans les biographies d'un certains nombre de céramistes indépendants, de la même génération, qui sont rassemblés par la suite, comme Olivier Strebelle ou Max Vanderlinden. Leur nombre et la qualité de leurs œuvres font voir assez l'importance que prend l'invention dans le travail de ceux qu'on ne peut plus appeler des potiers. Vient ensuite *La création céramique en Belgique de 1960 à nos jours*. Quelques uns encore des artistes cités et non des moindres, ont fréquenté l'atelier de Pierre Caille, comme par exemple Antoine De Vinck. Mais d'autres centres s'imposent tel l'atelier de céramique de l'abbaye de Maredsous, dirigé à partir de 1962 par Antonio Lampecco, de nombreuses académies, notamment celles d'Etterbeek autour de Mirko Orlandini, ou bien celles d'Anvers, de Braine l'Alleud, de Gand, d'Alost ou de Charleroi, et aussi des Instituts Saint-Luc, par exemple à Gand. On est frappé également de l'opposition entre des artistes qui créent des objets utilitaires ou décoratifs de très grande qualité, comme Lampecco justement ou Orlandini et des sculpteurs comme Carmen Dionyse, Christian Leroy, Yves Rhyay ou José Vermeersch. D'excellen-

tes illustrations dont quelques planches en couleur particulièrement bien choisies complètent la documentation et permettent de se faire une idée plus précise d'un art où la couleur joue un rôle essentiel.

Un autre volet est consacré aux œuvres d'origine étrangère, groupées par pays: *Les tendances céramiques contemporaines dans les autres pays*. Ainsi peut-on se rendre compte de l'importance d'une technique d'une grande richesse formelle qui donne lieu à énormément de création à travers toute l'Europe et aux États-Unis. Le caractère international des rapports entre les ateliers de céramique apparaît ici, rappelant ce qui avait été dit dans l'Introduction.

Un précieux document consacré aux marques des céramistes vient compléter une étude qui comprend aussi un glossaire, véritable initiation aux techniques souvent trop peu connues et plus particulièrement aux matériaux utilisés.

Une riche bibliographie et une liste des expositions consacrées à la céramique en Belgique achèvent de faire de cet ouvrage une mine de renseignements sur le sujet. Faut-il ajouter que, tel qu'il se présente, il est également une invitation à découvrir la beauté des pièces sorties des mains des artistes et les possibilités expressives de la terre telles qu'elles se révèlent dans l'art d'aujourd'hui.

Eugénie DE KEYSER

James H. MARROW, *Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages. The Play of Illusion and Meaning*, Corpus of Illuminated Manuscripts, vol. 16. Ed. Peeters, Paris-Leuven-Dudley, Ma., 2005, 54 p., ill. ISBN 90-429-1615-X

Personne n'était mieux placé pour traiter ce sujet que le professeur James Marrow, research fellow à la Katholieke Universiteit Leuven dans le cadre de la nouvelle chaire Roger Van der Weyden, fondée à l'initiative de feu Paul Janssen et de son épouse Dora, sujet, traité une première fois lors d'une conférence donnée à Bruxelles en 2002 et ensuite à Leuven lors de l'inauguration de la chaire Van der Weyden, le 25 mai 2005.

La période envisagée va de ca 1475 à ca 1540 avec quelques retours en arrière lorsque ceux-ci se justifient. Mais à l'intérieur de la période étudiée, l'auteur renonce à la chronologie, ce qui lui permet de nous proposer des rapports saisissants.

Un premier aspect traité concerne l'influence de Jan van Eyck sur la miniature flamande. Celle-ci se prolongera pendant plus d'un siècle. Qu'il s'agisse d'une copie flagrante comme les personnages de la Vierge et de l'Enfant dans une église (Berlin, Gemälde Galerie, vers 1435), repris dans une miniature exécutée vers 1540 par Simon Bening avec, pour seule différence, qu'ici la Vierge est représentée à mi-corps et non en pied (Dublin, Chester Beatty Library, Ms W 99) ou une représentation de la Vera Icon (ou Salvator Mundi) par Van Eyck (perdue, mais dont il existe deux copies contemporaines) qui a également connu une bonne fortune dans de nombreux manuscrits à vocation religieuse. Dans d'autres cas, ce sont, soit des détails précis, soit des éléments que l'on peut percevoir comme le reflet de conceptions métaphysiques qui semblent porter la griffe du Maître.

Sur ce dernier point, il est évident qu'aucun miniaturiste n'a approché la profondeur conceptuelle du chef-d'œuvre que constitue le feuillet représentant la naissance de saint Jean-Baptiste des Heures de Turin-Milan (Turin, Museo Civico d'Arte Antica, Inv. 47), probablement exécuté à La Haye vers 1425 et attribué à Van Eyck. Ici, la miniature, la lettrine et le merveilleux paysage s'étendant au bas du feuillet sont impliqués dans l'événement, puisque Dieu le Père est représenté dans la lettrine et que le Saint-Esprit descend vers le Christ au moment de son baptême dans la rivière représentée au bas du feuillet.

Seules, peut-être, deux miniatures représentant la Visitation et la Nativité dans un manuscrit dû également à Simon Bening et datable de ca 1520-1530, retrouvent ce symbolisme. Dans la Visitation, le paysage qui se développe jusqu'au bas de la justification représente une pièce d'eau où

nagent deux cygnes et où vient s'abreuver un cerf. Dans la partie inférieure du décor, entourant la miniature de la Nativité, la scène représente Marie et Joseph (déjà suivis par le bœuf et l'âne!) essuyant un refus de la part de la patronne de l'auberge.

Quelques exemples de miniatures réalisées dans les provinces du Nord entre 1415 et 1440 révèlent par un réalisme quelque peu terre à terre (marge décorée d'un alignement de moules ou de biscuits entrelacés) et par l'absence de signification allant au delà de l'image, ce qui sépare van Eyck de ses compatriotes contemporains.

Si réalisme il y a, dans les Pays-Bas méridionaux, celui-ci est presque toujours tout en finesse et se développe volontiers en trompe-l'œil. Que dire des fentes peintes sur le parchemin d'une marge suggérant que les tiges des fleurs qui ornent la page ont été glissées dans le feuillet? (Bruges, vers 1485, Cracovie, Musée national, Bibliothèque Czartorsky, Ms 3025). Ou de la libellule grande nature aux ailes diaphanes, qui est venue se poser sur une fleur de la décoration marginale et dont les ailes débordent à la fois sur le texte et sur la justification du texte? (Bréviaire Grimani, Gand et Bruges, vers 1515-1520, Venise, Biblioteca nazionale Marciana, Ms latin 1). Ce dernier codex représente d'ailleurs un sommet absolu dans la recherche et dans le raffinement.

L'auteur se tourne ensuite vers les représentations de bijoux dans les marges, notamment dans un feuillet du très intéressant Livre d'heures d'Englebert de Nassau, réalisé à Gand vers 1475-1480 (Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 2129-220), attribué à l'artiste responsable de l'enluminure du Livre d'Heures de Marie de Bourgogne conservé à Vienne. Ceux-ci, de conception très géométrique et offrant des alternances de pierres très colorées, ne sont pas sans rappeler le fermoir du manteau de Dieu le Père de l'Agneau mystique. Parmi les bijoux représentés, notre attention a été attirée par un pendentif de forme ovale (camée, miroir?) représentant une jeune femme nue aux cheveux longs, un bras levé, l'autre main cachant son sexe: s'agit-il d'une Ève ou d'une réminiscence du tableau perdu de Van Eyck (mais présent sur le tableau représentant la collection de Corneille van der Geest) représentant une jeune femme à sa toilette? Ce même Livre d'heures est célèbre pour les deux pages où les marges sont entièrement couvertes d'extrémités de plumes de paon dont les yeux semblent regarder le spectateur. Aucune trace du parchemin n'est visible, tant le réseau des plumes est dense, mais grâce à de légères variations de teintes, l'ensemble conserve une incroyablement légère légèreté. Le même type de bordure réapparaîtra à Gand entre 1500 et 1510 dans un Bréviaire exécuté pour Éléonore de Portugal.

Parfois, il semble que se manifeste un certain mépris pour le texte, considéré comme accessoire, par rapport à l'image qui envahit la justification entière de la page, à l'exception d'une dizaine de mots enchâssés dans une forme comparable à un L majuscule inversé. L'auteur en reproduit deux exemples, l'un emprunté à un Livre d'heures, connu sous le nom de la devise de son propriétaire « Vostre demeure », réalisé entre 1475 et 1480 par le Maître du Livre d'heures de Marie de Bourgogne déjà cité, très innovant, tout comme le miniaturiste du Livre d'heures d'Englebert de Nassau. Le texte, noté dans un L renversé apparaît, exactement sous la même forme, dans un manuscrit brugeois de ca 1490 (St Benedict (Oregon), Mount Angel Abbey, Ms.67).

