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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXVII - 2008

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 2007-2008 / Dienstjaar 2007-2008

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

Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad: Thomas P. Campbell (U.S.A.), Lorne Campbell (G.B.), Thomas DaCosta Kaufmann (U.S.A.), Reindert Falkenburg (Pays-Bas-Nederland), Jacques Foucart (France-Frankrijk), Jeffrey Müller (U.S.A.).

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:

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:

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

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. 000-0100419-21 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.**

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

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.

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.

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

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

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.

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.

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

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

ISSN 0035-077X

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
ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE,
SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXVII — 2008

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

LA MAISON ÉDIFIÉE EN 1441 SUR LA GRAND-PLACE DE BRUXELLES PAR LE MÉTIER DES CHARPENTIERS, ÉLÉMENT D'UN ENSEMBLE ARCHITECTURAL DE SIX MAISONS EN PIERRE CONÇU PAR LA VILLE.

Claire DICKSTEIN-BERNARD*

L'historiographie des maisons de la Grand-Place de Bruxelles est très abondante. Depuis *l'Histoire de la ville de Bruxelles* de Henne et Wauters dont la première édition date de 1845 (1) et le *Guide illustré de Bruxelles* de G. Des Marez paru en 1918 (2), de nombreuses monographies ont vu le jour, consacrées tantôt à l'une, tantôt à l'autre de ces maisons (3). Tout récemment encore, un ouvrage intitulé *Les maisons de la Grand-Place* paru en 2002 sous la direction de V. Heymans vient de faire l'objet d'une nouvelle édition revue. Alors que les maisons médiévales avaient été exclues du projet lors de la première édition, la seconde comprend un chapitre consacré aux maisons en pan-de-bois (4). Force est bien de constater cependant qu'au total, la part faite dans toute cette littérature à l'histoire des maisons de la Grand-Place de Bruxelles antérieurement à 1500 reste plutôt maigre, et que d'une façon générale, les données que l'on peut trouver à leur sujet pour cette période sont fragmentaires et parfois même erronées.

* Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

Sigles et abréviations utilisés dans les notes: ACPASB: Archives du Centre public d'action sociale de Bruxelles. — AGR: Archives générales du Royaume. — AME: Archives de la Maison d'Erasme, à Anderlecht. — ASRAB: Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles. — AVB: Archives de la Ville de Bruxelles. — BCRH: Bulletin de la Commission royale d'histoire. — CC: Chambre des comptes. — CMS: Corps de Métiers et Serments de Bruxelles. — CRH: Commission royale d'histoire. — MRBAB: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

(1) A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, nouvelle édition illustrée du texte de 1845 par M. MARTENS, Editions Culture et Civilisation, Bruxelles, 1968.

(2) G. DES MAREZ, *Guide illustré de Bruxelles, t. I. Les monuments civils*, Bruxelles, Touring club de Belgique. Je l'ai consulté dans la 3e édition revue et augmentée, parue en 1928.

(3) R. REUNIS, *Bibliographie bruxelloise*, Archives et bibliothèques de Belgique, n° spécial, 17, Bruxelles, 1994, pp. 376-381.

(4) *Les maisons de la Grand-Place de Bruxelles*, sous la direction de V. HEYMANS, CFC-Editions, Bruxelles, 2002. Edition revue et augmentée, Bruxelles, CFC-Editions, 2007. Le chapitre relatif aux maisons en pan-de-bois repose exclusivement sur une analyse des documents iconographiques (D. HOUBREGHTS, *Les maisons en pan-de-bois de la Grand-Place*, pp. 25-35).

Une source inédite

Certes, jusqu'en 1421, les maisons de la place ont été occupées principalement par des particuliers qui n'ont guère laissé d'archives. Les rares mentions qui les concernent figurent dans les archives des institutions religieuses et d'assistance, ainsi que dans le fonds des Greffes scabinaux de Bruxelles. Il s'agit d'actes de mutation, de baux à rente, de constitutions de rentes sur immeuble ou de transactions concernant ces rentes, bref de documents qui ne fournissent que très peu d'informations relativement à l'apparence, l'architecture, l'aménagement intérieur des maisons elles-mêmes.

A partir de 1421 par contre, l'occupation des maisons de la place change de caractère. Le régime politique de la ville est profondément modifié par le privilège ducal du 11 février 1421, qui permet aux métiers bruxellois de participer désormais au gouvernement de la ville.

Les métiers se groupent alors en neuf nations, soit autant de nations que de sièges qui leur ont été attribués au sein de l'exécutif local, le Magistrat. Les métiers associés au sein d'une même nation nouent entre eux des relations étroites. Leurs représentants siègent désormais ensemble à l'hôtel de ville ([5]). Dès ce moment, la plupart d'entre eux s'efforcent d'acquérir par achat ou par location un lieu de réunion permanent — un siège social en quelque sorte — sur la Grand-Place ou dans ses environs immédiats. Ils y tiendront leurs délibérations, y organiseront des réceptions. Ils y conserveront également leurs archives, assurant ainsi à celles-ci de bonnes chances de pérennité. Celles d'entre elles qui échapperont au bombardement de la ville en 1695 ([6]), au pillage des maisons par les sans-culottes ([7]) puis à la dispersion de leur contenu consécutive à la suppression des corporations par les lois de la république française en 1795 ([8]), sont réunies actuellement au sein des Archives de l'Etat (dépôt des archives de la région de Bruxelles-Capitale, à Anderlecht), dans un fonds intitulé « Corps de métiers et serments de Bruxelles ».

Ce fonds contient évidemment d'abondants renseignements concernant les maisons ou les appartements (« camere ») que les métiers occupaient. Ils sont relatifs en ordre principal aux maisons que nous connaissons actuellement, c'est-à-dire celles reconstruites après le bombardement de 1695. Le contenu du fonds cependant semble n'avoir jamais fait l'objet d'un examen systématique complet à cet égard. Il faut dire que depuis l'inventaire très sommaire qu'en a dressé E. Cardoen en 1903, il n'a fait l'objet d'aucun classement, ce qui rend sa consultation longue et difficile. C'est ainsi sans doute qu'a pu échapper jusqu'à ce jour à l'attention des historiens les plus avertis une source pourtant capitale pour l'histoire des maisons

(5) Pour tout ceci, consulter F. Favresse, *L'avènement du régime démocratique à Bruxelles pendant le moyen âge (1306-1423)*, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires in-8°, t. XXX, fasc. 1, Bruxelles, 1932, pp. 223 et suiv.

(6) M. Culot, E. Hennaut, M. Demanet, C. Mierop, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s'ensuivit, 1695-1700*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1992, pp. 87 et suiv. — *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695. Désastre et relèvement*, actes du colloque organisé par Les Amis du Musée historique de la Région bruxelloise le 23 novembre 1995 à l'hôtel de ville de Bruxelles, dans Bulletin du Crédit communal, n° 199, 1997.

(7) Henne et Wauters, *op. cit.*, t. II, pp. 360-361.

(8) Décrets français des 2 mars et 14 juin 1791 rendus applicables à la Belgique le 6 novembre 1795 après l'incorporation des « départements réunis » à la république, *ibidem*, p. 377.

de la Grand-Place ([9]). Cette source inédite, ce sont les douze gros volumes réunissant les comptes annuellement rendus au métier des charpentiers par ses chefs, les jurés, après qu'ils fussent sortis de charge, le 23 juin. La série des comptes, qui va de 1432 à 1795, ne comporte que de rares lacunes. Le présent travail est basé essentiellement sur le dépouillement exhaustif des deux premiers, l'un couvrant les années 1432-1433 à 1478-1479, et l'autre s'étendant de 1479-1480 à 1516-1517 ([10]). Ils fournissent notamment des informations absolument inédites concernant la construction en 1441, à l'initiative de la ville de Bruxelles, d'un ensemble architectural en pierre sur le côté est de la place, à l'emplacement où s'élève de nos jours le groupe de six maisons que l'on appelle la « maison des ducs de Brabant » (fig. 1), et ils permettent de retracer l'histoire d'un des éléments de cet ensemble, le Pot d'étain (« de Tinnepot »), maison du métier des charpentiers.

Les charpentiers au Pot d'étain

Au XVe siècle, le métier des charpentiers compte régulièrement de 120 à 140 maîtres dont la liste apparaît épisodiquement dans l'un ou l'autre compte lors de la levée d'une contribution extraordinaire sur les membres ([11]). Il s'agit d'un métier d'une très grande importance dans la société de cette époque, où la plupart des maisons sont encore en bois, en tout ou en partie. Le charpentier jouit alors d'une grande considération, dont témoigne le prix élevé payé pour sa journée de travail ([12]). Depuis 1421, le métier fait partie de la nation Saint-Nicolas, comme celui groupant les tailleurs de pierre, maçons, sculpteurs et ardoisiers (les « steenbickeleren » que l'on appellera plus tard les Quatre Couronnés), lequel compte de 300 à 400 maîtres à la même époque ([13]).

(9) On ne relève aucune référence à ce fonds dans l'ouvrage de Henne et Wauters, ni guère dans *L'organisation du travail à Bruxelles au XVe siècle*, de G. des Marez (Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires in-8°, t. LXV, Bruxelles, 1903-1904), mais il s'en trouve dans les notes que ce dernier rassembla plus tard, en vue du projet d'un *Cartulaire de la Grand-Place*, notes qui sont actuellement conservées aux AVB. Mme Th. Simons, que je tiens à remercier vivement ici, a bien voulu faire vérifier que ceux des comptes des charpentiers que j'ai utilisés pour ce travail n'avaient pas été dépouillés par lui. C'est au travers des notes manifestement incomplètes prises par des Marez dans le fonds des CMS que V. Heymans et ses collaborateurs durent travailler pour *Les maisons de la Grand-Place*, le fonds lui-même ayant été pendant de longs mois interdit de consultation lors de son déménagement vers Anderlecht. P. de Ridder par contre, qui semble s'être livré à un examen approfondi de l'ensemble du fonds en vue de son travail *Taalgebruik bij de lakengilde, de ambachten, de naties en de sermenten van de stad Brussel (1500-1794)*, paru dans Eigen Schoon, t. LXXIX, 1996, pp. 365-428, omet de citer les comptes des charpentiers dans la liste des comptes des métiers qu'il dresse aux pp. 405-407.

(10) Archives de la Région de Bruxelles, CMS, n°s 472 à 483. Le dernier compte du 1er volume est incomplet. Celui de 1499-1500 manque dans le second volume.

(11) CMS, 472, f° 11 v° (1432-1433), f° 57 v° (1445-1446) et CMS, 473, f° 49 r° (1484-1485) par exemple. Avant 1432, le métier avait absorbé celui des charrons qui comportait alors 29 membres: voir un acte du 10 octobre 1435 dans AVB, 1447, f° 17 n° 22 et CMS, 472, f° 2 v°.

(12) C. Dickstein-Bernard, *La construction de l'Aula Magna au Palais du Coudenberg. Histoire du chantier (1452-1461?)*, dans ASRAB, t. 68, 2007, p. 52.

(13) D. de Stobbeleir, *Le nombre des nouveaux membres et la corporation des maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs et ardoisiers bruxellois (1388-1503)*, dans *Hommage au professeur Paul Bonenfant (1899-1965)*, Bruxelles, 1965, p. 333.

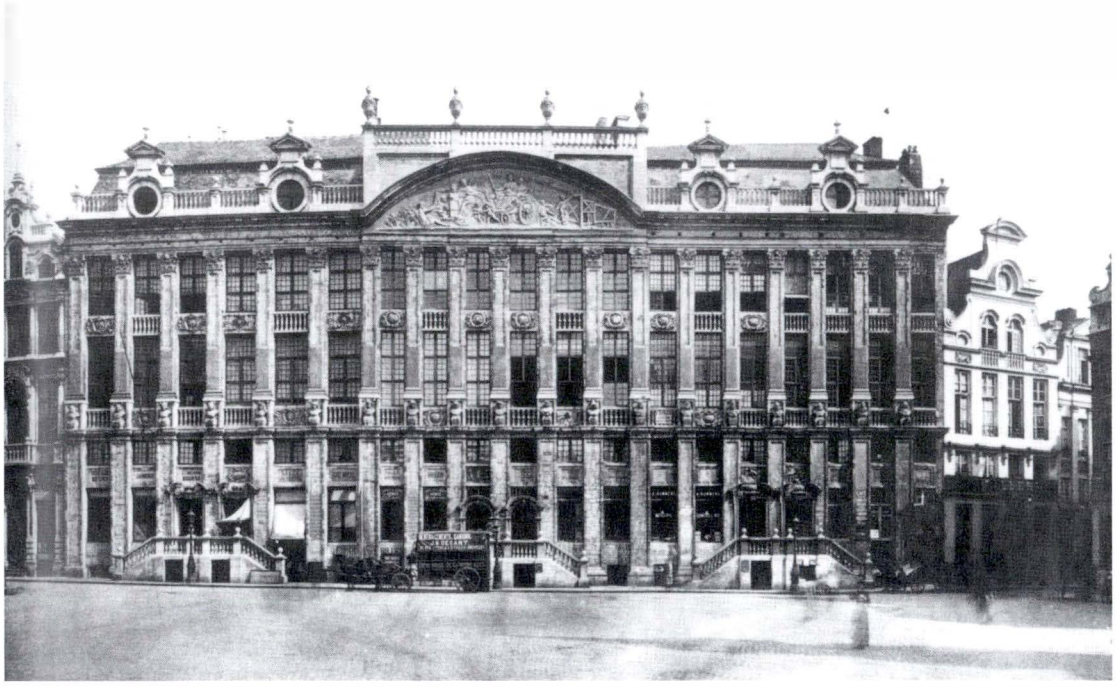


Fig. 1. L'ensemble de maisons « Les ducs de Brabant », qui réunit actuellement les n°s 13 à 19, Grand-Place, a remplacé les six maisons construites en 1441. Le Pot d'étain, jadis aux charpentiers, porte le n° 17. La photo date des dernières années du XIXe siècle.

Le 24 juin 1432, lorsque débute le plus ancien des comptes de la série conservée ([14]), le métier des charpentiers occupe le Pot d'étain situé sur le côté est de la place, dans la ligne des maisons bâties entre la rue de la Colline et celle des Chapeliers (actuellement n° 17, Grand-place). Les « steenbickeleren » sont installés, ou vont l'être, dans la maison voisine à sa gauche, la Colline (« de Huevel ») ([15]). L'acquisition de leur maison par les charpentiers semble alors récente, mais on n'en connaît pas la date exacte ([16]).