L'auteur commente également l'extraordinaire miniature du Bréviaire Grimani représentant la construction de la tour de Babel. Celle-ci se dresse, majestueuse, sous forme d'une admirable grisaille aux mille détails, comme perdue dans le brouillard, tandis qu'exactement à l'avant de la miniature quatre poteaux soutiennent deux panneaux d'affichage fortement colorés portant chacun trois lignes du récit biblique. Comme l'auteur le remarque plaisamment, il s'agit sans doute de la première représentation d'un panneau d'affichage dans l'histoire de l'art. (Elle rappelle, peut-être, les textes portés par des personnages muets dans les représentations publiques de tableaux vivants très courants à cette époque en Flandre).

La miniature représentant Marie de Bourgogne lisant son livre d'heures devant un encadrement de fenêtre donnant sur un intérieur d'église (« Fensterbild » en allemand, l'auteur signale une étude sur ce type de représentation due à Anja Grebe parue en 1999) et où la jeune princesse, entourée de ses suivantes, est représentée une seconde fois, au centre d'une superbe nef gothique, assistant à l'apparition d'une Vierge à l'Enfant, pose un problème psychologique: est-ce sa dévotion ou son imagination qui l'emmène 'to the sacred realm'? Moins connue, mais posant encore davan-

tage de problèmes d'interprétation est une autre miniature du même livre de prières. La scène dans l'église représente l'épisode du Christ cloué sur la croix. La pièce à l'avant-plan est vide; dans l'embrasure de la fenêtre on voit le coussin en damas qui, dans la première miniature, était posé sur un tabouret. Ce coussin est en principe destiné à recevoir le livre de prière, une fois la lecture terminée. Ici, le livre entrouvert paraît avoir été abandonné sur le tabouret. Faut-il imaginer (ceci est une interprétation personnelle) que la princesse s'est enfuie devant l'horreur de la scène qu'elle vit en imagination, oubliant de ranger son Livre d'heures?

La représentation tragique de la passion de Jésus et l'omniprésence de la mort sous forme de squelettes, de crânes, d'ossements ou de memento mori apparaît tardivement dans l'ornementation des manuscrits. Elle ira de pair avec l'apparition de gravures illustrant des livres imprimés tels que « La danse macabre » L'a. publie un curieux exemple légèrement antérieur, une miniature exécutée à Tours en 1484, montrant un squelette agenouillé sur sa propre tombe.

Signalons deux représentations, à la fois originales et naïves, dans les Heures de Boussu, dues au Maître d'Antoine Rolin (d'Aymeries), où les marges encadrant l'histoire de la Passion sont parsemées de larmes, de gouttes de sang ou d'un semis d'yeux pleins de larmes, (Hainaut? vers 1490).

Particulièrement impressionnante, une miniature du Livre d'Heures d'Englebert de Nassau, déjà cité, représentant un enterrement, est entourée de deux côtés d'une bordure représentant huit crânes dans des niches Plus dure encore, parce que plus contrastée, une miniature du bréviaire Grimani représente un crâne au centre d'un pendentif dont l'encadrement porte l'inscription, « speculum consciencie », tandis que dans les marges s'étalent, on dirait presque joyeusement, fleurs multicolores et papillons.

Une dernière remarque concerne l'abandon, dans la dernière période de la miniature flamande, de l'écriture dite bourguignonne et le retour à une écriture gothique verticale qui paraît parfois inspirée des caractères mobiles de l'imprimerie.

Claudine LEMAIRE

Cyp QUARLES VAN UFFORD, *Frédéric Faber (1782-1844). Koninklijk Porselein uit het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. Porcelaine Royale du Royaume Uni des Pays-Bas 1815-1830*, Primavera Pers/Leiden, 2004, 336 p., 250 ill. en couleur et en noir et blanc.

Alors que plusieurs publications ont été consacrées à l'histoire de la porcelaine de Bruxelles, l'ouvrage de Cyp Quarles van Ufford éclaire d'un jour nouveau la biographie et l'œuvre de Frédéric Faber, peintre sur porcelaine et ensuite fabricant à Bruxelles. L'auteur retrace les différentes étapes de l'activité de Faber et de son entreprise. Élève du peintre B.-P. Ommeganck, il apprit la peinture sur porcelaine dans l'atelier bruxellois de Louis-Pierre Cretté. Faber parvint rapidement à concurrencer la qualité des porcelaines de Paris, si bien que le roi Guillaume 1er des Pays-Bas, installé à Bruxelles, lui fit des commandes et finança à différentes reprises l'entreprise de Faber. La découverte de documents inédits, notamment dans les Archives royales de La Haye, révèlent le rôle de premier plan que Faber joua dans l'aménagement des demeures royales. Il participa à des expositions artistiques et industrielles, qui s'inscrivaient dans la politique économique du roi: les œuvres de Faber figurèrent à l'exposition de Gand de 1817 et en 1820, lors de l'exposition nationale, il reçut une médaille d'or. Sa production comprenait des services à café et à thé, ornés de scènes de genres et de vues de ville. Faber dirigeait un atelier de décoration rue de la Madeleine, et plus tard il installa une manufacture chaussée de Wavre à Ixelles, où en 1823-1824, il s'associa à Charles-Christophe Windisch, natif de Lorraine, qui devint directeur technique de la manufacture jusqu'en 1830. On y réalisait en porcelaine à base de kaolin des vases, des services, des assiettes ornés de paysages, de fêtes paysannes, de camées à l'antique et de fleurs. Le répertoire était néoclassique, selon la mode parisienne. Les porcelaines de Faber connurent un vif succès à tel point qu'elles étaient exportées aux Indes néerlandaises, et Guillaume 1er fit des commandes qui servaient de cadeaux diplomatiques. En 1825, la fabrique reçoit le titre de Manufacture Royale. La renommée

de Faber se vit confirmée en 1827-1828 lorsque le roi lui commanda plusieurs services de table dont les plus connus sont ceux aux oiseaux. En 1829-1830, pour le mariage de sa fille, la princesse Marianne, Guillaume Ier fit réaliser par la manufacture bruxelloise un superbe service de 1228 pièces. Faber présenta des pièces de ce prestigieux service lors de l'ouverture de l'exposition de 1830 au Palais de l'Industrie à Bruxelles. Quelques jours plus tard, la révolution belge sévissait et Faber dut retirer précipitamment les pièces de l'exposition afin de les mettre en sécurité, la manufacture subissant le changement de régime politique. Faber ne put livrer le service à La Haye qu'en 1834-1835, et aujourd'hui rares sont les pièces qui ont pu être repérées. Suite à l'avènement de Léopold Ier, le palais de Bruxelles devait être réaménagé et le roi fit aussi appel à la manufacture d'Ixelles. Après 1835, c'est Henri Faber qui poursuivit la fabrication. L'auteur analyse ensuite les formes, les décors et les dorures, ainsi que les marques, en s'appuyant sur des pièces de référence.

Cet ouvrage remarquable, divisé en vingt chapitres, est bilingue néerlandais et français avec un résumé en anglais. C'est un récit passionnant, en une langue claire, d'un pan méconnu de l'histoire de la porcelaine à travers l'histoire de la Belgique sous le régime hollandais. On soulignera la très riche documentation photographique: porcelaines, modèles gravés, eaux-fortes de Faber, livres illustrés en couleur et noir et blanc, porcelaines inédites des collections royales et pièces de référence, que l'auteur commente largement dans des notices très étayées. Les annexes regroupent des transcriptions de lettres et de documents, que complètent un index et une bibliographie. La qualité de l'information et celle de l'édition en font un livre qui fera date dans l'histoire de la porcelaine européenne.

Claire DUMORTIER

Renate SCHREIBER, « *Ein galeria nach meinem humor* ». *Erzherzog Leopold Wilhelm (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 8)*, Vienne (Kunsthistorisches Museum), Milan (Skira), 2004, 198 p. et 55 + 1 illustrations dont plusieurs en couleur. Reliure toile sous jaquette. — ISBN 3-85497-085-4. Prix: 49,90 €

L'Archiduc Léopold-Guillaume qui fut lieutenant-gouverneur et capitaine général des Pays-Bas espagnols de 1647 à 1656 n'a retenu que tout récemment l'attention de nos érudits. Il convient de mentionner à cet égard quelques mémoires de licence présentés au cours des dix dernières années à la KU Leuven et deux importantes expositions: celle consacrée à *David Teniers de Jonge* au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en 1991 (catalogue par Margret Klinge) et celle consacrée à l'Archiduc sous le titre *Krijg en Kunst* à Alden Biesen (Bilzen) en 2003 (catalogue édité par J. Mertens et Fr. Aumann, précédé de 16 monographies sur la carrière et les activités du personnage, dont une par l'auteur de l'ouvrage que nous présentons ici).

Le travail de Madame Renate Schreiber vient donc à son heure et s'inscrit dans un effort de redécouverte d'un gouverneur-général dont le bilan dans les domaines politique et militaire est sans doute contestable mais qui, sur le plan culturel, a certainement laissé une empreinte durable. Le titre assez déroutant de sa dissertation est emprunté à une lettre que le Gouverneur général écrivit à son frère l'empereur Ferdinand III en novembre 1647: « Wenn ich ein wenig Geld habe, werde ich mir in Brüssel eine Galerie nach meinem Humor bauen lassen ». Le bibliothécaire comme le bibliophile n'auraient jamais deviné de quoi il s'agissait si l'auteur n'avait pas pris soin de le faire suivre d'un sous-titre mentionnant le nom du personnage.

Léopold-Guillaume (1614-1662) était le fils cadet de l'empereur Ferdinand II et le frère de Ferdinand III; il était aussi l'oncle du roi d'Espagne Philippe IV qui, en 1649, avait épousé sa nièce Maria-Anna.

Destiné très tôt à l'état ecclésiastique, il fut évêque de Strasbourg et de Passau, d'Halberstadt, de Magdebourg, d'Olmütz et de Breslau: cette multiplicité de bénéfices est due à la perte de plusieurs sièges épiscopaux au cours de la Guerre de Trente Ans. Mais en bon prélat de la Contre-Réforme, il ne se contente pas d'un ministère tout pastoral mais prétend défendre sa reli-

gion dans l'exercice de grandes charges civiles ou par la force des armes, laissant à des desservants le soin de l'apostolat.

Sa carrière militaire, entamée dès 1639, connut des hauts et des bas. Général de l'armée impériale qui combattait le roi de Suède Gustave Adolphe, il réussit à libérer la Bohême mais, en 1642, il subit une défaite décisive près de Leipzig et se retira de l'armée. Il reprit du service en 1645-1646 comme commandant en chef mais sans parvenir à redresser une situation militaire qui se détériorait de plus en plus.

Gouverneur général des Pays-Bas en 1647 et nanti des pleins pouvoirs, il en profite pour se passer des Conseils collatéraux et imposer au pays une sorte d'état de siège où tout était sacrifié aux besoins de la défense. La paix de Munster signée entre l'Espagne et les Provinces unies (janvier 1648) consacra la fermeture de l'Escaut. L'Archiduc essaya alors, à la faveur de la Fronde, de marquer quelques succès sur la France mais, à partir de 1655, découragé par l'absence de tout secours venant d'Espagne, il demanda et obtint l'autorisation de regagner l'Autriche où il s'occupa de l'administration de ses charges ecclésiastiques jusqu'à sa mort.

Le résultat le plus durable de son séjour dans les Pays-Bas fut son activité d'amateur d'art et de mécène. Il s'était déjà constitué une petite collection personnelle avant d'arriver à Bruxelles mais c'est à partir de ce moment-là qu'il pourra donner toute sa mesure. Les caisses étaient vides; Madrid restait sourd à toutes ses demandes de numéraire; les troupes n'étaient plus payées; le pays envahi, mais Léopold — qui se débattait avec ses créanciers — ne cessait d'accroître ses collections, donnait des représentations théâtrales dans son palais, faisait jouer des opéras italiens et raffolait de ballets.

Dès son arrivée dans la capitale, il est assailli par des marchands de tableaux et songe à installer une galerie d'art dans son palais — qu'il complétera par la suite dans un des pavillons du parc — dont David Teniers nous laissera le souvenir. Dans le marasme général, le budget somptuaire du capitaine général atteignait le million de florins. En quelques années, il parvint à accumuler plus de cinq cents tableaux italiens (qui avaient sa préférence) parmi lesquels se trouvaient des Giorgione, des Raphaël, des Titien, des Tintoret, des Véronèse et pas moins de huit cent quatre-vingts toiles de maîtres flamands ou hollandais dont des Bruegel, des Rubens, des van Dyck, des Teniers ainsi que plusieurs centaines de dessins, de gravures et de statues. Une bonne partie de cet ensemble incomparable se trouve aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne.

Les Pays-Bas méridionaux avaient la réputation justifiée d'être une source importante d'œuvres d'art. Ils possédaient encore, à l'époque, des trésors de peintures et de tapisseries qui paraissaient inépuisables. Le commerce d'art — surtout à Anvers — y était fort bien organisé. D'autre part, l'Archiduc venait à un moment où les occasions d'achat ne manquaient pas: après l'exécution du roi Charles I^{er} et de quelques membres de la haute aristocratie anglaise — tels les ducs de Buckingham et de Hamilton — leurs prodigieuses collections furent dirigées vers les Pays-Bas pour y être vendues. Léopold-Guillaume s'en attribua la part du lion. Il lui arriva même d'acheter pour compte de son frère, l'empereur Ferdinand III, désireux de redécorer Prague qui venait d'être pillée par les Suédois.

Assisté des peintres Jan van den Hoecke puis David II Teniers, l'Archiduc semble avoir été un collectionneur en avance sur son temps. À son époque, en effet, on procédait le plus souvent à un accrochage décoratif alors que dans le pavillon du parc de Bruxelles on pratiquait déjà le groupement par écoles de peinture, ce qui facilitait grandement les jugements et les comparaisons.

Léopold-Guillaume, prélat narcissique et imbu de sa haute condition, s'est — nous dit-on — fait représenter 34 fois en peinture. On aurait pu ajouter qu'outre cela, il s'est fait portraiturer une vingtaine de fois par des médailleurs aussi importants qu'Alessandro Abondio et Paul Zeggin en Allemagne, ou qu'Adrien Waterloos (4 pièces), V. Petit, Jérôme Duquesnoy et Jean Roettiers dans les Pays-Bas espagnols. Nous avons tenté récemment d'en dresser un inventaire complet dans notre étude sur *Les Waterloos, graveurs bruxellois de médailles et de sceaux* (Louvain-la-Neuve, 2004, p. 105-113). La plupart de ces médailles présentent la singularité de posséder un revers à peu près identique, ce qui fait penser à tort — car les pièces sont de dates bien différentes — qu'il s'agissait d'épreuves destinées à un concours. On y voit la croix de l'Ordre teutonique — dont l'Archiduc

était le Grand Maître depuis 1641 — les bras chargés à droite d'un œil divin et à gauche de deux mors de chevaux; le tout souligné par la parabole biblique du lion et de l'agneau vivant en bonne entente.

Le livre de Renate Schreiber nous offre une biographie complète de Léopold-Guillaume, personnage aux activités multiples, tour à tour évêque et chef de guerre, gouverneur et collectionneur, amateur d'art, d'opéra et de poésie. L'auteur a eu la bonne fortune de pouvoir exploiter pour la première fois les 110 lettres écrites par l'Archiduc à son frère Ferdinand III au début de sa mission dans les Pays-Bas espagnols. Ce recueil, qui faisait partie du butin des Suédois, est conservé aux archives de Stockholm. Il fournit notamment des détails pittoresques au sujet des premières acquisitions de tableaux.

L'ouvrage, bien conçu et admirablement illustré, présente un réel intérêt pour l'histoire politique et culturelle de notre pays. Il fait honneur à son auteur et apporte une contribution majeure à la série des publications du Kunsthistorisches Museum de Vienne.

LUC SMOLDEREN

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

Grâce à une intervention de la Fondation Roi Baudouin l'Académie royale d'Archéologie de Belgique peut publier sa bibliographie de l'histoire de l'art national sur Internet. La bibliographie peut être consultée sur www.acad.be

Ce site donne aussi des informations générales sur l'Académie et notamment les statuts, le règlement du prix Simone Bergmans, les résumés des articles publiés dans la *Revue* et la liste des membres.

Pour tout renseignement supplémentaire on peut s'adresser à info@acad.be

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

Dankzij een tussenkomst van de Stichting Koning Boudewijn kan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België haar bibliografie van de nationale kunstgeschiedenis op internet publiceren. De bibliografie kan geraadpleegd worden op www.acad.be

Op deze website kan men tevens enkele algemene inlichtingen over de Academie vinden, onder meer de statuten, het reglement van de Prijs Simone Bergmans, de samenvattingen van de artikels die in het *Tijdschrift* verschenen zijn en de ledenlijst.

Voor bijkomende informatie kan men zich richten tot info@acad.be

BIBLIOGRAPHY OF THE NATIONAL ART

Thanks to an intervention of the King Baudouin Foundation, the Royal Academy for Archaeology of Belgium is able to publish the bibliography of the national art of Belgium on the internet. This bibliography can be consulted at www.acad.be

This website also gives some general information on the Academy e.g. its objectives, information on the Simone Bergmans Award, abstracts from the articles published in the *Revue* and the list of members.

For more information please mail to info@acad.be

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 AVRIL 2004
EXCURSION À BRUXELLES
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 APRIL 2004
UITSTAP NAAR BRUSSEL

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bergmans, Coppens, De Pauw-Deveen, Dumortier, Lemaire;
Messieurs / de Heren: Cardon, Culot, Delmarcel, Smolderen, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bücken, De Poorter, De Smedt, Leclercq-Marx, Serck-
Dewaide; Messieurs / de Heren: Coomans, Demeter, Duvosquel, Mousset, Van Laere.