Le Pot d'étain n'avait probablement pas été payé comptant, mais bien plutôt moyennant une rente perpétuelle rachetable garantie par le bien lui-même, selon le système du bail à rente fréquemment utilisé à l'époque ([17]). Par le recours à ce type de contrat, le métier se

(14) CMS, 472, f° 9 r°.

(15) Leur présence à cet endroit est citée pour la première fois dans le compte des charpentiers pour l'exercice 1440-1441 (CMS, 472, f° 30 v°). Elle est par ailleurs attestée par une mention dans le censier des Pauvres de Sainte-Gudule daté de 1433 (ACPASB, B. 216, II, f° 50 r°), mais on sait que les dates des documents de ce type ne sont pas toujours absolument fiables.

(16) Durant l'exercice 1434-1435, les enfants Thuyn, leurs voisins du Moulin à vent, leur contestent la propriété du Pot d'étain (CMS, 472, f°s 16 r° et 26 v°). Ce sont eux qui céderont en 1441 le Moulin à vent à la ville : voir plus loin, n. 31.

(17) Ph. Godding, *Le droit foncier à Bruxelles au moyen âge*, Bruxelles, 1960, pp. 159 et suiv.

trouvait en 1432 dans l'obligation de payer, outre la rente due au vendeur, d'autres cens et rentes plus anciens qui grevaient déjà le bien lors de l'achat. Les charges étaient donc lourdes, mais la mise en location par les charpentiers de l'« achterhuse », seconde maison située derrière la leur sur la même parcelle, devait leur permettre de faire face ([18]). Le bien des charpentiers se présentait en effet comme une parcelle en lanière, sans doute étroite, qui s'étendait de la place jusqu'à une petite rue à l'arrière ([19]), laquelle desservait également la maison voisine occupée par les tailleurs de pierre et consorts ([20]). Les deux maisons qui s'élevaient sur la parcelle des charpentiers avaient l'une, celle du métier, son issue vers la place, et l'autre, celle du locataire, la sienne vers la petite rue (fig. 2). Cette disposition fort pratique existait également sur le côté ouest de la place, au Cornet (« de Horen ») occupé par les bateliers ([21]). Les cordonniers qui occupaient Gruenendal au tout début de la rue au Beurre actuelle disposaient également d'une « achterhuse » ([22]).

A l'époque de son acquisition, le Pot d'étain dont les murs latéraux, mitoyens, étaient en brique, présentait vers la place un pignon en bois avec un soubassement en pierre ou en brique ([23]). Parce que la parcelle était étroite sans doute, l'escalier à vis en bois avait été enfermé dans une tourelle carrée accolée au pignon arrière, lequel donnait sur une courette ([24]). Ce « windelsteen » desservait tant la maison des charpentiers qu'à l'arrière, celle du locataire ([25]). Les deux maisons étaient donc fort proches.

Pour des raisons financières sans doute, le métier se borne à des travaux d'entretien durant les années qui suivent 1432. Il les finance grâce à la contribution temporaire qu'il impose à ses membres à partir de 1433 ([26]). Il n'a en effet que peu de ressources ordinaires, droits de maîtrise, taxe sur les apprentis, et quelques recettes extraordinaires. La réfection des toitures

(18) Par souci de simplification, le clerc des charpentiers ne porte en dépense, dans le compte annuel, que la part des charges — cens et rentes dues — que le loyer ne couvre pas (CMS, 472, f° 10 v°: « Item, geg. van tsijnse van den Tynnenpotte meer dan hi jairlix gelt, twee ende eenen halve capun mede gherekent voir XV pl., VII tsijnsguld. ende XXVI pl. »).

(19) AVB, XXIII, f° 46 r°, acte du 20 juin 1441 (cf. plus loin, note 40), et compte des charpentiers pour 1441-1442 (CMS, 472, f° 38 r°). La carte figurative des fontaines et des conduites d'eau qui aboutissent à la place, reproduite dans Henne et Wauters, *op. cit.*, t. III, p. 33, ill. n° 735, montre un tracé sans doute incomplet des ruelles qui sillonnaient l'intérieur des pâtés de maisons.

(20) « Van der busen hanghende tusschen den steenhouwers huys ende ons huys achter int straetken ... »: CMS, 472, 1455-1456, f° 122 r°.

(21) « [...] mansionem cum eius fundo ac singulis domibus ante et retro superstantibus, cum exitu exeundi retro in vico dicto dMelestreetken... »: CMS, 49, 19 décembre 1421.

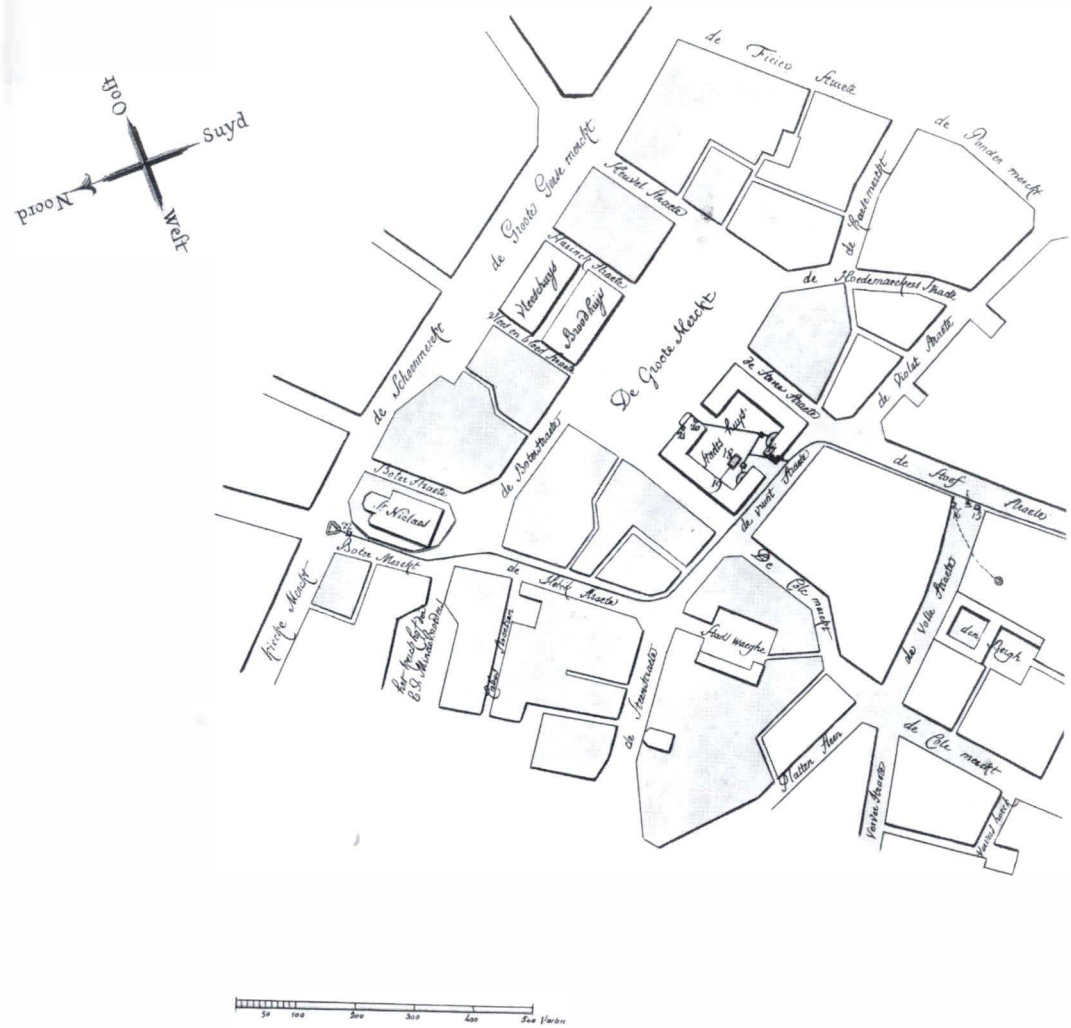
(22) La maison des cordonniers était située en face du Serhuyghskintssteen, à droite dans la rue au Beurre en venant de la place (Henne et Wauters, *op. cit.*, t. I, p. 31, n. 7 et t. III, p. 137). Location de la maison arrière: CMS, 514, 1471, f° 17 r°. Travaux: *ibidem*, 1473, f° 24 r°.

(23) Un maçon travaille sous les fenêtres en 1435-1436 (CMS, 472, f° 17 r°). Voir P. Regnier, *L'urbanisation de Bruxelles au Moyen-Age depuis les origines jusqu'au milieu du XIVe siècle*, thèse de doctorat (ancien régime), faculté de Philosophie et Lettres, Université libre de Bruxelles, 1932, p. 113.

(24) Travaux à l'escalier: CMS, 472, f° 217 v°, 1469-1470.

(25) La chambre de la locataire qui occupe la maison arrière communique avec le même « windelsteen »: « [...] gewracht an de oude doren van onser huysvrouwen cameren op den windelsteen... » (CMS, 472, f° 38 v°, 1441-1442).

(26) Douze plaques par maître pendant 4 ans à partir de 1433. Ils sont 123 à la payer la première année: (*Ibidem*, f°s 11 v° et 12 r°).


Oost
Suyd
Noord
West
De Groote Markt
de Schommelmarkt
de Groote Speelmarkt
de Boterstraete
de Boterstraete
de Boterstraete

en bois (« voerpoy ») sur le pignon avant ([29]). En 1439-1440, il fait placer un grand évier (« watersteen »), auge en pierre ou bac en plomb servant pour les travaux ménagers. Il semble qu'il y en ait déjà un autre dans la maison à ce moment ([30]).

Le projet de la ville de Bruxelles

Tout aurait pu continuer ainsi, si la ville de Bruxelles n'avait pas décidé, sans doute au cours de l'année 1440, de rectifier l'alignement de six maisons contiguës situées à cet endroit pour agrandir la place, ce qui impliquait évidemment de reculer les façades. Etaient concernées, de gauche à droite et de la rue de la Colline à celle des Chapeliers, la Bourse (« de Borse »), la Colline, le Pot d'étain, le Moulin à vent (« de Wintmolen »), Meynaert et l'Ermitage (« de Cluyse »).

Pour réaliser l'opération, il fallait évidemment obtenir l'adhésion des occupants des six maisons. Quatre d'entre eux cédèrent leur bien à la ville moyennant une rente annuelle et perpétuelle rachetable ([31]). Restaient les deux métiers qui occupaient la Colline et le Pot d'étain. Ils auraient pu, eux aussi, céder leur maison en échange d'une confortable rente ([32]), mais ils préférèrent participer à l'opération et conserver leur bien. Les comptes des charpentiers montrent que le métier décida de reconstruire à ses frais sa maison, en choisissant lui-même les entrepreneurs mais selon les directives de la ville. On constate que les « steenbickeleren » firent de même, mais on ignore dans quelles conditions. Les sources font défaut. Les comptes communaux relatifs à la reconstruction par la ville de ses quatre maisons ont disparu eux aussi.

Quel était le projet de la ville? Il était bien plus ambitieux, en fait, qu'un simple recul de façades, but officiellement annoncé ([33]) mais qui n'était pas, en lui-même, une nouveauté: en 1389-1391 déjà, la ville avait fait raboter l'angle formé par les maisons du côté nord de la place au débouché de la rue de la Colline, sans doute pour faciliter l'accès et la circulation, puis elle avait aligné les façades des maisons entre la rue de la Colline et celle des Harengs ([34]).

(29) *Ibidem*: « Item, van den voerpoy te makene, VIII gulden peters,... ».

(30) « Item, den watersteen die op de camer legt coste 4 guldenen peters,... »: *ibidem*, f° 25 r°. A ce moment, celui de la cuisine, au rez-de-chaussée, existait sans doute déjà. Ce sont en effet *deux* « watersteenen » qu'il faut déplacer en vue des travaux en 1440-1441 (CMS, 472, f° 30 v°).

(31) La Bourse est acquise par 2 actes du 19 juin 1441 (AVB, XXIII, f°s 12 r° à 13 v°). Le Moulin à vent l'avait été le 3 mars précédent (*ibidem*, f° 15 v°). Pour Meynaert et l'Ermitage, il semble que l'on ne possède plus que la copie de certains actes de rachat des droits allodiaux et non de ceux relatifs aux droits utiles (*ibidem*, f°s 18 r° à 51 v° et 53 r° à 54 r°). A ce sujet voir C. Dickstein-Bernard, *La gestion financière d'une capitale à ses débuts: Bruxelles, 1334-1467*, dans ASRAB, t. 54, 1977, p. 210 n. 183.

(32) En 1444, les menuisiers accepteront de céder leur maison Boedenborch en échange d'une rente pour permettre la construction de la seconde aile de l'hôtel de ville (acte du 23 mai 1444, AVB, XXIII, f° 41 v°). La ville leur rachètera la rente le 27 avril 1446 (*ibidem*, f° 41 r°).

(33) Acte du 20 juin 1441, voir plus loin, note 40.

(34) Au sujet de ces travaux, voir C. Dickstein-Bernard, *La gestion*..., pp. 208 et suiv. et pp. 417 et suiv. Un important trafic s'écoulait par la rue de la Colline, et notamment celui des cortèges venant du haut de la ville (cf. M. Soenen, *Fêtes et cérémonies publiques à Bruxelles aux Temps Modernes*, dans Bijdragen tot de geschiedenis, t. 68, 1985, p. 52). Voir aussi Henne et Wauters, *op. cit.*, t. III, p. 28 (note 5 se rapportant à un texte figurant à la p. 30).

Fig. 3. Les six maisons représentées sur le plan édité par G. Braun et F. Hogenberg en 1572.

En 1440, la ville voulait manifestement créer un ensemble architectural monumental à l'emplacement des six maisons. Reconstruites, elles seraient plus hautes que leurs voisines. C'est ainsi qu'elles apparaissent d'ailleurs tant sur le plan de Braun et Hogenberg (1572) (fig. 3) que sur celui de Martin de Tailly (1640). Elles auraient une façade en pierre, alors qu'à ce moment les autres maisons de la place en ont une en bois ([35]). Enfin les comptes des charpentiers suggèrent que la pierre utilisée pour leur pignon à front de la place, et donc aussi pour les cinq autres façades, est celle provenant de Dilbeek, la pierre blanche de Bruxelles au grain le plus fin, la plus chère. Les charpentiers s'adresseront en effet à des entrepreneurs, également tailleurs de pierre et exploitants de carrières, spécialisés dans la fourniture et la taille de cette pierre ([36]). Il s'agit bien d'une construction de prestige, dans la ligne de la politique que la ville entend mener à ce moment : la première pierre de la seconde aile de l'hôtel de ville sera posée quatre ans plus tard.