De niet zeer talrijk opgekomen leden verzamelen zich vanaf 10u in het indrukwekkende decor van het grote forum van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel, om er de retrospectieve Fernand Khnopff (1858-1921) te bezoeken; ze worden verwelkomd in Auditorium B door Dr. Frederik Leen, departementshoofd Moderne Kunst en Commissaris van de tentoonstelling. Aangezien rondleidingen in de zalen niet toegelaten zijn, geeft dr. Leen met behulp van een powerpoint-presentatie gedurende ongeveer vijftien minuten toelichting bij de persoonlijkheid van de kunstenaar en het karakter van zijn subtiële introverte kunst alsook bij de originele manier waarop deze gepresenteerd werden en de museologische keuzes die gemaakt werden en de wijze waarop problemen op dat domein een oplossing vonden. Daarop volgen er vragen van de Dames De Pauw-Deveen, Lemaire en Dhr. Vander Auwera.

Gewapend met die professionele en exclusieve kennis begeven de leden zich daarna in de zalen die ze eerst omstreeks 12h15 dan na een bijzondere en boeiende esthetische ervaring verlaten.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MAI 2004
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 15 MEI 2004

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bonenfant-Feytmans, Bücken, Coppens, De Ruyt, Dulière, Folie, Mariën-Dujardin, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel; Messieurs / de Heren: Smolderen, Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, De Valkeneer, Jacobs, Didier Martens, Moerman, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bergmans, de Nave, De Pauw-Deveen, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Haderman-Misguich, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Piérard, Soenen, Van Nerom, Walch; Messieurs / de Heren: Cardon, Collard, Coomans de Brachène, De Valkeneer, Duvosquel, Leblieq, Lemeunier, Roberts-Jones, Smets, Trizna, Van de Velde.

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h10. Il cède la parole au Secrétaire général qui donne lecture des rapports des séances ordinaires du 20 mars et du 17 avril 2004, qui sont approuvés.

Ensuite, le Président introduit la conférence de notre confrère Alain Jacobs sur *L'école de sculpture malinoise, 1770-1860*. Ce sujet fera l'objet d'une exposition à Malines. Néanmoins, la recherche qui a été menée en vue de cette manifestation, a déjà produit des résultats scientifiques importants, que notre confrère a le plaisir de nous présenter. Il traite des problèmes heuristiques, aussi bien des sources écrites (bibliographie et fonds d'archives) que des sources monumentales tant dispersées ou mal connues. L'étude de la chronologie, des protagonistes comme Guillaume Herreyens, Joseph Tuerlinckx, Jan Frans van Geel, Jean-Baptiste de Bay, Louis Royer, Egide van Buscom, Pieter Jan Tambuyser et Matthieu Kessels et enfin de l'évolution stylistique, permettent de tirer des conclusions innovatrices quant à l'importance réelle de cette école de sculpture malinoise.

Ce riche exposé soulève des questions de la part de notre consoeur Serck-Dewaide, ainsi que de notre Président et de nos confrères Bastin, De Schryver, de Callataÿ et De Smedt.

A 12h le président lève la séance.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 16 OCTOBRE 2004
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 16 OKTOBER 2004

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Dacos-Grifò, De Jonge, De Pauw-Deveen, Dulière, Mariën-Dujardin, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Van de Winckel; Messieurs / de Heren: Colman, Culot, De Smedt, Leblieq, Moerman, Serck, Smolderen, Van Laere, Van Wijnsberghe.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames de Nave, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Dumortier, Leclercq-Marx, Lemaire, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Cauchies, De Schryver, Duvosquel.

De Voorzitter opent de gewone zitting om 10u20 en heet de aanwezigen welkom in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel.

Hij deelt de Academie het droeve nieuws mee van het overlijden in mei dit jaar van Barones Edith Greindl, ons oudste lid. Zij werd reeds in 1947 corresponderend lid, daarna titelvoerend lid in 1950 en tenslotte ere-lid in 1987. De voorzitter spreekt het in memoriam uit en verzoekt de aanwezigen één minuut stilte in acht te nemen.

Vervolgens verleent de Voorzitter het woord aan Mw Pèrier-D'Ieteren die het belang toelicht van de tentoonstelling over de glasramen van de Sint-Bonifatiuskerk, die wordt ingericht aan de ULB tot 16 december 2004.

De Voorzitter nodigt het gezelschap uit om Dhr. Joost Vander Auwera, de Algemeen Secretaris, te volgen bij zijn rondleiding in de Leyszaal van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Spreker-rondleider, tevens co-commissaris van de tentoonstelling *Van (aanleg)tekening tot schildertij. Sebastiaen Vranck (Antwerpen 1573-1647) en zijn samenwerking met andere meesters*, belicht zowel de esthetisch-artistieke als tevens de socio-economische, stijlkritische, biografische en labo-technische aspecten.

Vragen worden gesteld door de Dames Dacos-Grifó, De Pauw- Deveen, Serck-Dewaide en Pèrier-D'Ieteren en door de Heren Colman en Gaier.

De Voorzitter sluit de gewone zitting om 12u10.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
 JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
 LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 NOVEMBRE 2004
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 NOVEMBER 2004

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: De Pauw- Deveen, De Poorter, De Ruyt, D'Hainaut-Zveny, Dulière, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Pèrier-d'Ieteren, Roberts-Jones, Serck-Dewaide, Ulix-Closset, Van de Winckel, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Bastin, Cockshaw, Colman, Culot, de Callataÿ, De Smedt, De Valkeneer, Forgeur, Lemeunier, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bergmans, Bücken, De Jonge, de Nave, Folie, Leclercq-Marx; Messieurs / de Heren: Cardon, Demeter, De Schryver, Duvosquel, Jacobs, Mousset, Roberts-Jones.

De Voorzitter opent de vergadering om 10u15 en verleent het woord aan de Algemeen Secretaris, die het verslag voorleest van de gewone zitting van 16 oktober 2004, waarop dit verslag wordt goedgekeurd.

De Voorzitter nodigt Mevrouw Lemaire uit om de nakende uitreiking toe te lichten van de vijfjaarlijkse prijs Eugène Baic van de Provincie Antwerpen aan kandidaat buitenlands geassocieerd lid Thomas Kren op 10 december eerstkomende. Verder geeft Mevrouw Dumortier op zijn vraag toelichting bij de enigszins vertraagde publicatie van het nieuwe nummer van ons Tijdschrift, aanvang 2005.

Na de overwinning van enkele technische moeilijkheden op informaticagebied met behulp van de technicus van de Koninklijke Bibliotheek, brengt de spreker, confrater Pierre Colman, daaropvolgend een uiteenzetting over het vroege beschilderde paneel van Kortessem in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel. Hij schetst achtereenvolgens zijn tot nu toe gekende historiek, zijn bibliografie, de fysieke karakteristieken, de meest waarschijnlijke datering, de iconografie, de stijl, de mogelijke originele functie, het wellicht Italiaans-Lombardische auteurschap ervan en tenslotte zijn waarschijnlijke herkomst uit Tongeren. Die boeiende analyses en hypothesen lokken talrijke vragen uit, met name van de Voorzitter, van de Dames D'Hainaut-Zveny, Lemaire, Pèrier-d'Ieteren, Roberts-Jones, Serck-Dewaide, Ulix-Closset, en ook van de Heren Bastin, Forgeur, Lemeunier, Van Laere en Vanwijnsberghe.

De Voorzitter sluit de vergadering om 11u50.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
 JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
 LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 DÉCEMBRE 2004
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 DECEMBER 2004

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bücken, De Ruyt, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Soenen, Van de Winckel; Messieurs / de Heren: Bastin, Cockshaw, Coomans de Brachène, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, D. Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bergmans, De Jonge, de Nave, De Pauw-Deveen, De Poorter, Folie, Pèrier-D'Ieteren, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Cardon, De Schryver, Duvosquel, Leblicq, Trizna, Vanwijnsberghe.

Le Président déclare la séance ouverte à 10h17. Il cède la parole à notre confrère Pierre Cockshaw. Celui-ci nous propose une analyse fascinante des *Ardoises de Villers-la-Ville*. Ces cinq tablettes portant des inscriptions anciennes de nature péremptoire, ont été fouillées en 1894 dans les ruines de l'abbaye sous le pavement du dortoir renouvelé au XVIII^e siècle. Après leur découverte, ces monuments paléographiques fort intéressants ont été déposés par ordre du Gouvernement à la Bibliothèque royale. Notre confrère et conservateur en chef honoraire de cette institution en prépare la publication scientifique. Des problèmes multiples sont liés à leur édition comme en témoignent les solutions différentes qui ont été choisies par plusieurs ouvrages heuristiques de référence dans ce domaine, dont le conférencier a fait exposer dans l'auditoire quelques exemples parlants.

Des ardoises en question, il aborde successivement les aspects physiques, leur monture et caractéristiques formelles, leur examen paléographique, les essais de photographies, leur contenu divers, et enfin l'existence d'une sixième ardoise révélée récemment par une publication locale qui en donne une analyse qui ne semble pas convaincante sous tous ses aspects.

Suivent les questions du Président Smolderen ainsi que des confrères et consoeurs Masschelein, Bastin, Demeter, Coomans de Brachène, de Callataÿ et Vander Auwera.

Le président déclare la séance levée à 11h30.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 15 JANVIER 2005
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 15 JANUARI 2005

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bergmans, Coppens, Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, De Poorter, Dickstein, Haderman-Misguich, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens, Van Nerom, Van de Winckel; Messieurs / de Heren: Cardon, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Jacobs, Smolderen, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bücken, De Jonge, de Nave, Mariën-Dugardin, Pèrier-D'Ieteren, Piéard; Messieurs / de Heren: Cockshaw, Colman, De Schryver, Duvosquel, Leblicq, Van Laere.

A 10 h12, Luc Smolderen, Président, déclare la séance ouverte.

Il annonce la publication de l'année 2004 de notre Revue et en félicite Madame Dumortier ainsi que la Commission des publications.

Puis il cède la parole au Secrétaire Général, qui, après s'être excusé pour le retard dans la présentation de ses rapports, lit successivement les comptes rendus des séances ordinaires du 15 mai, du 20 novembre ainsi que du 18 décembre 2004. Il sont tous les trois approuvés.

Le Président invite notre consoeur Cécile Dulière à présenter sa conférence sur la collection de sculptures d'Abel Warocqué. Cet « aristocrate sans particule », fils du pionnier de l'exploitation des mines de charbon au Borinage, Nicolas Warocqué, ne se manifestait pas seulement comme un patron à l'esprit inventif, mais aussi comme un amateur d'art et un collectionneur plein d'initiatives. Il commandait notamment des sculptures auprès des plus importants artistes de l'époque, comme Guillaume Geefs, directeur de l'Académie d'Anvers, le Liégeois Eugène Simonis, qui sera le nouveau directeur de l'Académie de Bruxelles ou Charles-Auguste Fraikin, né à Herentals et dont tout l'atelier a été entièrement conservé. Ce qu'on peut, heureusement, aussi dire des archives inépuisables des Warocqué à Mariemont. Abel Warocqué documentait avec minutie ses commandes dans des livres de comptes. Ses prédilections en matière de sculpture reflétaient le goût des grands collectionneurs belges qui se laissaient avant tout inspirer par le style qui était préconisé par la Cour. Warocqué savait bien jouer les rivalités entre artistes. La réputation de sa collection lui tenait beaucoup à cœur. Les sculptures qu'il commandait et qui ont pu survivre au grand incendie du château de Mariemont en 1960, sont un peu tombées dans l'oubli et ceci à tort car elles témoignent de la fort belle qualité d'exécution dont leurs auteurs de grande renommée étaient capables.

Cet exposé intéressant suscite des questions de la part du Président, des consoeurs Dacos, Hainaut-Zveny, Serck-Dewaide et Van den Bergen Pantens, ainsi que des confrères Bastin, Coomans et Jacobs.

La séance est levée à 11h37

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
 JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
 LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 19 FÉVRIER 2005
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 19 FEBRUARI 2005

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Allart, Bergmans, De Pauw-Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein-Bernard, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Mariën-Dugardin, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Ulfrix-Closset, Vanden Bemden, Van de Winckel, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Bastin, Cockshaw, Colman, Coomans de Brachène, de Callataÿ, De Ren, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Moerman, Nys, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Dacos-Crifò, De Jonge, de Nave, Logie, Piérard, Roberts-Jones, Soenen, Van den Bergen-Pantens, Walch; Messieurs / de Heren: Cardon, Cauchies, Culot, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Lemeunier, Roberts-Jones.

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 11h26.

Il annonce que l'Assemblée générale statutaire des membres titulaires vient de nommer notre confrère et Vice-Président Raphaël De Smedt comme Président ainsi que notre confrère Norbert Bastin comme Vice-Président de l'Académie. Les confrères Coomans et Demeter sont élus membres titulaires, Messieurs Pierre Rosenberg, Thomas Kren et Scot Mc Kendrick nous rejoignent comme associés étrangers ; tandis que Madame Hlona Hans-Colas et Monsieur Michel Lefftz ont été acceptés comme membres correspondants.

Le Président annonce en outre que le jury, désigné pour décerner le Prix Simone Bergmans 2005, qui était composé de Mesdames Yvette Vanden Bemden et Jacqueline Folie, de Messieurs Guy Delmarcel et Luc Smolderen, l'a attribué unanimement à Madame Mathilde Bert pour son étude sur « La peinture de la Renaissance lue à travers Plin l'Ancien ». Madame Vanden Bemden informera la lauréate et prendra contact avec elle, pour la publication éventuelle de son article dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

Puis le Président cède la parole à notre conférencier et confrère Jacques Paviot, associé étranger, venu spécialement de Paris pour l'occasion. Il nous élucide le sens et le non-sens des inscriptions en caractères ou

pseudo-caractères latins, grecs et hébraïques chez Jean van Eyck. Cet exposé richement illustré de détails des œuvres eyciennes ainsi que de multiples analyses de caractères anciens, suscite de vives questions de la part de nos consoeurs et confrères Lemaire, Pèrier, Bastin, Colman et Smolderen.

Le président déclare la séance ordinaire levée à 12h28.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
LUC SMOLDEREN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 19 MARS 2005
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 19 MAART 2005

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bergmans, Coppens, D'Hainaut-Zveny, Dickstein-Bernard, Dulière, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens; Messieurs / de Heren: Bastin, Blankoff, Demeter, De Smedt, Leblicq, Mousset, Rosenberg, Vander Auwera.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Bücken, De Jonge, de Nave, De Pauw-Deveen, De Poorter, Dhanens, Lemaire, Mariën-Dugardin, Pèrier-d'Ieteren, Roberts-Jones, Vanden Bemden; Messieurs / de Heren: Cardon, Cauchies, Cockshaw, Coomans de Brachène, Culot, de Callataÿ, De Ren, Duvosquel, Eeckhout, Roberts-Jones, Vanwijnsberghe.

Le nouveau Président, M. Raphaël De Smedt, déclare la séance ordinaire ouverte à 10h13 et souhaite la bienvenue à nos associés étrangers Jean-Luc Mousset et Pierre Rosenberg. Puis, il loue les mérites multiples de son prédécesseur, M. Luc Smolderen. Louanges qui sont reçues par les applaudissements de toute l'assistance. M. Smolderen réagit en remerciant son successeur pour ses mots touchants, ainsi que le Bureau pour sa collaboration efficace et agréable et ses consoeurs et confrères pour leur sympathie et encouragements lors de son mandat comme Président.

Le Président fait part du décès de notre confrère Antoine De Schryver et demande de respecter une minute de silence à la mémoire de cet aimable ancien Président de notre Académie. Puis, il cède la parole au secrétaire général, qui donne lecture du rapport de la séance ordinaire du 19 février 2005, rapport qui est approuvé.

Le Président invite alors notre confrère Patrick Marchetti, à donner sa conférence sur *La femme mise en scène dans l'art grec*. Le conférencier développe les facettes multiples de son sujet séduisant en suivant comme fil rouge le cycle de vie de la femme antique: de sa tendre jeunesse et de fille encore vierge, en passant par son statut de femme mariée et de mère, en finissant par les femmes en deuil ou les pleureuses. Il en donne des exemples dans la peinture, la sculpture, la céramique et la numismatique, qui ne sont pas seulement parlants sur le plan esthétique mais aussi fort instructifs du point de vue sociologique. Il démontre le développement de ce thème populaire à travers les siècles, de l'ère protohistorique à l'époque hellénistique en passant par l'époque classique. Son exposé incite à de multiples questions.

La séance ordinaire qui est clôturée par le président à 12h30 est suivie au Musée des Instruments de Musique par la réception et le déjeuner traditionnels en honneur des nouveaux membres. Cela nous permet de renouer dans une atmosphère des plus conviviale nos liens confraternels sur le plan national et international.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
Raphaël DE SMEDT

IN MEMORIAM

JULIUS HELD (1905-2002)

Door het overlijden van Julius Held op 22 december 2002, te Bennington, Vermont, verdwijnt de laatst overgeblevene van de Duitse kunsthistorici die in de jaren vóór de Tweede Wereldoorlog door het nazi-regime uit hun geboorteland verdreven zijn en die, vooral in de Angelsaksische landen, een nieuwe impuls hebben gegeven aan de kunstgeschiedenis. Een aantal van hen, waaronder Julius Held, hebben specifiek in de studie van de kunst van de Nederlanden een grote betekenis gehad. Bij de oudere generatie denkt men vooral aan Erwin Panofsky (1892-1968), de auteur van het baanbrekende *Early Netherlandish Painting* (1953) en aan Ludwig Burchard (1886-1960), wiens onvoltooid levenswerk, de oevrecatalogus van Pieter Paul Rubens, na zijn dood is overgenomen door het *Corpus Rubenianum* dat zijn naam draagt. Panofsky en Burchard hadden al een gevestigde naam, toen zij in de jaren dertig respectievelijk naar de Verenigde Staten en naar Londen emigreerden. Julius Held stond toen nog aan het begin van zijn beroeps-carrière.