(35) Les premières reconstructions en pierre datent du siècle suivant. Celle de la Chaloupe et de la Taupe, propriétés du métier des tailleurs, ainsi que celle de l'Ange appartenant à l'abbaye de Forest furent autorisées le 12 avril 1527 n.s. (*ibidem*, t. III, p. 70). Le 1er janvier 1567, un incendie ayant ravagé plusieurs maisons dans la rue de la Colline, le Magistrat proscrivit par un édit perpétuel du 7 janvier l'utilisation du bois pour la construction des maisons urbaines, parmi d'autres mesures destinées à prévenir les incendies. Il dut ensuite assouplir celles-ci le 25 mai suivant (AVB, XII, f°s 303 r° et suiv.).

(36) Il s'agit de Jean van den Berghe, Jean Trappairt (ou Trappaert) et Regnier van Ympegem : CMS, 472, f° 31 v°. A leur sujet, voir C. Dickstein-Bernard, *La construction de l'Aula Magna...*, pp. 48-49.

La ville a également le souci, en ce qui la concerne, de rentabiliser l'opération. Les quatre nouvelles maisons qui lui appartiennent seront mises en location avec des baux à durée limitée, et non plus concédées à titre perpétuel moyennant un cens immuable. Le loyer qu'elle en retirera reflètera ainsi plus exactement l'accroissement de la valeur du bien ([37]). Sa démarche, enfin, s'inscrit dans le cadre d'une série de mesures visant à promouvoir l'importation et la consommation du vin en ville. De lourds impôts indirects frappent ces matières, et les finances communales en sont très largement tributaires ([38]). Les six maisons seront, en conséquence, dotées de belles caves voûtées, à moitié enfouies, que la ville pourra offrir en location aux marchands étrangers qui veulent venir y vendre leur vin ([39]). Les charpentiers eux-mêmes transformeront leur cave en débit de boisson à la fin du XVe siècle, comme on va le voir.

L'opération à laquelle ils décident de participer en 1441 s'avère en fait très profitable pour eux. Elle va leur permettre de valoriser leur bien, apparemment trop étroit. En échange du recul du pignon à front de la place, la ville cède au métier, latéralement et à droite, une bande de terrain allant de la place à la petite rue à l'arrière, prélevée sur le fonds du Moulin à vent qu'elle vient d'acquérir. Pot d'étain et Moulin à vent seront désormais séparés par un nouveau mur mitoyen, construit par la ville à ses frais sur son propre bien. Elle en cède la copropriété au métier, ainsi que celle de la gouttière en plomb qui courra sur ledit mur. L'accord est entériné par un acte passé le 20 juin 1441 ([40]). On ignore tout par contre des conditions de l'accord conclu avec les « steenbickeleren » pour la Colline. Notons que cette dernière, avec sa nouvelle façade en pierre, allait constituer une splendide vitrine pour le puissant métier. Remarquons aussi que l'opération allait être dirigée au nom de la ville par un des membres les plus éminents de ce même métier, Gilles van den Bossche dit Joes ([41]), choisi comme

(37) Cf. deux décisions du Magistrat et du Conseil en ce sens, datées respectivement des 20 mai et 19 juin 1441 (AVB, IX, f° CVII (122) v°). La première concerne « les nouvelles maisons que la ville *fait construire* sur le marché », là où s'élevaient la Moulin à vent, Meynaert et l'Ermitage « que la ville a récemment acquises ». La seconde concerne la maison que la ville *va édifier* sur le marché, sur le fonds où s'élève la Bourse, « que la ville a acquise depuis ». Voir également plus loin, p. 11.

(38) C. Dickstein-Bernard, *La gestion...*, pp. 42 et 50.

(39) On en construit une au Moulin à vent, qui n'en avait peut-être pas au moment de son acquisition par la ville (aucune n'est citée dans l'acte du 3 mars 1441 n.s. par exemple (voir ci-dessus note 31). Elle est souvent citée ensuite par contre dans les sources de la seconde moitié du XVe siècle: cf. par exemple AGR, CC, 30942, 1485-1486, p. 78.

(40) Acte du 20 juin 1441, dans AVB, XXIII, f° 46 r°: « [...] de voirs. stad van Bruessel van nu voirtaen teweliken dagen tot huerweert hebben en behouden sal een gedeelte voere van den goeden geheten den Tennepot [...] welck gedeelte voirser. in meerderingen van der gemeynder merct van Bruessel bekeert es. Ende mids desen, sal tvoirs. tymmerambacht ewelic voirtaen hebben ende behouden in meerderingen van den voirs. goeden geheten den Tennenpot een gedeelte van der voirs. stad goeden geheten de Wintmoelen van voere ter straten achterweert tot aen den nuwen muer dien de voirs. stad tusschen beyde de selve goede op de voirs. goede gheheten de Wintmoelen heeft begonnen te doen maken... ».

(41) Il n'existe pas à ce jour de biographie sérieuse de Gilles Joes, mais seulement quelques éléments biographiques rassemblés par A. Wauters, et publiés sans références dans *l'Écho du parlement* (19 et 25 octobre, 7 et 11 décembre 1883). Voir également, du même, *Etudes et anecdotes relatives à nos anciens architectes*, Bruxelles, 1885. Gilles Joes est inscrit au métier bruxellois des tailleurs de pierre au début du XVe siècle, et devient juré du métier en 1416: cf. J. Duverger, *De Brusselsche steenbickeleren, beeldhouwers, bouwmeesters, metselaars enz. der XIVe en XVe eeuw*, Gent, A. Vyncke, 1933, pp. 36 et 47. En 1424, il entame une carrière politique en tant que conseiller des nations, membre du Magistrat urbain donc, fonctions qu'il

receveur communal le 24 juin 1440. Comme tel, avec ses trois collègues receveurs, il allait en tant que gestionnaire de la ville diriger les travaux publics communaux pendant une année débutant le 1er octobre 1440 ([42]). Il exercerait donc ses fonctions durant l'été de 1441, au cours duquel se situe la construction des quatre maisons de la ville. Voir en lui l'auteur du projet architectural de l'ensemble paraît plausible.

Le rôle directeur de la ville dans l'entreprise apparaît par ailleurs de façon évidente. Au cours de l'exercice comptable 1440-1441, son peintre officiel, Rogier van der Weyden, dont les liens avec Gilles Joes sont par ailleurs évidents, est chargé de fournir aux charpentiers un exemplaire du projet (« beworp ») ([43]), tandis que le maçon juré de la ville, maître Guillaume de Vogel, leur confectionne les gabarits en bois nécessaires ([44]). Au cours de l'année suivante, il viendra surveiller les travaux ([45]). Toutes ces prestations, payantes, sont portées en compte aux charpentiers...

exercera à nouveau en 1442, 1447 et 1452. Son accession aux fonctions de receveur en 1440-1441 témoigne de la considération qu'il devait avoir acquise dans l'exercice des fonctions de conseiller, ainsi que de sa réussite professionnelle. Sa réputation ne cesse de grandir. Au début de sa carrière, il est cité comme maître d'œuvre au service du chapitre d'Anderlecht, « dienaer van der kerken » (compte débutant le 1er novembre 1424, AME, 64, 1424-1425, f°s 24 v°, 25 r° et 26 r° et compte pour 1425-1426, f° 29 r°; la série des comptes comporte ensuite de nombreuses lacunes). En 1432, il travaille à la collégiale Sainte-Gudule (Henne et Wauters, *op. cit.*, t. III, p. 308). Une source du 20 mars 1460 le citera encore en tant que maître tailleur de pierre de la collégiale (Pl. Lefevre, *La collégiale des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles. L'édifice, son ornementation et son mobilier à la lumière des textes d'archives*, dans ASRAB, t. 49, 1956-1957, p. 30, n. 2). En 1431, il avait été engagé par l'administration ducale comme maître d'œuvre pour la construction de la partie avant du palais du Coudenberg, le bâtiment à front de la place des Bailles. Auteur du projet, à la tête du chantier, il abandonne celui-ci en 1433 (C. Dickstein-Bernard, *La construction de l'Aula Magna au Palais du Coudenberg. Les préliminaires (1452-1452)*, dans ASRAB, t. 67, 2006, p. 62), manifestement parce qu'entre-temps il avait été à nouveau engagé par le chapitre d'Anderlecht. On sait qu'il n'y travaillait plus en 1443, et que son gendre Henri de Mol dit Coeman lui avait succédé (A. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, éditions Culture et civilisation, Bruxelles, livre 1er, 1971, p. 54). C'est sans doute son influence politique qui lui vaudra de jouer ensuite un rôle actif dans l'édification de la chapelle puis de la chartreuse de Scheut à Anderlecht (A. Wauters, *op. cit.*, p. 48; Henne et Wauters, *op. cit.*, t. I, p. 216; M. Soenen, dans *Monasticon belge*, t. IV, vol. 6, p. 1398). Il possédait des biens à Bruxelles, et notamment deux fours à chaux et deux loges de tailleur de pierre situés à la rue van der Elst, acquis le 27 mars 1426 n.s. Il les céda à Henri de Mol dit Coeman, mari de sa fille Catherine, le 5 septembre 1450 (ACPASB, II, 266 d; voir aussi Pl. Lefevre, *La collégiale...*, p. 30 n. 2). Gilles Joes, mort en 1466, est cité dans l'obituaire des grands chanoines de l'église Sainte-Gudule à la date du 16 décembre (D. Guilardian, *L'obituaire des grands chanoines du chapitre de Sainte-Gudule de Bruxelles (1506)*, CRH, 2002, n° 1304 p. 204).

(42) C. Dickstein-Bernard, *La gestion...*, p. 275.

(43) CMS, 472, 1440-1441, f° 30 v°: « Item, meester Rogiere, van den beworpe te makene, ghegheven XXVIII stuvers ». Je prépare un article concernant ses relations avec Gilles Joes.

(44) *Ibidem*: « Item, Willem de Vogel, geg. van sinen berderen geg. *(sic)* XLV pl. ». Concernant l'obligation imposée au maçon juré de fournir les modèles nécessaires pour les travaux de la ville, cf. AVB, IX, f° XXX (44) v°. Le métier paie le bois avec lequel ont été confectionnés les modèles (« scampelyone ») destinés aux tailleurs de pierre, pour la taille des pierres de la façade (CMS, 472, f° 40 r°).

(45) CMS, 472, 1441-1442, f° 38 v°, « Item, meester Willem de Vogel, geg. van den werke toe te siene, I lb. gr., maect III oud. s. XXIV pl. ».

La reconstruction

Le calendrier des travaux peut être établi. La ville posa la première pierre avec solennité le 17 mars 1441 (n.s.), deux chroniques bruxelloises l'attestent ([46]). Le 20 mai suivant, un texte signale que les travaux sont en cours à droite du Pot d'étain, là où s'élevaient le Moulin à vent, Meynaert, et l'Ermitage ([47]). Un mois plus tard, le 20 juin 1441, la ville conclut l'accord avec les charpentiers pour le Pot d'étain ([48]). La veille, 19 juin, elle avait fait allusion dans une de ses résolutions aux travaux projetés, à gauche de la Colline cette fois. Ils concernaient la Bourse que la ville venait d'acquérir. La première phase des travaux, au printemps 1441, a donc concerné les trois maisons de la ville, à droite. Les trois maisons de gauche ont été reconstruites ensuite, à partir du second semestre de l'année.

Durant l'exercice comptable 1440-1441 qui se termine le 23 juin, les charpentiers font des préparatifs. Ils déménagent le contenu de leur maison et l'entreposent chez l'un des jurés, font déposer soigneusement les tuiles du toit, qui sont nettoyées et placées en réserve à l'arrière du terrain ([49]). Ils font démolir le pignon à front de la place et barricader ensuite le chantier (sept jours et demi de travail pour un homme seul) ([50]). Toutes les parties en bois, démontées, sont revendues ([51]). Pour se procurer les ressources nécessaires enfin, les charpentiers vendent à Jean de Nyvelere, un fabricant de ceintures, une rente perpétuelle rachetable garantie par leur bien. Elle est d'un montant considérable, 16 cavaliers d'or (« rijders »). Vendue au denier 18, elle leur procure un capital de 288 « rijders ». Les comptes de la fondation Saint Eloi, qui débutent en 1447-1448, indiquent qu'avant cette date, le métier des tailleurs de pierre avait vendu à la fondation une rente d'un montant identique, libellée dans la même monnaie, dont on peut penser qu'elle a servi à financer les travaux de la Colline. Mais la reconstruction s'avéra sans doute bien plus coûteuse que prévu. Dès l'année suivante, les charpentiers allaient devoir vendre une nouvelle série de rentes, puis chaque année entre 1441 et 1450, imposer une contribution extraordinaire aux membres du métier. Ils parviendront ainsi en 1448 à racheter la rente due à Jean de Nyvelere, tandis que les tailleurs de pierre semblent n'avoir racheté celle qu'ils devaient à Saint-Eloi qu'entre 1448-1449 et 1466-1467 ([52]). On ne peut qu'admirer le courage des charpentiers, bien moins nombreux que leurs voisins.

(46) L'une, qui semble avoir été rédigée après 1469 par un religieux du couvent des Carmes de Bruxelles, a été publiée par Ch. Piot, *Chroniques de Brabant et de Flandre*, CRH, in-4°, 1879, p. 58. L'autre, découverte au XIXe siècle dans les archives de Sainte-Gudule, a été publiée en 1845 par le baron de Fierlant dans le *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'histoire ou recueil de ses bulletins*, 1ère série, t. X, Bruxelles, p. 127.

(47) Voir plus haut, note 37.

(48) Voir note 40.

(49) CMS, 472, f° 30 r° et v°.

(50) *Ibidem*, 1440-1441, f° 30 v°: « van den huse voir af te brekene, ende voir te beheymene... ».

(51) CMS, 472, 1440-1441, f° 27 v°.

(52) *Ibidem*, f° 28 r°. Rachat en 1448-1449, *ibidem*, f° 79 r° et v°. En ce qui concerne la Colline, voir les comptes de la confrérie Saint Eloi: ACPASB, B. 1322, 1447-1448, f° 13 r°, 1448-1449, f° 2 r° et 1451-1452 f° 4 r°. Le compte suivant pour 1466-1467 ne mentionne plus la rente, qui a donc dû être rachetée.

C'est en fin d'exercice comptable, en juin 1441, qu'ils procèdent à l'adjudication publique des différentes entreprises ([53]). Pour le pignon du côté de la place, lequel sera en pierre de taille, sont choisis Jean van den Berghe, Jean Trappart et Regnier van Ympegem ([54]). Gilles Claes obtient la charpenterie ([55]), et Art de Smet la ferronnerie ([56]). Quant aux maçons, ils seront quatre, Henri van Rode, Gilles et Guillaume van den Bossche ainsi que Jean de Pau ([57]). Ils auront à construire la cave voûtée, ainsi qu'à hausser le pignon arrière et la tourelle qui contient l'escalier jusqu'au troisième grenier. Ils devront aussi hausser un des deux murs latéraux ainsi que les cheminées, à gauche, du côté de la Colline. Ils déplaceront les deux éviers ([58]).

Le travail est exécuté au cours de l'exercice comptable 1441-1442. Puisque les travaux ont concerné le mur mitoyen avec la Colline, il est très probable que la reconstruction de cette dernière a été concomitante. Les entrepreneurs sont alors payés par les charpentiers ([59]). Les jurés des maçons viennent examiner la façade du Pot d'étain ([60]). La maison est donc terminée. On parlera désormais de « la nouvelle maison », par opposition à celle du locataire, qui conserve son pignon en bois ([61]).

La maison d'après les sources écrites

Derrière le pignon qui fait face à la place, une toiture en tuiles à deux versants repose sur les mitoyens, sur lesquels court une gouttière. Dans les pans de la toiture s'ouvrent des fenêtres ([62]). La maison a deux étages et trois greniers superposés, auxquels conduit l'escalier

(53) Mentions ajoutées à la fin du compte, à la suite des dépenses.

(54) CMS, 472, f°s 30 r°, 31 v°, 37 r°: « Item, bestaet de voirg. gheswoirnen den ghevel voir van den huys aen Janne van den Berghe, Jan Trappairt ende Reynere van Ympegem< den gevel voir van den huys> (*sic*). Voir ci-dessus, note 36.

(55) *Ibidem*, f°s 30 r° et 31 v°.

(56) *Ibidem*, f° 32 r°.

(57) J. Duverger, *op. cit.*, pp. 35, 44, 47, 49, 53.

(58) « Item, betaelt van coste doen men de voute bestaedde te makene, den ghevel achter te hoghene metten windelsteene, metter scouwen te hoghene den zij muer te hoghene, ende de dueren ende beyde de watersteene te verlegghene, gelijc de copien die daeraf gemaect sijn begripen, LXXIII pl. »: CMS, 472, 1440-1441, f° 30 v°. — « Item, bestaet de voirg. geswoirnen an Henric van Rode, Gielijs van den Bossche, Willem van den Bossche ende Jan de Pau, metsers, als van der vouten te makene, den muer te hoghene, dairaf dat zij hebben selen van elcker roeden XXXIII s. gr., ende den windelsteen van der onderster stagien opweerts, van elcker roeden als vore, gelijc de copie dairaf begrijpt... »: *ibidem*, f° 32 r°.

(59) *Ibidem*, 1441-1442, f°s 36 v° et suivants.

(60) *Ibidem*, f° 41 v°.

(61) « Item, van den ghevele aen ons achterhuys te makene [...]. Item, van eyken houte dat Jan van Herentals gelevert heeft an den voirs. gevel... »: CMS, 472, 1464-1465, f° 181 r°.

(62) L'une, citée en 1447-1448, se trouve au-dessus de la bouteillerie du rez-de-chaussée (CMS, 472, f° 72 r°). L'autre est percée en 1463-1464 pour permettre le nettoyage du chéneau commun avec la Colline (*ibidem*, f° 175 r°).

enfermé dans sa tourelle accolée au pignon arrière ([63]). En 1441-1442, elle a cinq cheminées au moins, trois du côté de la Colline, et deux vers le Moulin à vent ([64]).

L'entrée principale, vers la place, est précédée de marches: le rez-de-chaussée est surélevé ([65]), et la cave voûtée n'est donc que partiellement enfouie. On pourra même en 1464-1465 y percer trois fenêtres ([66]). Elle s'ouvre par un grand portail ([67]). Son accès vers la place (« keldermont ») sera, en 1484-1485, muni d'un auvent et surmonté d'une fenêtre. La cave dispose en outre d'un accès vers l'arrière ([68]).

En 1442-1443, aussitôt après son achèvement, la maison comporte au moins dix-sept fenêtres, fournies à ce moment par un menuisier ([69]). Les charpentiers en ajouteront plusieurs ensuite, et notamment une au-dessus de la porte « de devant » en 1491-1492 ([70]). Certaines sont vitrées ([71]).

Le métier a attaché de l'importance à la décoration. Côté place, il a fait suspendre un panneau en bois sur lequel figure un pot d'étain ([72]). Un drapeau, qu'il fait peindre, est fiché dans un support métallique ([73]). Il s'est offert aussi deux lions en pierre. On les place sur des socles, malheureusement le texte omet de préciser où ([74]).

La nouvelle maison elle-même n'est pas plus large que l'ancienne. Les charpentiers ont utilisé la bande de terre cédée latéralement à droite par la ville pour en faire un passage privé

(63) *Ibidem*, 1441-1442, f° 36 v°.

(64) *Ibidem*, f°s 37 r°, 38 r°, 39 v°.

(65) *Ibidem*, f° 39 r°.

(66) *Ibidem*, f° 181 r°.

(67) *Ibidem*, 1441-1442, f° 41 v°: « tgroot poirtael in den kelder ».

(68) CMS, 472, 1441-1442, f°s 37 r° («Item, [...] den keldermont gehoecht... »), et 41 r° («Item, [...] van den keldermonde te betemmeren... »). — Auvent: CMS, 473, 1484-1485, f° 54 r° (« [...] die baerdes daen (?) den hoven ende op den vloer op den celdermont... ») et 1486-1487, f° 76 v°(« Item, gecocht C ende II voeten berts die verorboert sijn aen den baerdisch op te plaetsse »). — L'ouverture de la cave semble protégée ultérieurement par une sorte de volet en bois (« scermsel », « scermael ») que l'on enduit régulièrement de poix: CMS, 473, 1496-1497, f° 177 r° (« Item, [...] voir een nue scermsel dat voir den keldermont steet... »); 1497-1498, f° 191 r° (« Item, van den scermale voir, aen den keldere, doen te peckene [...] Item, aen tselve scermael om te verdiepene voir den reghen »); 1501-1502, f° 232 r° (« Item, [...] voir XI pont pecx daer men tschermael mede gepect heeft dat voer den kelder staet »). — Fenêtre: *ibidem*, 1486-1487, f° 76 v° (« Item, gecocht XVIII voeten eyken bert, elken voet coste XII myten, daer die venster op den celdermont af ghemaet waes... »). — Accès par l'arrière: CMS, 472, 1471-1472, f° 229 v° (« Item, van eenen slote achter, an de kelderdoere... »). Également 1472-1473, f° 235 v°, et CMS, 473, f° 13 v° (« Item, van den achterstel kelderdoren in den ganck te herstellene want die ouder al verrot was, metten slote te hermakene... »), et f° 64 r° (« Item, betaelt van der kelderdoren ende trappen achter aen de kelder te makene... »).

(69) CMS, 472, f° 45 v°.

(70) CMS, 473, f° 125 r°.

(71) Telles celles de la chambre du dessous, du côté de la place (« ons onderste camere ter meret weert »), et la chambre de l'arrière, vers la cour (« de vorste camere achter an den hof »): CMS, 472, 1442-1443, f°s 44 v° et 45 v°.

(72) *Ibidem*, 1441-1442, f° 41 r°, et 1456-1457, f° 131 v°: « Item, van den berde dat voir ons huys hanet daer den tennenpot in steet... ».

(73) *Ibidem*, 1441-1442, f° 38 r°.

(74) *Ibidem*, f°s 37 v° et 38 r°: « Item, Reynere van Impeghem geg. van den steenen dair de leeuwe af gemaect sijn ende van den steene dair sij op staen... ».

couvert, qui circule donc entre l'ancien mitoyen et le nouveau, celui que la ville a construit sur son terrain du Moulin à vent et sur lequel repose désormais un des versants de la toiture. Ce couloir (« gang ») permet ainsi d'aller de la place à l'escalier et à la petite rue à l'arrière, sans entrer dans la maison dont il ne fait pas à proprement parler partie, au rez-de-chaussée du moins: deux charpentiers sont mis à l'amende en 1476-1477 pour s'y être soulagés ([75]). Il a donc fallu percer des portes dans l'ancien mur mitoyen pour faire communiquer la maison et la tourelle de l'escalier avec le passage couvert ([76]). Le couloir est pavé, fermé à chaque extrémité par une porte munie de serrure ([77]). Les charpentiers y suspendent les pièces en cuir qui servent pour l'attelage de leur chariot ([78]). En 1475-1476, ils y installent même un petit garde-manger en bois pour la conservation de la viande du locataire! ([79]). Pour couvrir le couloir, ils ont eu recours à deux menuisiers qui leur ont construit un plafond en bois au-dessus duquel il y a un grenier, le tout protégé par le versant du toit reposant sur le mur mitoyen. Les comptes désignent l'ensemble de la construction en bois par le terme d'« alleye » ([80]). Voila pourquoi sans doute les maçons n'ont haussé qu'un seul des murs latéraux, celui du côté de la Colline. L'autre du côté du Moulin à vent, l'ancien mitoyen devenu mur intérieur, a probablement été surmonté par une cloison en bois.

L'apport des sources iconographiques

Deux documents iconographiques montrent les six maisons après leur reconstruction. Le plus ancien date de 1594 (fig. 4). Il s'agit de l'une des planches gravées contenues dans l'album qui décrit les décorations et spectacles présentés par la ville de Bruxelles lors de l'entrée de l'archiduc Ernest ([81]). Le second est un tableau dû à Denijs van Alsloot (vers 1570?-1625-1626) et à son atelier. Il fait partie d'une série de huit pièces commandées en double exemplaire par l'archiduchesse Isabelle pour commémorer l'« ommegang » de 1615 à Bruxelles. Il représente le cortège des métiers défilant sur la Grand-place, devant les maisons comprises entre les rues de la Colline et des Chapeliers (fig. 5). Parmi elles, trois des six maisons datant

(75) *Ibidem*, f° 265 r°.

(76) *Ibidem*, f° 37 v°: « Item, den selven Gielise van den Berghe, [...] van twee doirgate te brekene ende weder te metsene ende de stoffe te leveren, deen int straetken te gane ende dander op den windelsteene te gane van op de aleye... ».

(77) *Ibidem*, 1462-1463, f° 170 v°: « [...] van metsene in den ganck dair men van int straetken geet op ons camere... »; 1465-1466, f° 189 v°: « [...] van onsen gange te paveyene... ». CMS, 473, 1491-1492, f° 125 v°: « Item, betaelt meester Lanwereyse den sloetmakere van eenen nuwen slote in den ganck te maken, ende van den slote aen de dore op de Meret in den ganck te verkeeren... », et 1485-1486, f° 64 r°: « Item, betaelt van eenen slote aen de groote dore int streetken... ».

(78) Inventaire du matériel, dans CMS, 472, f° 3 v°: « Item, 1 wagen, met II leederen die onder in den gane hangen, ende al dat yserwerc datter wagen hoert ».

(79) « Item, aen een bottelrijcken daer tsKeysers vleesch in staet gesloten, in den gane, cost aen den tymmerman, metter stoffen... »: CMS, 472, f° 259 r°.

(80) Construction de l'« alleye », et mentions s'y rapportant: *ibidem*, f°s 36 v°, 37 r°, 37 v° et 38 r°.

(81) *Descriptio et explicatio pegmatum, arcuum et spectaculorum quae Bruxellae Brabant. pridie cal. februarii anno MDXCIIII exhibita fuere sub ingressum [...] principis Ernesti [...] archiducis Austriae...*, parue à Bruxelles, chez J. Mommaert, 1594.

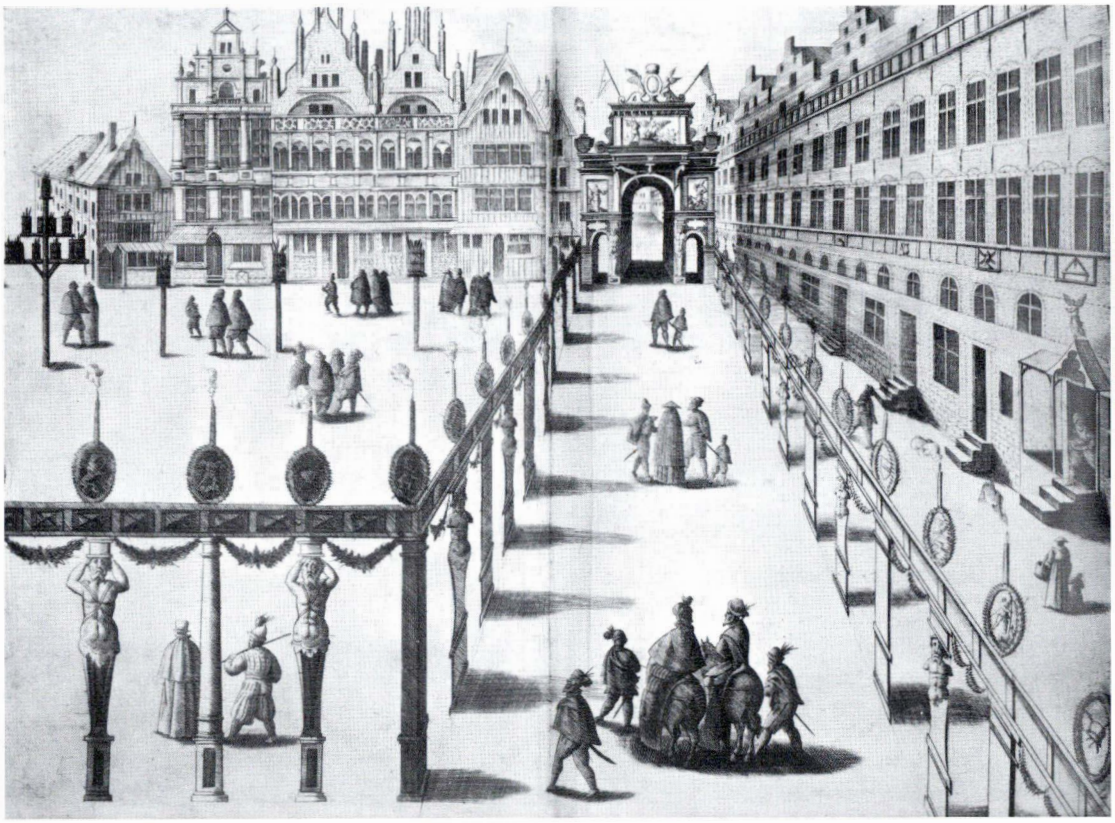


Fig. 4. Les maisons construites en 1441 sont visibles à droite, sur cette planche extraite de l'album consacré à l'entrée à Bruxelles de l'archiduc Ernest (1594).

de 1441, la Bourse, la Colline et le Pot d'étain sont reconnaissables grâce à leur enseigne ([82]). Elles n'y sont représentées malheureusement que jusqu'au niveau du 1er étage. Mais elles y sont figurées toutes les six. Sur le document de 1594 par contre, on ne voit, à droite du Pot d'étain, que le Moulin à vent et l'ancienne Meynaert, rebaptisée le Trépied (« de Treeft ») depuis sa reconstruction ([83]). Ce document, qui omet de représenter l'Ermitage, à l'extrême droite, inclut erronément la Balance, à l'extrême gauche dans le groupe des maisons de 1441. Par contre, chaque pignon y est représenté dans son entièreté, avec les deux étages et

(82) Un original se trouve au musée du Prado (n° 1347). Les MRBAB en possèdent une réplique (n° 170). L'autre original est conservé à Londres au Victoria and Albert museum. Voir la notice consacrée à l'œuvre par S. Van Sprang dans *Le peintre et l'arpenteur : Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*. Catalogue de l'exposition organisée à Bruxelles aux MRBAB, du 15-9-2000 au 17-12-2000, p. 252.