Hij werd geboren op 15 april 1905 te Mosbach, Baden-Württemberg en schreef zich in aan de universiteit van het nabije Heidelberg in 1923. Zijn studies brachten hem verder nog in de Wilhelm Humboldt Universität te Berlijn en in de universiteiten van Wenen en Freiburg. Daar promoveerde hij in 1930 onder leiding van Hans Jantzen op een verhandeling die reeds zijn interesse voor de kunst van de Nederlanden toonde: *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit* (Den Haag, 1931). Tot zijn vroegere mentoren behoorden ook Frederick Antal, Oskar Fischel, Adolf Goldschmidt en Julius von Schlosser. In 1931 werd Held medewerker van Max J. Friedländer aan het Kaiser Friedrich Museum te Berlijn, wat zijn belangstelling voor de Vlaamse kunst enkel kan verhoogd hebben. Zij blijkt reeds uit een vroege bijdrage tot het *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en kunstgeschiedenis* (Nachträglich veränderte Kompositionen bei Jacob Jordaens, III, 1933, p. 214-233), die ook getuigt van Helds constante overtuiging dat het kunstwerk zelf in al zijn aspecten de eerste bron van het kunsthistorisch onderzoek dient te zijn. In de aanvangszinnen van dit artikel stelt hij dit uitdrukkelijk: « Eine erste Bedingung jeder kunsthistorischen Betrachtung ist es, sich Rechenschaft über die Beschaffenheit des Objektes abzulegen. Manche Fragen, über die man mit stilistischen und historischen Argumenten vergebens debattieren würde, finden allein schon bei der Beschreibung des Erhaltungszustandes des Gegenstands ausreichend Beantwortung. »

In 1934 vestigde hij zich in de Verenigde Staten. Na een korte periode waarin hij les gaf aan New York University, vond hij zijn definitieve plaats aan het Barnard College van Columbia University, New York, waar hij van 1937 tot 1970 doceerde en talrijke kunsthistorici vormde. In ons land zal hij vooral in herinnering blijven door zijn vele baanbrekende publicaties over de Vlaamse schilderkunst van de zeventiende eeuw, in de eerste plaats over Rubens. Zijn eerste boek over deze kunstenaar verscheen reeds kort na de Tweede Wereldoorlog (*Rubens in America*, 1947, in samenwerking met Jan-Albert Goris). Held was, zoals al aangehaald, vooral geïnteresseerd in de nauwe studie van het kunstwerk, en was vooral gefascineerd door het scheppingsproces ervan. Zijn belangrijkste boeken over Rubens gaan dan over zijn tekeningen (*Rubens. Selected Drawings*, 1959, 2de ed. 1986) en zijn olieverfschetsen, waarvan hij een monumentale catalogue raisonné schreef (*The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, 1980). In talrijke tijdschriftartikelen en catalogi heeft hij diverse aspecten behandeld van het werk van Rubens en de meeste andere Vlaamse barokkunstenaars, Jan Boeckhorst, Gaspar de Crayer, Antonie van Dyck, Lucas Francois, Filips Fruytiers, Willem van

Haecht, Abraham Janssens, Jacob Jordaens, om er maar enkele te noemen. Hield had een bijzondere band met ons land, dat hij vaak en graag bezocht. In 1974 werd hij benoemd tot officier in de Kroonorde. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België benoemde hem tot buitenlands lid in 1994.

Carl VAN DE VELDE

ARPAG MEKHITARIAN (1911-2004)

Doyen de l'égyptologie belge, Arpag Mekhitarian s'est éteint à Bruxelles le 27 avril 2004, dans sa nonante-troisième année.

Né en 1911 à Tanta, dans le Delta égyptien, de parents arméniens exilés, il est arrivé en Belgique avec sa famille en 1925. Dès ses seize ans, en 1927, un heureux hasard le mène droit à l'égyptologie : son professeur de français à l'Athénée d'Ixelles lui suggère de traiter, comme sujet de dissertation, un thème égyptologique tel le mythe d'Isis et Osiris, et lui conseille de se documenter à la Fondation égyptologique reine Elisabeth. Là, il est reçu par Maurice Stracmans qui, conquis par son intelligence et son enthousiasme, propose de lui apprendre à lire les hiéroglyphes. Il est alors introduit auprès de Jean Capart, qui d'emblée s'intéresse à lui et l'encourage dans son aspiration à se consacrer à l'égyptologie : à dix-huit ans, en 1929-30, il accompagne déjà son maître en Egypte et lui donne ses premières leçons d'arabe. Il travaille dès ce moment à la Fondation, tout en apprenant le grec et le latin, puis il acquiert le diplôme de philologie orientale à l'Université de Liège. Entretemps, en 1937, il est déjà nommé secrétaire de la Fondation. Plus tard, il en sera secrétaire général, poste qu'il assumera jusqu'à la fin de sa carrière, en même temps que celui de conservateur des Antiquités islamiques aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

Jean Capart se l'adjoint en 1938 pour participer aux fouilles du site d'El-Kab, mais aussi pour l'aider à communiquer en arabe avec les ouvriers et les autorités égyptiennes. Ces fouilles sont interrompues par la guerre. En mai 1940, le Consulat d'Egypte engage vivement les ressortissants du pays à rentrer au plus vite en Egypte. Arpag Mekhitarian va mettre ces années à profit pour travailler à l'Institut français du Caire et faire connaître la Fondation égyptologique par des conférences dans les cercles égyptiens du Caire et d'Alexandrie. Il participe aussi à des missions épigraphiques, notamment à Deir-el-Medineh. Après la guerre, en 1947, le travail reprend à El-Kab et, en collaboration avec l'abbé Janssen, professeur à l'Université de Leyde, il assure un premier relevé des inscriptions rupestres de l'Ancien Empire. Ce répertoire a été complété ultérieurement par plusieurs égyptologues notamment par Herman De Meulenaere, et publié en deux volumes (« Die Felsinschriften des Wadi Hilâl » (El-Kab VI) Fondation égyptologique reine Elisabeth, 2001), un volume de texte et un de planches, dont la plus grande part a été réalisée par Arpag Mekhitarian. J'ai été moi-même témoin de l'immense joie que la parution de cet ouvrage si impatiemment attendu lui a procurée peu de temps avant son décès.

Fidèle à ses origines, il s'attache à l'étude des arts arméniens, auxquels il consacre publications et conférences. Vénéré et aimé de la communauté arménienne de Belgique, il en a été le président pendant de longues années et le Centre social arménien porte aujourd'hui son nom en hommage à ses nombreuses activités en faveur de cette communauté.

Mais l'égyptologie reste sa première passion : non seulement il se dépense sans compter pour la Fondation, mais il ressent surtout le besoin de communiquer cette passion aux auditoires de ses innombrables conférences, en Belgique et à l'étranger, notamment à la Société française d'Égyptologie. Il est avant tout fasciné par les peintures des tombes thébaines et, à la demande des éditions Skira, leur consacre le volume sur « La peinture égyptienne » (1954) dans la Collection « Grands siècles de la peinture ». Ce volume fait alors date dans sa révélation, même pour les égyptologues, de la fraîcheur et de la poésie de ces peintures, qui n'étaient connues jusqu'alors que par des dessins au trait, des photographies en noir et blanc et des fac-similés à l'aquarelle ; il est aussi le premier à

tenter d'y distinguer des artistes, des ateliers. Lui qui a visité des dizaine de tombes a été témoin de leur état de grave dégradation; dans plusieurs articles, il a d'ailleurs attiré l'attention sur « la misère des tombes thébaines ». A la fin de sa vie, il mène aussi un combat acharné pour l'identification des faux dans l'art égyptien.

Sa famille a été pour lui une source de joies profondes: son frère, ses enfants, ses petits-enfants dont il aimait saisir l'image, et surtout sa merveilleuse épouse d'origine suisse qu'il a rencontrée à Genève alors que son ouvrage allait sortir de presse, et qui s'est totalement intégrée à son activité en faveur de la communauté arménienne, notamment lors du tremblement de terre de 1988.

Pour l'avoir bien connu depuis 1946, je puis témoigner, comme ses nombreux amis et confrères, du caractère fascinant de sa personnalité, de son sens profond de l'amitié, de sa générosité de cœur, de l'humour espiègle reflété dans ses yeux, de son érudition masquée sous une désarmante modestie, enfin d'une sérénité, d'une dignité quasi pharaoniques.