(83) La maison porte son nouveau nom en 1465-1466 (CMS, 32, f° 24 v°). Dans le cartulaire AVB. XXIII, commencé en 1448 par le clerc des receveurs Gérard van der Hert, les actes la concernant sont copiés sous le titre suivant : « Navolgende de brieve van den Meynaerde geheten nu den Treeft » (f° 48 r°).

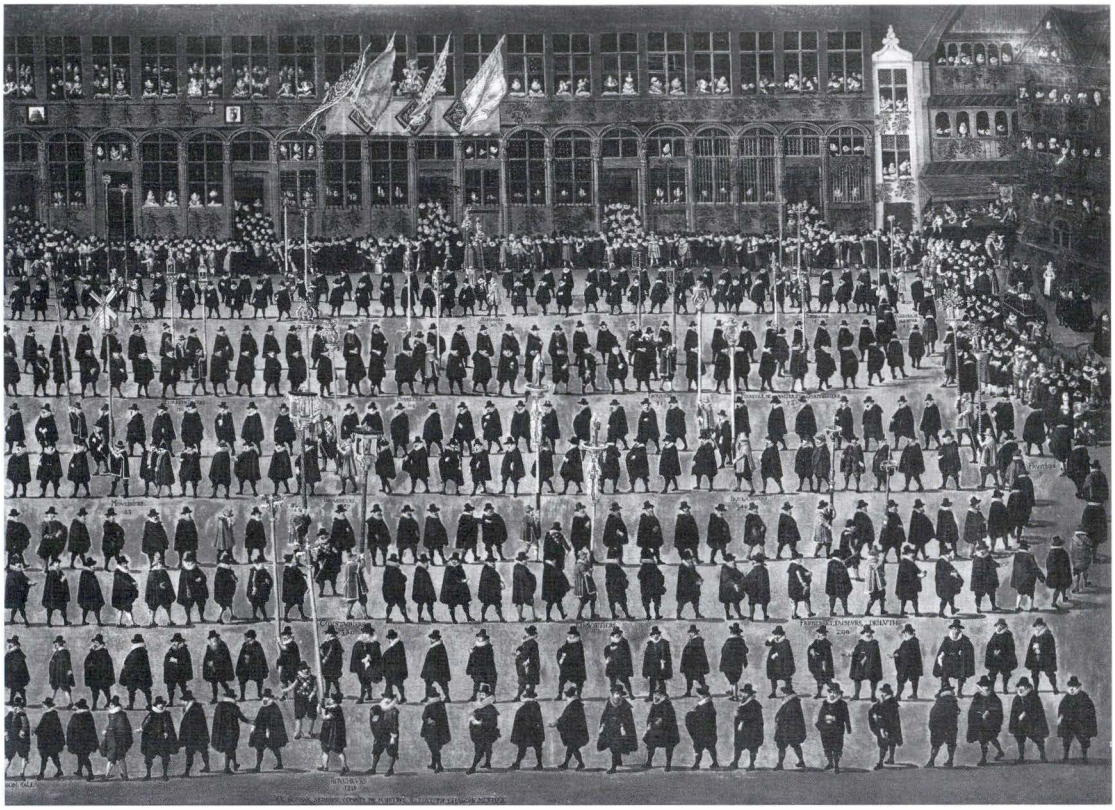


Fig. 5. Les métiers défilent devant la Colline, le Pot d'étain, le Moulin à vent, le Trépied et l'Ermitage, lors de l'ommegang de 1615. Reproduction partielle de l'un des tableaux de la série due à D. van Alsloot et à son atelier. Les charpentiers sont représentés à gauche, au 2ème rang en partant du haut. (Copyright IRPA-KIK, Bruxelles)

les trois greniers. Cinq des six enseignes sont bien visibles, mais pas les deux lions du Pot d'étain!

Les deux documents figurent la surélévation du rez-de-chaussée des six maisons. Celui de 1594 montre trois marches d'accès pour les deux maisons à l'avant-plan, tandis que le Pot d'étain en compte quatre. On n'y voit aucune autre entrée que la principale, ni entrée de cave (« keldermont »), ni porte de couloir, qu'il soit privé ou public. Sur le tableau de Van Alsloot par contre, on distingue une porte à droite de l'entrée principale de chacune des six maisons. Celle de la Colline est un peu plus haute. En ce qui concerne le Pot d'étain, on s'attendrait plutôt, sur la base des textes, à voir *deux* ouvertures, l'une pour la cave, et l'autre pour le passage privé. La foule des spectateurs représentés, qui masque le bas des façades, a dispensé le peintre de s'attacher à ce détail sans doute... Ajoutons qu'aucun des deux documents ne montre d'auvent sur la façade.

G. Des Marez, en commentant le document de 1594, fait remarquer « que le graveur a remplacé, *conformément à l'usage suivi à son époque*, les ogives par des arcs en plein cin-

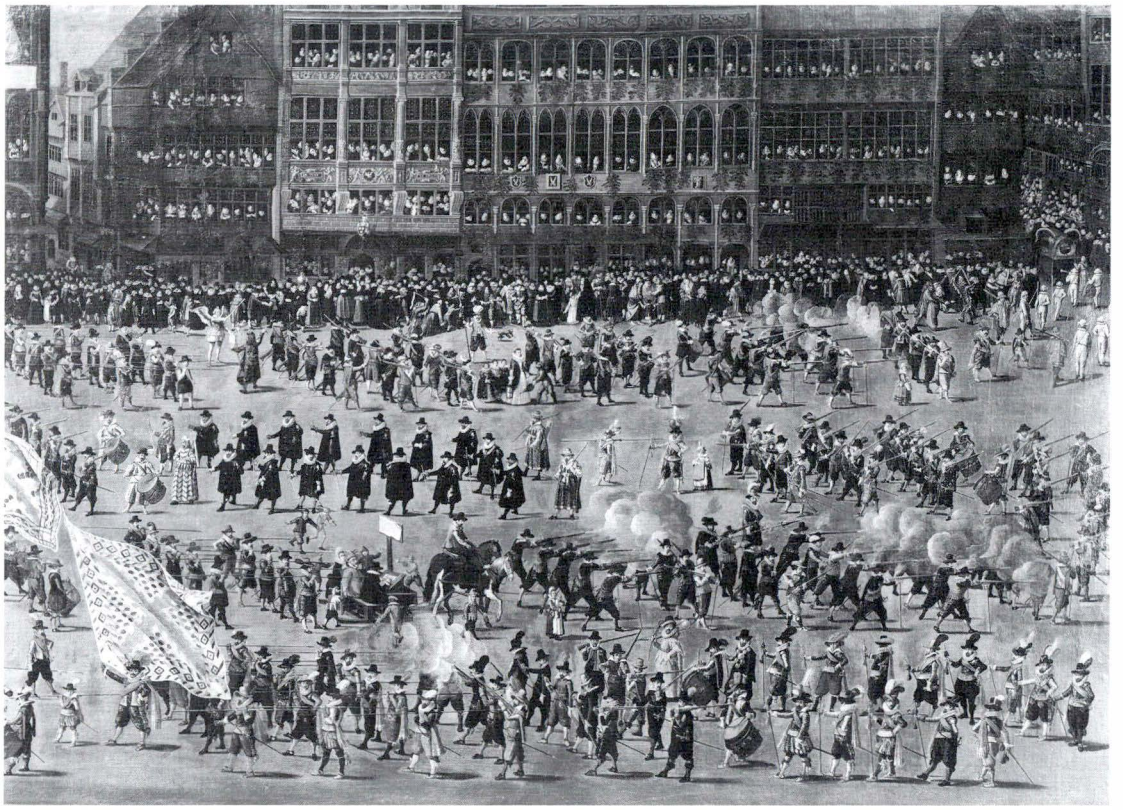


Fig. 6. D. van Alsloot et son atelier, Les serments défilent devant les maisons du côté nord de la place, entre la rue des Harengs et la rue de la Colline. (Copyright IRPA-KIK)

tre » ([84]). Faut-il le croire? Le tableau de van Alsloot lui aussi montre l'utilisation de l'arc en plein cintre pour le rez-de-chaussée des six maisons. Il représente pourtant avec une apparente fidélité les particularités architecturales des maisons voisines dans leur diversité, celles des fenêtres de la Balance, à gauche de la Bourse (trois œils-de-bœuf), les deux « voerpoyen » de la maison en bois, à droite, à l'entrée de la rue des Chapeliers. Sur le tableau de la série qui représente le défilé des serments devant les bâtiments s'élevant sur le côté nord de la place, les fenêtres ogivales de la maison des tailleurs et de sa voisine, l'Ange sont bien visibles (fig. 6). La représentation des six maisons sur le tableau de van Alsloot paraît être, à certains égards, l'œuvre d'un observateur attentif: la façade du Moulin à vent y apparaît décorée par une bande de tissus ornée de trois losanges brodés, de quatre drapeaux, et d'un motif sculpté représentant saint Georges terrassant le dragon. Or on sait par ailleurs que le petit serment des arbalétriers ou serment de Saint-Georges y occupait un local qu'il louait à la ville, pro-

(84) *Guide illustré de Bruxelles*, I, n. 2 p. 46.

priétaire de la maison ([85]). Pourtant, comme le fait remarquer Mme S. Van Sprang, le peintre a représenté à l'extrême gauche les maisons faisant partie de la rue de la Colline comme si elles se trouvaient à front de la Grand- Place ([86]).

La disposition intérieure de la maison et son ameublement d'après les comptes

Le rez-de-chaussée, pavé et plafonné ([87]), comporte une pièce donnant vers la place, à l'avant. C'est l'« onderste camere », ou « nedercamere », par opposition à l'« overste camere » du 1er étage ([88]). Il s'y trouve un âtre, que l'on complètera ultérieurement par une cheminée en pierre ([89]). Comme on sait par ailleurs qu'il y a *deux* âtres en bas ([90]), le second correspond sans doute à une cuisine, probablement située à l'arrière et isolée par une cloison en bois. L'existence d'un évier est d'ailleurs attestée à ce niveau, ainsi que celle du corollaire obligé de toute cuisine à l'époque, une bouteillerie ([91]). Le rez-de-chaussée correspond ainsi parfaitement au type de local qu'occupe un métier ou une gilde à l'époque. C'est ce qui va permettre de le louer ([92]).

Louer, c'est ce que les charpentiers vont être contraints de faire, sans doute pour rétablir l'équilibre financier compromis par les travaux. Les contributions imposées aux membres ont pourtant été nombreuses durant ces années. Le métier se réfugie donc au 1er étage, et la gilde des archers s'installe au rez-de-chaussée, qu'elle occupera de 1444 à juin 1450 ([93]). Les gantiers leur succèdent, du 24 juin 1450 jusqu'en 1452 ([94]). En 1453-1454 enfin, les charpentiers s'y réinstallent, redescendant une grande armoire qu'ils avaient dû transporter à l'étage ([95]). Ceci témoigne du retour à l'équilibre budgétaire. Bien qu'ils n'occupent pas le second, qu'ils continueront à louer, ils disposent désormais de locaux suffisamment vastes pour organiser chez eux en 1485-1486 un banquet pour 70 convives (qui paient leur quote-part!) ([96]).

Les comptes contiennent des indications concernant la cuisine et la bouteillerie occupées par les charpentiers, sans préciser à quel niveau elles se situaient. Logiquement, pendant les années de location, elles ont dû être organisées en haut, où ils disposaient d'un second évier.

(85) Voir la requête qu'il adresse à ce sujet au Magistrat urbain le 18 mai 1575, dans AVB, XIII, f°s 133 r° et suivants.

(86) S. Van Sprang, *op. cit., loc. cit.*

(87) CMS, 472, 1441-1442, f° 37 r°.

(88) CMS, 472, 1453-1454, f° 109 v°.

(89) *Ibidem*, 1451-1452, f° 96 r°: « [...] een kerre steens gecocht om den heert op der hantscoenmakers camere te welve... ». — CMS, 473, 1507-1508, f° 318 v°: « Item, betaelt Cornelis Halleman, steenhouwere, van den schousteen met sijnen toebehoerten in den neder camer van des ambachshuyse... ».

(90) CMS, 472, f° 38 v°: « [...] van den twee ondersten heerden... ».

(91) En ce qui concerne l'évier, voir ci-dessus, n. 30. — La bouteillerie de la « chambre » des archers est citée en 1447-1448 (CMS, 472, f° 72 r°).

(92) V. Heymans, *Les maisons...*, 2002, pp. 85 et suiv.

(93) Loyer pour 6 mois en 1444-1445 (CMS, 472, f° 52 v°). Paiements réguliers ensuite jusqu'en 1450-1451 (*ibidem*, f° 89 r°). La location meublée fait l'objet d'un bail chirographaire: cf. *ibidem*, 1446-1447, f° 65 r°.

(94) *Ibidem*, f°s 89 r°, 90 r°, 94 r°, 95 r°, 101 v°.

(95) *Ibidem*, 1453-1454, f° 109 v°.

(96) CMS, 473, f° 62 r°.

L'équipement de leur cuisine comporte évidemment un âtre pour la cuisson, muni d'un soufflet ([97]), d'un trépied ([98]), et d'un écran protecteur ([99]). La cuisine contient un garde-manger fermé à clef ([100]). Son évier, dont on augmente la capacité en 1471-1472, est accompagné d'un essuie avec porte-essuie ([101]). L'eau y arrive, d'une citerne sans doute, par un tuyau en plomb muni en 1472-1473 d'une petite grille (« tralye »), filtre destiné à empêcher le passage des impuretés ([102]). En 1455-1456, les charpentiers font creuser sur leur bien un puits alimenté par une source d'eau vive (« borreput ») qui jaillit à 25 pieds de profondeur (6 m 90), ceci avec l'aide de leurs voisins les maçons. Le compte décrit les travaux. Le puits sera ensuite régulièrement entretenu ([103]). Quant à la bouteillerie qui communique avec la cuisine, c'est la réserve à provisions ([104]). En 1476-1477, il s'y trouve une cheminée devant laquelle pendent les « vierpannen », petits braseros que l'on remplit de cendres incandescentes ([105]).

Pendant huit ans donc, de 1444 à 1452, jusqu'au départ des gantiers, les charpentiers sont confinés au 1er étage. Leur salle de réunion (« eetcamere ») comporte une grande cheminée où ils ont fait maçonner un écu portant les armoiries du métier ([106]). Sans doute à l'étroit, ils y font placer en 1448 une « hanghende camerken » en bois, mezzanine fermée par une cloison munie d'une porte à serrure. Elle contient une armoire, fermée à clef elle aussi ([107]). On y accède par une petite échelle ou escalier ([108]). Le système des cloisons en bois, très souple,

(97) *Ibidem*, 1479-1480, f° 4 r°: fâtre et la cuisine sont alors réparés. — Achat d'un soufflet en 1450-1451: CMS, 472, f° 90 r°; réparé en 1472-1473: *ibidem*, f° 235 r°.

(98) *Ibidem*, 1450-1451, f° 90 r°.

(99) *Ibidem*, f° 195 v°, 1466-1467: « [...] van eenen sceermberde in de cokene ieghen tfier als men de spise gereyt, van makene... ».

(100) CMS, 472, 1454-1455, f° 116: «Item, [...] Pauwels den Slootmakere, van enen stolet gaende op de spinde... ». — CMS, 473, 1484-1485, f° 54 v°: « Item, betaelt Tfelips Heieman, van eender duerren die hij ghemaect heeft aen die spinde in die cuekene... ».

(101) CMS, 472, f° 229 r°: « [...] van onser busen ende den back te meerderen an onsen watersteen in onser kokenen, weghende XXXIII L., ende etc lb. ½ st., ende onsen ouden back wegende XV lb., ende ele pont VII gr. licht, ende aldus deen iegen dander afgetogen, Janne den Lootgietere, betaelt II s. IX d. ». Essuie et porte-essuie: « Item, van eender vlastueren in onser cokene, coste met stoffen en van makene... »: CMS, 472, 1466-1467, f° 195 v°. « Item, van onsen dwalier die te broken was... »: *ibidem*, 1465-1466, f° 188 r°.

(102) « Item, op onsen watersteen in ons cokene, gemaect een yseren tralye om te bescuddene de vulicheit uter busen, coste... »: *ibidem*, 1472-1473, f° 236 r°.

(103) *Ibidem*, f°s 126 r° à 127 r°. Entretenu régulièrement ensuite.

(104) Il y a là le coffre à pain (« brootkiste »), et sans doute aussi le tonneau à graisse (« smoutvat »), celui contenant les harengs (« boxhorenvat »), et les tonneaux à viande (« vleeschvate »): *ibidem*, 1475-1476, f° 258 r°, et inventaire f° 3 v°.

(105) Installation en 1476-1477 de deux barres de fer munies de crochets pour les y suspendre: *ibidem*, f° 266 r°. Achat d'un nouveau brasero avec son crochet en 1485-1486: CMS, 473, f° 70 r°.

(106) « [...] den scitt te metsene in de eetcamere in de scouwe... »: CMS, 472, f° 37 r°.

(107) *Ibidem*, 1448-1449, f°s 80 v° et 81 r°, et 1450-1451, f° 89 v°. Elle repose sur des poutres soutenues par des corbeaux en pierre: à ce sujet voir M. Culot et al., *Le bombardement de Bruxelles...*, p. 175.

(108) Cf. chez les cordonniers dans leur maison Gruenendale: « den craet van den hanende camerke » (*sic*), CMS, 514, 1473, f° 23 v°.

rend par ailleurs les aménagements intérieurs aisés. Ainsi, à la fin du XVe siècle, le métier semble avoir aménagé une chambre à coucher dans ses locaux ([109]).

Ceux-ci sont naturellement pourvus de meubles tels que sièges et tables, outre l'armoire dont nous avons parlé ([110]). Le métier possède un coffre (« com ») muni de deux serrures ([111]), et une petite caisse (« kiste ») avec deux serrures et quatre clefs ([112]), des chandeliers ([113]), des ustensiles de ménage, et, au mur, un grand tableau en bois sur lequel sont copiés ses droits ([114])! Le clerc dispose de matériel pour exercer ses talents. En 1453-1454, on lui fait aménager une petite armoire dans une fenêtre (« een amarysken gemaect in een venstere ») pour y enfermer son registre, son écritoire (« scriftorijs »), des jetons à compter (« leggelt ») et ses écrits ([115]). En 1475-1476, on lui achète des tablettes en plomb (« scrijftafele »), outre son papier ([116]). Le premier volume de comptes contient l'inventaire du contenu de la maison, matériel militaire et archives y compris, commencé après l'acquisition du Pot d'étain et complété ensuite durant la seconde moitié du XVe siècle.

Pour rentabiliser leur bien, les charpentiers louent le second étage aux fourreurs fabriquant des pelisses (« voederers » aussi dénommés « oudeveermakers »), qui l'occupent déjà en 1447 et que des baux toujours renouvelés maintiendront là pendant des décennies ([117]). Ils y disposent d'une chambre, avec âtre et cheminée ([118]), d'une cuisine aussi sans doute (en tous cas d'un évier en plomb) ([119]), et naturellement d'une bouteillerie ([120]).

(109) CMS, 473, 1487-1488, f° 89 r°: « Item, van den gelasen veynsteren in de eetcamere ende slaepcamere te hermaken,.. ». Cf. également *infra*, n. 120.

(110) « Item, van den tafelen ende scragen te bringhene tonsen huysen weert,.. »: CMS, 472, 1441-1442, f° 39 v°: « [...] gecocht [...] vier driepickelstoele »: *ibidem*, 1450-1451, f° 90 r°. — « Cost van der tafelen, scragen ende sitteberderen dit voirs. jair gedaen,.. »: *ibidem*, 1461-1462, f° 164 r°.

(111) « Item, van den slote op den com van den ambachte... »: *ibidem*, 1461-1462, f° 163 v°; « [...] van den sloten aen den com af te slane... »: CMS, 473, 1491-1492, f° 125 v°.

(112) CMS, 472, 1472-1473, 238 v°.

(113) CMS, 472, 1451-1452, f° 95 r°: « om op ons camere te slane een yseren kerspipe... ».

(114) On le renouvelle en 1461-1462: CMS, 472, f° 163 v°.

(115) CMS, 472, f° 110 v°. En ce qui concerne l'écritoire, on notera qu'en 1484 le chanoine Gautier Loenys en possédait un en plomb, qu'il conservait dans son bureau placé dans la salle: cf. Th. de Raadt, *Le mobilier et la bibliothèque d'un riche ecclésiastique au XVe siècle. Inventaire de la maison mortuaire de Walter Leonii (Loenys) chanoine de Sainte Gudule, à Bruxelles*, dans ASRAB, 1896, t. 10, pp. 5-35.

(116) « Item, aen een scrijftafele van loode metten pampiere... »: CMS, 472, f° 260 r°. Cf. le glossaire flamand accompagnant l'*Inventaire des Archives de la ville de Bruges: section première: Inventaire des chartes par L. Gilliodts - van Severen, première série: treizième au seizième siècle*, glossaire établi par E. Gailliard (Bruges, Gailliard, 1879-1882), aux pp. 577 et 637-638.

(117) Location en 1447: *ibidem*, f° 71 r°.

(118) Construite en 1441 (*ibidem*, f° 37 v°), citée ensuite aux f°s 182 v°, 185 r° dans CMS, 472, et au f° 54 v° dans CMS, 473.

(119) « Item, aen eenen looten back aen de voedereers camere, weghende boven den ouden back die afgedaen es... »: CMS, 472, 1478-1479, f° 289 r°. L'évier paraît avoir été alimenté en eau grâce à une pompe: l'eau sort d'un tuyau équipé d'un filtre comme celui que l'on installe au même moment dans la cuisine des charpentiers: CMS, 472, f° 236 r°.

(120) « Item, van der bottelrijden op doude vedermakers camere te hersetten over dander zijde, daeraen gewracht IX daghen... »: CMS, 473, 1494-1495, f° 152 v°.

Une des intentions de la ville, en faisant construire ces maisons, était d'en affecter les caves à la vente du vin. De nombreuses sources montrent qu'effectivement, elles servirent largement à cet usage. Mais les charpentiers ne paraissent pas avoir profité de cette opportunité avant la fin du XVe siècle, période de grande difficulté financière pour le métier ([121]). A partir de 1488-1489, ce dernier fait aménager sa cave en débit de boisson. Il y fait placer un comptoir pour le locataire tenancier ([122]), installe sur la place, devant la maison, une pierre où se fixe la poulie spéciale qui permet de descendre les tonneaux dans la cave (« om den wijn in den kelder te winden ») ([123]). Il fait fabriquer un mât où l'on hissera la bannière indiquant la nature de la marchandise mise en vente. Un nouveau volet (« scermsel ») est placé devant l'ouverture de cave ([124]). Les charpentiers vont même jusqu'à décorer le local plafonné en y faisant peindre des pampres de vigne ([125]).

Quant aux greniers, ils semblent avoir eu chacun une affectation particulière, respectivement réservés au grain ([126]), au bois ([127]), au charbon ([128]), aux pommes ([129]). Aucun ne semble abriter les commodités comme c'est parfois le cas ([130]). Celles des charpentiers et celles de leur locataire sont citées, sans plus de précisions concernant leur localisation ([131]).

Un dépouillement systématique des comptes contenus dans les dix volumes suivants de la série permettrait certainement de compléter la description de la maison et de retracer les modifications successives qui y furent apportées, encore que les comptables aient eu de plus en plus souvent tendance, au fil du temps, à s'en rapporter aux « parties », « billets », et autres pièces justificatives à l'appui du compte qu'ils rendaient, sans en retranscrire les détails dans ce dernier. Pièces justificatives qui, malheureusement, ont disparu actuellement. Néanmoins si, comme le faisaient remarquer en 1992 M. Culot et ses collaborateurs dans leur ouvrage relatif au bombardement de Bruxelles, il était alors « très difficile de connaître avec précision

(121) La mention dans AVB, IX, f° LXXII (87) r° d'une vente de vin le 18 mai 1448 dans trois caves sur la Grand-Place parmi lesquelles figure le Pot d'étain ne correspond à aucune recette provenant d'une éventuelle location de leur cave par les charpentiers, ni en 1447-1448, ni l'année suivante.

(122) Première mention du « weert » en 1488-1489, CMS, 473, f° 104. Egalement *ibidem*, 1491-1492, f° 125 r°: « Item, van eender borrebanck voere den weert gemaiet, voere de kelder te setten... ».

(123) *Ibidem*, 1492-1493, f° 136 r°. Cf. à Bruges: J. Craeybeckx, *Un grand commerce d'importation. Les vins de France aux anciens Pays-Bas (XIIIe - XVIe siècle)*, Ecole pratique des Hautes Etudes, VIe section, Centre de recherches historiques, Ports — Routes — Trafics, IX, Paris, S.E.V.P.E.N. 1958, :

(124) Cf. plus haut, n. 68.

(125) CMS, 473, f° 178 r°: « Item, van den keldere voir doen te schilderen met wijnrancken, alsoe men sien mach, den schilder daeraf bet., alsoe met hem overcomen was, VI s. gr. ».

(126) « Coerensolder » cité en 1505-1506, CMS, 473, f° 301 r°.

(127) « Houtsolder »: *ibidem*, 1496-1497, f° 178 v°. Il existait cependant une « houthuys » en 1476-1477, et encore en 1491-1492: CMS, 472, f° 266 v° et 473, 125 r°.

(128) « [...] slote aen den coelzolder », 1489-1490, CMS, 473, f° 109 r°. Egalement en 1501-1502, f° 232 v°. On y monte le charbon, livré dans la bouteillerie: CMS, 473, 1486-1487, f° 79 v°. En 1456-1457, il existait pourtant une « coelhuyse » fermée par une petite porte (CMS, 472, f° 131 r°), mais qui paraît ensuite avoir été utilisée par le locataire (CMS, 473, 1505-1506, f° 301 r°).

(129) « Appelzoldere » cité en 1476-1477, CMS, 472, f° 267 r°.

(130) M. Culot et al., *op. cit.*, p. 175.

(131) Celles des charpentiers sont citées en 1463-1464 et 1472-1473. Celles du locataire en 1472-1473: CMS, 472, f°s 175 r° et 236 r°.

la maison bruxelloise antérieure au bombardement » parce qu'il fallait s'en référer aux contrats d'adjudication conclus lors de la reconstruction qui suivit celui-ci ([132]), la source inédite que constituent les comptes du métier des charpentiers vient combler utilement une sérieuse lacune dans notre information pour ce qui a trait à la question dans les deux siècles précédents.

Qu'advint-il en 1695 ?

Si les caves construites en 1441 semblent avoir partiellement survécu au bombardement ([133]), il n'en fut pas de même des six maisons. Malheureusement, leurs ruines ne sont pas représentées dans la fameuse série de dessins et de gravures d'Augustin Coppens.

Dès le 5 novembre 1695, le Magistrat prit la décision de vendre le terrain des quatre d'entre elles qui lui appartenaient, la Bourse, le Moulin à vent, le Trépied que l'on appelait alors la Fortune ([134]), et l'Ermitage, ce qui allait permettre aux meuniers d'acheter et de faire reconstruire le Moulin à vent ([135]). Au cours de l'année 1696, le contrôleur de la ville Guillaume de Bruyn élabora des projets de façades unifiées pour les différents côtés de la place. Un de ceux qu'il établit pour le groupe des six maisons fut communiqué aux trésoriers et receveurs de la ville dès le 7 février sur ordre du Magistrat ([136]). Comme le montrera une ordonnance rendue publique le 14 avril 1697, ce que souhaitait en effet ce dernier, c'était maintenir un caractère d'unité à la future place en évitant de la laisser abîmer (« difformeren ») par des constructions disparates. Le texte ordonnait que les projets élaborés pour la reconstruction des maisons lui fussent soumis avant exécution ([137]).