Jacqueline FOLIE

ERIK DUVERGER (1932-2004)

Erik Duverger, die corresponderend lid werd van onze Academie in 1969 en titelvoerend lid in 1983, zag op 3 augustus 1932 het levenslicht te Gent. In die stad genoot hij zijn opleiding aan de Rijksuniversiteit, opleiding die opeenvolgend bekroond werd met het diploma van licentiaat (1957) en — na verdere studie te München en Den Haag — met dat van doctor (1961) in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde. Dat laatste geschiedde met een proefschrift over *Kunsthandel en kunstverzamelingen te Gent (ca. 1600 tot ca. 1850)*. Vanaf het academiejaar 1988-1989 tot aan zijn pensionering, zou hij aan de Gentse Universiteit de vakken *Geschiedenis van de Europese sierkunst* en *Kunst en kunsthandel* doceren. Hij was er tevens redacteur van de *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, een rol die hij eerder vervulde voor het tijdschrift *Artes Textiles*. Binnen de textiele kunsten genoot de tapijtkunst zijn bijzondere belangstelling. Dat kwam tot uiting in zijn voorzitterschap van de *Vereniging voor de Geschiedenis van de Textiele Kunsten*, zijn actieve deelname aan het *Interuniversitair Centrum voor de Geschiedenis van de Vlaamse Tapijtkunst*, en in de talrijke initiatieven die hij inzake de studie van de tapijtkunst ontplooidde in de vorm van publicaties, en bij de organisatie van tentoonstellingen en colloquia in binnen- en buitenland.

Daarnaast bouwde hij een mooie loopbaan uit als vorser aan het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. Hij werd er achtereenvolgens aangesteld tot aspirant (1958-1962), aangesteld navorser (1962-1966), bevoegdverklaard navorser (1966-1970) en onderzoeksleider (1973-). In 1960 werd hij bekroond als Laureaat van de Klasse der Schone Kunsten van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren, en Schone Kunsten. Hij werd lid van de Klasse in 1992. Diezelfde Koninklijke Academie gaf in de serie *Fontes Historiae Artis Neerlandicae - Bronnen voor de Kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, zijn wellicht bekendste werk in druk uit, de monumentale serie van *Antwerpse Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw* (1984-). Die indrukwekkende reeks volumes vormen echter slechts één voorbeeld onder de vele publicaties die resulteerden uit Erik Duvergers onverdroten en letterlijk decennialange vorsersarbeid in de archieven. Dat monnikenwerk heeft de beschikbaarheid van de primaire geschreven bronnen voor onze nationale kunstgeschiedenis fundamenteel verbeterd en vestigde terecht de reputatie van de betreunde confrater tot ver buiten onze landsgrenzen.

Achter een op het eerste gezicht terughoudende persoonlijkheid, ging een gevoelig mens en medelevend collega schuil. Hij zette zich met grote toewijding in voor de vorming van de studenten. Jongere vorsers liet hij — zoals wijzelf mochten ondervinden — met grote generositeit delen in zijn fenomenale kennis van de archieven, met inbegrip van de ongepubliceerde onderzoeksresultaten daarvan. Wij zullen ons het gastvrije huis en de schatkamer van kennis op de Coupure in

Gent met weemoed blijven herinneren en denken daarbij in het bijzonder en met oprechte deelneming aan zijn weduwe, eveneens kunsthistorica en na zijn onverhoeds overlijden op 10 maart 2004 de piëteitsvolle behoedster van zijn wetenschappelijke nalatenschap.

Joost VANDER AUWERA

ANTOINE DE SCHRYVER (1924-2005)

Met het plots verdwijnen van Antoine de Schryver op 9 maart 2005, aan de gevolgen van een chirurgische ingreep, verliezen wij een erudiete collega en vriend, een geleerd kunsthistoricus. Geboren op 27 maart 1924 te Lochristi, was hij in 1951 en 1952 tijdelijk wetenschappelijk medewerker bij het Centraal Laboratorium der Belgische Musea en van 1953 tot 1955 aspirant bij het Nationaal Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek. In 1957 verdedigde hij aan de toenmalige Rijksuniversiteit Gent een proefschrift tot het behalen van de graad van doctor in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde. Daarmee maakte hij grote indruk dankzij de vernieuwende conclusies. Hij bestudeerde de miniaturisten ten tijde van Karel de Stoute, een onderwerp waarvan men kon geloven dat de opzoekingen sedert Paul Durrieu en Friedrich Winkler, waren afgerond, maar dat hij vernieuwde door zijn methodisch onderzoek van archiefstukken en handschriften. Zijn voornaamste ontdekking was dat de miniaturen die aan de Fransman Philippe de Mazerolles (bekend tussen 1454 en 1479) werden toegeschreven in feite het werk waren van een talentvolle Gentenaar Lievin van Lathem. Hij baseerde zich op de identificatie van een getijdenboek uit de verzameling van graaf Durrieu, waarvan de verluchting aan Lievin van Lathem was betaald. Dit handschrift is nu in het bezit van het J. Paul Getty Museum. Net voor zijn dood, had Antoine de Schryver de tekst persklaar gemaakt. Zijn wetenschappelijke veeleisendheid had hem telkens de publicatie ervan doen uitstellen. Hopelijk verschijnt het boek weldra. Jammer genoeg zal de auteur dit niet meer beleven.

Alle onderzoekers aanvaarden nu de thesis van Antoine de Schryver. Het corollarium, te weten de producten die wel aan Philippe de Mazerolles kunnen worden toegeschreven, nl. deze die onder de voorlopige naam Meester Antoine van Bourgondië bekend staat, stuiten tengevolge van een laattijdige bekendmaking nog op een zeker voorbehoud. Antoine De Schryver heeft deze thesis in verschillende artikels uiteengezet en voor kort nog in een uitgebreide studie *Philippe de Mazerolles le livre d'heures noir et les manuscrits d'Ordonnances militaires de Charles le Téméraire (Revue de l'art, n° 126, 1999-4, p. 50-67)*. Een vervolg hierop bestaat vermoedelijk en komt wellicht weldra van de pers.

Antoine de Schryver is de auteur van een uitstekende studie over de verluchting van een der beroemdste handschriften op het gebied van de Vlaamse miniatuur, nl. het *Gebetbuch Karls des Kühnen vel potius Stundenbuch der Maria von Burgund*, Graz, 1969 (Codices Selecti, vol. XIX). Hij aanzag de Gentse kalligraaf Nicolas Spierinc als de auteur van die wondere miniaturen. Een vernuftige thesis die niet algemeen wordt aanvaard.

Van 1958 tot 1971 was Antoine de Schryver conservator van de Oudheidkundige Musea van de Stad Gent. In 1960 begon zijn universitaire carrière als docent aan de Rijksuniversiteit Gent. In 1976 werd hij tot hoogleraar benoemd en in 1981 tot gewoon hoogleraar. Inmiddels zetelde hij vanaf 1964 in de raad van bestuur van de Nationale Stichting Prinses Marie-José, die hij vanaf 1975 voorzat. In 1965 werd hij tot corresponderend lid en in 1969 tot titelvoerend lid van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België verkozen. Hij bekleedde er achtereenvolgens de functies van algemeen secretaris (1975-1977), ondervoorzitter (1979-1981) en voorzitter (1981-1983). Jarenlang was hij een minzaam en wijs raadgever in de raad van bestuur. In 1984 werd hij geassocieerd lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten en vier jaar later titularis. Hij was grootofficier in de Leopoldsoorde.

Een ware obsessie van nauwkeurigheid belette hem meer te publiceren. Wie hem raadpleegde over de 15de eeuw, deed het nooit tevergeefs. Zijn eruditie was onmetelijk. Net als vele anderen, ben ik hem persoonlijk veel verschuldigd.

Albert CHÂTELET

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars / maart 2005)

Protecteur

S. M. LE ROI

Beschermheer

Z. M. DE KONING

Bureau — Bestuur

(2004–2005)

Président - Voorzitter: Dhr. Raphaël DE SMEDT; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Norbert BASTIN; 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. H.H. Bastin, Cockshaw, Delmarcel, De Ren, De Smedt, De Valkeneer, Leblicq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires — Titelvoerende leden

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie	1955 / 1967	GAIER, Claude	1972 / 1979
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	CULOT, Paul	1976 / 1980
Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980
BRUNARD, Andrée	1955 / 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	DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	DELMARCEL, Guy	1981 / 1985
COEKELBERGHS, Denis	1972 / 1978	LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	COLAERT, Maurice	1983 / 1986

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

EECKHOUT, 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
PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	BRUIER, 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	CAUGHIES, 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	LEBLICQ, 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, Christiane	1985 / 1995	VANDER AUWERA JOOST	2001 / 2003
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995	DEMETER, Stéphane	2000 / 2005
MOERMAN, André	1993 / 1995	COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005

Membres honoraires – Honoraire leden

STIENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
MARTENS, Mina	1965 / 1965 / 1994
PAUWELS, Henri	1965 / 1969 / 1995
MONBALLIEU, Adolf	1970 / 1973 / 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

FETTWEIS, Henri	1969	FORGEUR, Richard	1996
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	MARTENS, Maximiliaan	1996
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	DE BOE, Guy	1996
MARCHETTI, Patrick	1981	DE NAVE, FRANCINE	1997
HUYS, Bernard	1982	RÉMON, Régine	1998
HUVENNE, Paul	1986	BOUSMANNE, Bernard	1999
DEBAE, Marguerite	1987	JACOBS, Alain	1999
GÉNICOT, Luc-Francis	1988	KLINCKAERT, Jan	2000
RAEPSAET, Georges	1989	VAN DER STOCK, Jan	2000
VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989	BERGMANS, Anna	2001

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie	1989	SMETS, Francis	2001
MATTHYS, André	1990	DE POORTER, Alexandra	2001
CORBIAU, Marie-Hélène	1992	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002
VAN LENNEP, Jacques	1992	VEROUGSTRAETE, Hélène	2002
CARDON, Hubert	1993	NYS, Ludovic	2002
WAELEKENS, Marc	1993	VANWIJNSBERGHE, Dominique	2002
ALLART, Dominique	1995	D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004
DE Vos, Dirk	1995	HANS-COLLAS, Ilona	2005
DE WAELE, Eric	1995	LEFFTZ, Michel	2005

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	PAVIOT, Jacques	1999
VON EUW, Anton	1992	DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael	2002
GABORIT-CHOPIN, Daniëlle	1992	MOUSSET, Jean-Luc	2004
DIAZ PADRON, Mathias	1992	ROSENBERG, Pierre	2005
VACKOVA, Jarmilla	1992	McKENDRICK, Scot	2005
CHÂTELET, Albert	1993	KREN, Thomas	2005

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

BASTIN, Norbert, conservateur h^{re} des Musées de Groesbeek 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 Wijnmaal

BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

BONENFANT - FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur h^{re} 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 de Belgique, avenue des Combattants 141, 1332 Genval

BRUNARD, Andrée, conservateur h^{re} 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 Wijnmaal
- 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 h^{re} de la Bibliothèque Royale de Belgique, 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 h^{re} 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 BRACHÈNE, Thomas, docent aan de Vrije Universiteit Brussel, 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, docteur en archéologie et histoire de l'art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h^{re} de la Bibliothèque Royale de Belgique, av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- DACOS - CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'On-garo 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h^{re} de la Bibliothèque Royale de Belgique, rue des Balkans 8 b.4, 1180 Bruxelles
- DE BOE, Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAÿ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale de Belgique, 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
- DELMARCEL, 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

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- BARONES 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, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, 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-Oppeem
- DE SMEDT, Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, 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, Leopoldplaats 10/11, 2000 Antwerpen
- 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 Kunsten 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
- DHANENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DÍAZ PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paseo del Prado, E-2814 Madrid
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h^{re} du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeek 147a, 1160 Bruxelles
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Calle Reyes 1 7^B, E-47005 Valladolid, Espagne
- DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleystbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbaleète 51, 1170 Bruxelles
- 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
- EECKHOUT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h^{re} des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLIE, Jacqueline, chef de travaux h^{re} de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR, Richard, membre h^{re} de la Commission Royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FRÉDÉRICQ - LILAR, Marie, chargé de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- GABORIT - CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département 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
- GÉNICOT, Luc-Francis, professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve
- GRIERSON, Philip, professeur h^{re} de l'Université de Cambridge, Gonville & Caius College, GB-Cambridge CB2 1TA
- GUÉRET - DE KEYSER, Eugénie, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain et des Facultés universitaires Saint-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts 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 Motte, 1470 Bousval
- HANS-COLLAS, Ilona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, 13 avenue Gutenberg, F-92800 Puteaux
- HUVENNE, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYS, Bernard, ere-departementshoofd 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
- JADOT, Jean, président h^{re} de la Société Royale de Numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 b.4, 1180 Bruxelles
- KLINCKAERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- KREN, Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310-440 7360, USA
- 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 Mont-St-Aubert
- LEBLIC, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERC - MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo
- LEFFTZ, Michel, professeur à l'U.C.L., rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEMAIRE - DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège
- LEMOINE - ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée Royal 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
- MARIËN - DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section h^{re} 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, Vindictivestrat 6 b.2, 1040 Brussel
- MARTENS, Mina, archiviste h^{re} de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN - KLEINER, Liliane, directeur h^{re} 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
- McKENDRICK, Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom
- 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
- MOUSSET, 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 René Delrue 59, 7522 Blandain
- PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator van 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
- PAVIOT, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris
- PÉRIER - D'ETEREN, Catheline, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse
- PHILIPPOT, 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
- PIÉBARD, Christiane, conservateur h^{re} de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAET, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Vilhers-la-Ville
- RÉMON, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel h^{re} de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise, chef de section h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROSENBERG, Pierre, de l'Académie Française, président directeur h^{re} du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris
- SCHEERS, Simone, oud-hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven
- SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van de Duinenabdij, bd. Isabelle Brunell 5 b.4, 5000 Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, directeur général 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 h^{re} de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles
- SOENEN, Micheline, chef de travaux h^{re} 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 h^{re} de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULRIX - CLOSSET, Marguerite, maître de conférences h^{re} 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. h^{re} 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 h^{re} au Centre de Codicologie de la Bibliothèque Royale de Belgique, Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles
- VANDER AUWERA, Joost, doctor in de kunstwetenschappen, licentiaat in het bedrijfsbeheer, werkleider 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, Walenstraat 14-16 b.1, 2060 Antwerpen
- VAN DE WINCKEL, Madeleine, professeur h^{re} 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

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- VAN LENNEP, Jacques, chef de département h^{re} aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne
- VAN NEROM - 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
- VANWIJNSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue Gualbert 25, 7540 Kain (Tournai)
- VERDIER, Philippe, professeur h^{re} de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I. 02891-4233 Westerly
- VERONEE - VERHAEGEN, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scientifique, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- VEROUGSTRAETE, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Rue de la Neuville 72, 1348 Louvain-la-Neuve
- VON EEUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln
- WÆLKENS, Marc, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH, Nicole, chef de section h^{re} à la Bibliothèque Royale de Belgique, 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 Royale 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.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medege-deeld.

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

D. MARTENS, <i>Du Saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres: la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles</i>	3
L. SMOLDEREN, <i>Projets de monuments funéraires dressés par Jacques Jonghelinck pour les Comtes de Hanau (1558 et 1562)</i>	51
K. BROSENS, <i>Nouvelles données sur l'Histoire de Cléopâtre de Poerson. Le réseau Parent et la tapisserie bruxelloise à la française</i>	63
Th. WOLVESPERGES, <i>Henry Van Soest, marchand ébéniste anversois, banquier et pourvoyeur de l'électeur de Bavière à Paris (1659-après 1726)</i>	79

COMPTES RENDUS - RECENSIES

A.-M. CLAESSENS-PERÉ, <i>De Sterckshof Collectie. The Sterckshof Collection</i> (C. DUMORTIER)	121
E. COCKX-INDESTEGE en J. M.M. HERMAN m.m.v. G. ADLER en J. STORM VAN LEEUWEN, <i>Sluitwerk. Bijdrage tot de terminologie van de boekband</i> (R. VAN LAERE)	121
B. DE KEYSER, <i>Layers of illusion. The Mayer van den Bergh Breviary</i> (Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS)	122
C. DUMORTIER et P. HABETS, <i>Porcelaine de Tournai. Le service d'Orléans</i> (A.-M. MARIËN-DUGARDIN)	123
L. FREEMAN SANDLER, <i>The Lichtenhal Psalter, and the manuscript patronage of the Bohun family</i> (Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS)	124
Cl. GAIER et P. SABATTI, <i>Les plus belles gravures d'armes de chasse</i> (Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS)	125
A.-M. MARIËN-DUGARDIN et C. DUMORTIER, <i>Céramique contemporaine, Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Hedendaagse Ceramiek, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis</i> (E. DE KEYSER)	126
J. H. MARROW, <i>Pictorial Invention in Netherlandish Manuscript Illumination of the Late Middle Ages. The Play of Illusion and Meaning</i> (Cl. LEMAIRE)	127
C. QUARLES VAN UFFORD, <i>Frédéric Faber (1782-1844). Koninklijk Porselein uit het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden. Porcelaine Royale du Royaume Uni des Pays-Bas 1815-1830</i> (C. DUMORTIER)	129
R. SCHREIBER, « <i>Ein galeria nach meinem humor</i> ». <i>Erzherzog Leopold Wilhelm (Schriften des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 8)</i> (L. SMOLDEREN)	130

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

133

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Procès-verbaux - Verslagen	135
RÉSUMÉS DE COMMUNICATIONS - MEDEDELINGEN:	
A. JACOBS, <i>L'école de sculpture malinoise, 1770-1860</i> ; P. COLMAN, <i>Le panneau de Kortlessem aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles</i> ; P. COCKSHAW, <i>Ardoises de Villers-la-Ville</i> ; C. DULIERE, <i>La collection de sculptures d'Abel Warocqué: Geefs, Simonis, Fraikin</i> ; J. PAVIOT, <i>Des inscriptions chez Jean van Eyck</i> ; P. MARCHETTI, <i>La femme mise en scène dans l'art grec</i> .	
In Memoriam: Julius Held (C. VANDE VELDE)	141
Arpag Mekhitarian (J. FOLIE)	142
Erik Duverger (J. VANDER AUWERA)	143
Antoine De Schryver (A. CHÂTELET)	144
Liste des membres - Ledenlijst	145
Prix - Prijs Simone Bergmans	155
Tables des Matières - Inhoudsopgave	157

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 Oudheidkunde 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 Oudheidkunde 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.

ISSN 0035-0077X