Au cours de l'année 1696, les Quatre Couronnés et les meuniers s'étaient successivement engagés à reconstruire en suivant le plan de la ville élaboré par de Bruyn, les premiers la Colline et les seconds le Moulin à vent. Ils avaient alors été autorisés à vendre des rentes perpétuelles - c'est-à-dire à s'endetter- pour financer l'opération ([138]). Mais les charpentiers, eux, renâclaient. Le 17 avril 1697, la ville enjoignit à leurs doyens d'entamer la reconstruction suivant le fameux plan dans les trois semaines, sous peine de voir les travaux exécutés à leurs frais ([139]). Le 27 avril, le métier hésitait toujours ([140]). Finalement, assemblés le 7 mai dans leur local de réunion en présence du notaire van Cutsem et de son clerc, les charpentiers refusèrent par 17 voix contre 11 de reconstruire selon le plan proposé, et firent acter leur vote

(132) M. Culot et al., *op. cit.*, p. 172.

(133) V. Heymans, *Les maisons...*, 2002, p. 66.

(134) AVB, *Resolutieboeck* n° 1725, p. 85.

(135) Autorisation accordée au métier de vendre des rentes dans ce but le 17 septembre 1696: *ibidem*, p. 283.

(136) AVB, 1725, p. 141.

(137) Son texte est publié par V.G. Martiny dans *La Grand-Place de Bruxelles*, 3e édition, Bruxelles, 1974, (Vokaer, éditeur, Coll. Terre d'Art), p. 110.

(138) Pour le métier des « steenbickeleren », rebaptisé alors métier des Quatre Couronnés, voir dans AVB, 1725, p. 231, la résolution du Magistrat datée du 1 juillet 1696 autorisant le métier à vendre des rentes pour la reconstruction « volgens het model van deser stadts wegen gemaeckt ende uuytgegeven... ». Pour les meuniers, voir plus haut, note 135.

(139) AVB, 1725, p. 403.

(140) Chambre des tonlieux de Bruxelles, n° 353, à la date.

sous la forme d'une supplique qu'ils adressèrent au Magistrat ([141]). Le motif de leur refus n'est pas mentionné. La question financière était probablement sous-jacente: encore en possession de leurs anciens comptes à ce moment, les charpentiers devaient bien savoir ce qu'il en avait coûté à leurs prédécesseurs de reconstruire leur maison selon le plan de la ville en 1441. Mais le Magistrat, refusant de prendre leur décision en considération, leur enjoignit alors de s'exécuter (« sonder regard te nemen op de camerlijke resolutie genomen bij die supplianten...ordonneren aen de selve te bebouwen de erffve hunne ambachte competerende volgens de modelle... »). Il les autorisa, eux aussi, à vendre des rentes pour le faire! ([142]). Les charpentiers étaient piégés, mais l'ensemble créé en 1441 se trouvait ainsi pérennisé.

Les dépenses pour la reconstruction du Pot d'étain sont enregistrées dans le compte des charpentiers allant du 16 novembre 1697 au 15 novembre 1698. On y trouve notamment la mention des frais de bouche effectués lors de la première réunion dans la nouvelle maison, sans indication précise malheureusement de la date à laquelle elle eut lieu ([143]).

Samenvatting

Na 1421 vestigen de Brusselse ambachten zich systematisch op de Grote Markt. De timmerlui betrekken voor 1432 de Tinne Pot en voor 1440 worden de 'steenbickeleren' hun buren in de Heuvel (*Huevel*). De rekeningen van het ambacht van de timmerlui (1432-1795) bevatten de rekening van de bouw van hun huis tussen juni 1441 et juni 1442. Het werk wordt uitgevoerd door het ambacht en op zijn kosten, naar een tekening (*beworp*) van Rogier van der Weyden en een ontwerp dat waarschijnlijk van de hand van opzichter Gillis Joes stamt. Gillis Joes is stedelijk ontvanger in 1440-1441 en heeft als dusdanig de leiding van de werken. De Tinne Pot, het buurhuis De Heuvel van de steenhouwers en vier aanpalende huizen, die eigendom van de stad zijn, krijgen op initiatief van het Brusselse stadsbestuur alle zes een identieke voorgevel in natuursteen omwille van stedenbouwkundige, economische en prestige redenen. Dit monumentale ensemble overleeft het bombardement van 1695 niet maar twee iconografische bronnen houden de herinnering levend. Het ensemble vormt de voorafbeelding van het Huis van de hertogen van Brabant dat nog steeds bestaat.

Summary

After 1421 the Brussels' guilds moved systematically to the *Grand-Place*. The carpenters are to be found in the *Pot d'étain* before 1432; the 'steenbickeleren' become their neighbors in *La Colline* before 1440. The accounts of the carpenters are complete for the period 1432-1795 and contain e.a. the accounts of the reconstruction of its guild house from June 1441 till June 1442. The guild was responsible for the construction and paid all costs. Rogier van der Weyden made a preliminary drawing - *beworp* - and the final architectural project was probably

(141) Notariat général de Brabant, n° 1974/1, à la date de la réunion: « Op den 7 mai 1697, dambachts camer, met dekens, ouders ende supposten vergadert sijnde, voorgehouden te bouwen den ambachts huyse volgens modelle Jae 11 Neen 17 ». Les votes sont figurés par des bâtonnets.

(142) AVB, 1725, p. 415.

(143) CMS, 478, compte non paginé, « Item, verteert in de eerste vergaederinghe in het nuet huys... ».

made by supervisor Gilles Joes, who was town treasurer in 1440-1441 and who directed the construction works as such. The reconstruction of the *Pot d'étain* adjacent to *La Colline*, owned by the guild of the stonemasons, and of four neighboring houses, all owned by the city, with identical frontages made of hewn stone was an initiative of the city of Brussels for urbanistic, economic and status reasons. This monumental realization did not survive the bombarding of 1695 but two iconographic documents give evidence of the architectural complex that is the prefiguration of the *Maison des ducs de Brabant* that still stands on the same place.

PRODUCTION D'ATELIER ET EXPORTATION. CINQ VERSIONS DE SAINTE FAMILLE DE L'ENTOURAGE DE GÉRARD DAVID.

Catheline Périer-D'Ieteren*

Le point de départ de cette étude fut l'examen en 2006, chez Christie's, d'une peinture brugeoise de *Sainte Famille* provenant de la collection d'Oultremont (1) (fig. 1) et qui avait été exposée à Bruges en 1902 (2). En cherchant d'autres œuvres apparentées, nous avons retrouvé, avec l'aide de Maria Galassi (3), quatre versions quasi identiques qui n'avaient pas encore fait l'objet de recherches ni de rapprochements avec la peinture de la collection d'Oultremont. Comme nous allons tenter de le démontrer, nous pensons que cette dernière serait le prototype des autres tableaux. Il nous parut, dès lors, intéressant de mener une étude comparative de ces *Saintes Familles* exécutées en série et durant plusieurs années, touchant ainsi à la problématique de la production sérielle dans les ateliers brugeois de la première moitié du XVIe siècle.

La composition est inhabituelle par rapport à l'iconographie traditionnelle de la *Sainte Famille* (fig. 1). La Vierge et l'Enfant ne sont pas intégrés à un paysage ou présentés à l'intérieur d'une pièce, mais sont assis à l'extérieur, sur un muret de briques, dos à une maison bourgeoise dans un contexte urbain. Le groupe, centré, est disproportionné par rapport à l'environnement et occupe toute la hauteur de l'image. Marie, plongée dans ses pensées, tient sur ses genoux Jésus, enjoué et brandissant des noisettes, symboles de la Providence divine et de la Bienveillance maternelle. Derrière la Vierge se profile un fragment de paysage. Curieusement, parmi des arbres ordinaires, un ficus, d'essence tropicale, se dresse contre le ciel (4). Ce détail aurait-il été expressément peint pour satisfaire le goût pour l'exotisme de la clientèle

* Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

(1) Panneau de chêne 116,3 x 88,3 cm. Support constitué de quatre planches verticales de largeur différente. La troisième porte une marque au revers, sans doute de menuisier. À l'origine, il semble, au vu d'incisions dans le bois, y avoir eu des fibres encollées pour renforcer les joints. Bords non peints de largeur irrégulière sur les quatre côtés.
Le tableau a été partiellement nettoyé. Des résidus de vernis restent sur les carnations aux couches picturales très amincies qui laissent transparaître par endroits la couche d'impression claire et le dessin sous-jacent. Vernis épais et oxydé, « jus brun » de retouche mis sur le sol et l'architecture, plusieurs retouches grossières. Lourd surpeint dans le bas de la robe de la Vierge. Retouches ponctuelles dans son visage.

(2) Catalogue : *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien*, Bruges, 1902, n° 228.

(3) Je voudrais exprimer ici toute ma reconnaissance à Maria Ctelia Galassi, professeur à l'Università degli Studi di Genova qui a immédiatement établi le lien entre la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont et deux versions de *Sainte Famille* conservées à Gênes.

(4) À ce jour, nous n'avons trouvé qu'une seule peinture présentant un ficus analogue. Il s'agit d'une *Sainte Famille* attribuée au Maître du Saint Sang et conservée à la Kunsthalle de Hambourg (M. J. Friedländer, *ENP*, IXb, Plate 204, photo 210).

Fig. 1. *Sainte Famille*, coll. d'Oultremont. © Christie's

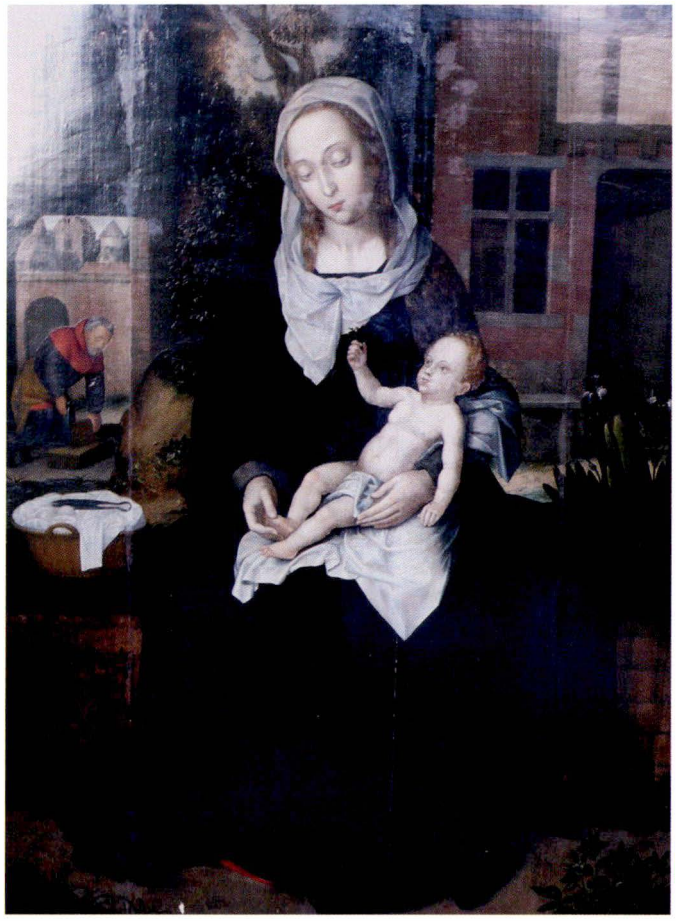


Fig. 2. *Sainte Famille*, dite *Vierge de Florival*, coll. particulière. © C. Périer

locale et étrangère à Bruges, notamment italienne? Dans un climat de forte concurrence entre les ateliers brugeois et anversois, le peintre voulait-il montrer ainsi le côté à la page de l'atelier?

À gauche, saint Joseph, une hache à la main, s'apprête à fendre une pièce de bois. Il travaille sous un porche dont la façade faite de planches est munie d'une étagère portant deux fioles en verre et une cruche, fermés par des tapons blancs et rouges (5) (fig. 3). Cet autre

(5) Les fioles et la cruche sont fermées par des tapons, petits tas d'étoffe ou de papier chiffonnés moulés en boule. Ils sont ici en forme de bouchon et recouverts d'un chapeau en tissus blanc ou rouge qui scelle l'ensemble (non encore ouvert), avec une cordelette. Il s'agit d'un système de fermeture banal, connu depuis l'Antiquité romaine. Vu la couleur des liquides, ces récipients pourraient contenir des produits utilisés pour le bois tels que de la térébenthine ou du bitume? Les renseignements sur ces récipients nous ont été aimablement fournis par Chantal Fontaine, restauratrice de verre à l'IRPA. Je la remercie chaleureusement d'avoir consacré du temps à répondre à mes questions. Mes remerciements vont aussi à Franca

détail insolite semble être mis volontairement en évidence par le peintre pour établir une relation, par l'image, avec l'activité de menuisier du saint. Au-dessus du mur qui clôt le jardin, on aperçoit quelques bâtiments de la ville. Un panier en osier, accessoire fréquent dans les représentations de *Fuite en Egypte* de Gérard David et de son atelier, contient du matériel de couture, une pelote de coton et une paire de ciseaux posée sur du linge. Il est placé à la droite de la Vierge tandis qu'à sa gauche fleurit un imposant iris bleu, variante du lys marial et symbole de la Reine des cieux et de l'Immaculée Conception ([6]). Cette fleur bleue, couleur de Marie, est surtout adoptée par les peintres espagnols. Ce substitut du lys flamand, généralement blanc, s'ajoutant à la présence du ficus pourraient indiquer que les œuvres auraient été conçues dès l'origine pour être exportées vers les pays du Sud? L'Espagne, notamment, offre des débouchés intéressants pour des tableaux bon marché destinés au marché libre ([7]).

La scène, telle qu'elle est présentée, pourrait être perçue, dans un premier temps, comme un *Repos durant la fuite en Egypte*. L'épisode se situerait alors, ce qui est étrange, dans un jardin clos plutôt que dans un paysage. Une autre interprétation paraît plus vraisemblable: il s'agirait de la représentation, peu fréquente, du *Séjour de la Sainte Famille en Egypte* montrant saint Joseph, Marie et Jésus au travail, tel qu'indiqué dans la *Vita Christi* de Ludolphe

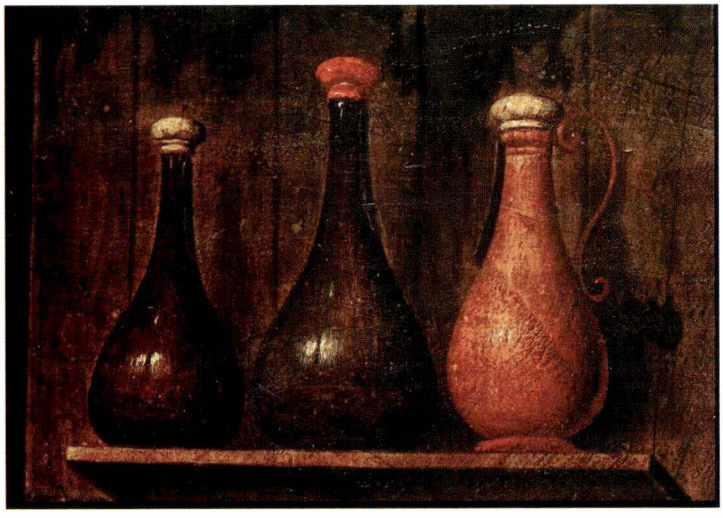


Fig. 3. *Sainte Famille*, détail flacons, coll. d'Oultremont. © Christie's

Carboni de Gênes et à son mari, restaurateur de meubles, pour les suggestions sur le contenu des flacons.

(6) G. Fergusson, *Signs and Symbols in Christian Art*, New York, 1954, rééd. Oxford University Press, 1985, p. 16.

(7) P. van den Brink, *L'Art de la copie*, dans *cat. l'Entreprise Brueghel*, Maastricht, 2001, p. 16.

Fig. 4. A. Dürer, *Séjour de la Sainte Famille en Egypte*, gravure sur bois, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäffer. © du Musée.

de Saxe (vers 1295-1378) ([8]). Toutefois, à la différence des rares autres scènes répertoriées de ce genre, comme dans le *Retable de Pedralbes*, ici seul Joseph est à l'ouvrage comme charpentier, le Christ encore bébé étant gardé par sa mère. Une gravure de Dürer pourrait avoir servi de modèle partiel ([9]) à cette iconographie (fig. 4).

La composition hiératique, qui procède par succession de plans parallèles aux spectateurs pour donner la sensation d'espace, est caractéristique de l'école brugeoise. Elle se retrouve aussi, mais avec un plus grand sens de la profondeur et une meilleure insertion du groupe à son environnement, dans les peintures de l'école bruxelloise de *Vierge et Enfant dans un pay-*

(8) Les informations sur cette iconographie particulière sont puisées principalement à l'article de D. Martens, *Le triptyque de la Sainte Famille au travail de Pedralbes, une œuvre flamande « hispanisée »*, dans *Oud Holland*, vol. 119, n°6, 2006, p. 41-47. Nous le remercions d'avoir attiré notre attention sur ce thème. La *Légende dorée* parle d'un séjour de 7 ans à Héliopolis jusqu'à la mort du tyran Hérode. Voir Jaques de Voragine, *La Légende dorée* (trad. J.-B. Roze), Paris, 1967, 1, p. 89.

(9) Albrecht Dürer, *Séjour de la Sainte Famille en Egypte* (ca.1500), gravure sur bois, 29,5 x 21 cm, Schweinfurt, Bibliothek Otto Schäfer.

Fig. 5. *Sainte Famille*, dite version américaine, Milwaukee, Wisconsin, Marquette University, Patrick et Beatrice Haggerty Museum of Art. © Photo du Musée Haggerty

sage, notamment celles attribuées au Maître au Feuillage brodé ([10]). L'accent mis sur des détails décoratifs, tels l'iris et les fleurs qui parsèment le sol, est propre à la peinture des Pays-Bas méridionaux au tournant du XVe siècle et dans le premier quart du XVIe. Aussi bien la structure marquée du visage de Marie et son expression intériorisée que la technique picturale à l'huile de type encore traditionnel, mais d'une exécution simplifiée, situeraient l'œuvre dans cette première partie du siècle. Néanmoins, comme il s'agit très certainement d'une copie réalisée d'après un prototype perdu, sans doute plus ancien, les caractéristiques de type archaïsant peuvent avoir été maintenues dans des œuvres d'exécution plus tardive ([11]).

Les recherches menées au *Centre d'étude de la peinture du XVe siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège* révélèrent une autre version identique à la première, identifiée comme la *Vierge de Florival* (fig. 2) ([12]). La composition de cette œuvre est la même que celle de la collection d'Oultremont et le format du panneau est quasi similaire ([13]). Deux tableaux supplémentaires, du même thème, mais peints à l'huile sur toile ([14]), nous furent signalés à Gênes par Maria Galassi ([15]). Enfin, une recherche à la *Witt Library* de Londres nous fit découvrir la vente aux Etats-Unis, en 1961, d'un troisième tableau ([16]), sur panneau de chêne, authentifié par Max J. Friedländer comme étant de la main de Gérard David (fig. 5). Ce dernier porte donc à cinq le nombre de versions connues à ce jour.

L'histoire matérielle agitée de toutes ces œuvres et leur état de conservation assez médiocre brouillèrent les pistes dans un premier temps. La « version américaine » (fig. 5) fut ainsi confondue par Friedländer avec celle de la collection d'Oultremont (fig. 1). Un examen

(10) C. Périer-D'Ieteren, *Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d'atelier — Du tableau de Vierge à l'Enfant dans un paysage de Philadelphie au retable Polizzi Generosa*, dans *Actes du Colloque Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'oeuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du XVe siècle*. Lille, Palais des Beaux-Arts, 23-24 juin 2005, Lille, 2007, p. 120-131.

(11) La typologie en S de l'anse de la cruche n'apparaît pas, selon Chantal Fontaine, avant la seconde moitié du XVIe siècle. Cette observation, jointe à l'utilisation d'une préparation colorée rose dans les deux versions italiennes relevée pour la première fois, dans l'état actuel des connaissances, chez Lambert Lombard, assignerait une date plus tardive au tableau. Stylistiquement, cela nous paraît difficile à croire.

(12) Florival est un lieu-dit proche de Bossut-Gottechain où existait, jusqu'à la Révolution française, une abbaye de moniales cisterciennes qui pourrait avoir possédé le tableau.

(13) 115 x 89 cm contre 116,3 x 88,3 cm pour le panneau d'Oultremont.

(14) Il ne s'agit pas de *Tuchlein*, à savoir des peintures à la détrempe sur toile de lin, genre aussi pratiqué dans les Pays-Bas méridionaux, notamment par Thierry Bouts, mais bien de peintures à l'huile sur toile. Des documents attestent l'existence de rouleaux de toiles flamandes mises en magasin à Gênes dans l'attente de client. Voir à ce propos M. C. Galassi, *Osservazioni sulla tecnica esecutiva alla luce delle analisi di laboratorio e dell'esame riflettografico all'infrarosso*, dans *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008, p. 27-30.

(15) Voir note 3.

(16) Panneau 116,8 x 81,3 cm. Vendu par Central Picture Gallery (New York) à un collectionneur privé. Voir *The Connoisseur*, décembre, 1961. Cette version est réapparue sur le marché de l'art pour être vendue chez Sotheby's en janvier 2005: *Sotheby's. Property from the Estate of Lilian Rojtman Berkman, including Property from the Rojtman Foundation*, New York, 28 janvier 2005, n° 97. Dans ce catalogue, la peinture est mentionnée, à tort, comme provenant de la collection d'Oultremont, sur la base du certificat de mars 1956, délivré par Friedländer. Le tableau se trouve actuellement au Patrick et Beatrice Haggerty Museum of Art, Milwaukee, Wisconsin, Marquette University.

Fig. 6. Maître anonyme flamand, *Sainte Famille*, dessin, Vienne, Albertine.

comparatif des deux peintures montra que, si la composition d'ensemble est similaire, elle se différencie par plusieurs détails, tels le pot de fleurs posé sur l'appui de fenêtre de la maison ou encore l'emplacement des surfaces d'herbe, le type de plantes et, surtout, la couleur orange lie-de-vin de la robe de la Vierge, visible sous son manteau bleu largement ouvert. Dans le « tableau américain », les expressions des visages aux formes plus rondes et le style des drapés se démarquent aussi du panneau d'Oultremont et s'apparentent davantage aux peintures du deuxième quart du XVIe siècle.

Enfin, un dessin conservé à l'Albertine de Vienne (fig. 6) et publié en 1928 par Otto Benesch complète cet ensemble d'œuvres étroitement apparentées ([17]). D'une exécution assez

(17) O. Benesch, *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung der Albertina*, Bd. 2: *Die Zeichnungen der niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Vienne, 1928, n° 29. L'auteur attribue ce dessin à Gosswyn van der Weyden, petit fils de Roger, ce qui est erroné parce que l'exécution de l'œuvre est plus tardive que les années 1495-1500 qu'il propose d'assigner au tableau. Je remercie vivement Fritz Koreny pour ses remarques à propos du dessin dont il situerait l'exécution autour de 1520, voir dans la deuxième moitié du XVIe siècle.

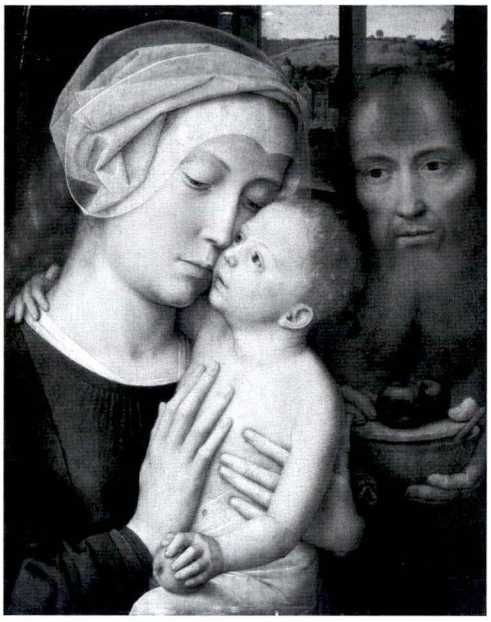


Fig. 7. G. David (?), *Sainte Famille*, ex. coll. M. Le Roy. © Sotheby's

lourde, ce dessin semble être une copie de la *Sainte Famille* américaine. On y retrouve, en effet, le pot de fleur absent des deux exemplaires conservés en Belgique, mais présent, par contre, dans les versions génoises.

Les attributions antérieures données à ces tableaux de *Sainte Famille* furent multiples: d'un maître anonyme de la première moitié du XVIe siècle à Jean Provost en passant par Gérard David et même à Pieter Claeissens I pour la « version américaine ». Un examen du schéma de mise en page et du style de la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont ramène indéniablement, pour nous, à un atelier brugeois, et plus spécifiquement à l'entourage de Gérard David. Une intéressante comparaison peut ainsi être développée avec une autre *Sainte Famille* du début du XVIe siècle, cette fois à mi-corps, représentative des petites peintures de dévotion à succès ([18]) et qui est attribuée à un suiveur de Gérard David (fig. 7). On y observe une morphologie identique des visages et des mains, la même expression éveillée de l'Enfant et une technique d'exécution apparentée, proche du *sfumato* léonardesque.

Identifier le maître qui a peint la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont au sein de l'atelier brugeois est néanmoins malaisé et ne pourrait se faire qu'à condition de découvrir des documents d'archives inédits à ce jour. La morphologie des linéaments du visage de la Vierge et son écriture sont cependant très particulières. Nous avons donc mené des recherches pour tenter de trouver des peintures exécutées par la même main. Un panneau de *Vierge et Enfant de tendresse* de l'ancienne collection Moxhon ([19]) de Liège (fig. 8), sans doute peinte dans les

(18) Bois, 41 x 33 cm, vendu chez Christie's à New York le 24 janvier 2003, lot 36, p. 60 (ancienne coll. M. Le Roy).

(19) Panneau de chêne H. 165 x L. 76 cm. Appartenant au Musée Curtius (inv. Mx 2527) (donation Moxhon, 1910), il est actuellement exposé dans le Trésor de la cathédrale de Liège et attribué hypothétiquement à

Fig. 8. Maître anonyme, *Vierge et Enfant de tendresse*, détail visage. Liège, Musée Curtius, ex. coll. Moxhon. © Kikirpa

mêmes années, s'est ainsi révélé directement apparenté à celui de la collection d'Oultremont. Marie présente des traits identiques et on reconnaît la curieuse manière du maître de peindre les yeux vides d'expression, très étirés, aux paupières lourdes quasi closes, masquant la pupille et qui sont barrées d'une ligne en leur milieu (fig. 9a-b). On retrouve aussi la petite bouche aux lèvres gonflées séparées par un rehaut de couleur garance et les sourcils très appuyés. On note encore les contours des doigts et des ongles repris par un cerne de couleur brune, caractéristique du style de Gérard David et de son atelier. Enfin, le drapé aux plis cassés et raides de la coiffe de Marie et l'air espiègle de Jésus sont également similaires à ceux de la *Sainte Famille* de la collection d'Oultremont. Le panneau de Liège, lui aussi de grand format, nous semble donc pouvoir être attribué, sans conteste, au même maître anonyme. Ce dernier se serait ainsi intéressé à un autre thème très à la mode dans le registre des œuvres de dévotion, celui de la *Vierge de tendresse*, créé par Rogier van der Weyden et ensuite exploité, notam-

Ambrosius Benson. Il existe de nombreuses versions de ce type avec des inscriptions différentes. Une peinture identique à celle décrite, conservée dans la collection G. Chiaramonte Bordonaro de Palerme, a été publiée par Giovanni Carandente, *Collections d'Italie. I. Sicile*, Bruxelles, 1968, p. 24, pl. VII (Répertoire des peintures flamandes du XVe siècle). La photo n'est malheureusement pas assez bonne pour voir si le traitement caractéristique des yeux est identique à celui de la peinture liégeoise.

Fig. 9a. *Sainte Famille*, détail visage, coll. d'Oultremont. © Christie's

Fig. 9b. Maître anonyme, *Vierge et Enfant de tendresse*, détail visage, Liège, Musée Curtius, ex. coll. Moxhon. © Kikirpa

ment, par Thierry Bouts et son atelier, par les petits maîtres flamands des années 1480-1510 et par Gérard David et son atelier. Ici toutefois le peintre se démarque de la formule de ses prédécesseurs en présentant la Vierge qui enlace l'Enfant debout sur ses genoux. Cette image spécifique, reprise par plusieurs peintres du XVIe siècle, est répétée à satiété jusqu'au XVIIe siècle. Une inscription figure au bas de la composition « DIGNARE ME/LAUDARE TE/VIRGO SACRATA/ » révélant sans ambiguïté la fonction d'œuvre de dévotion ([20]).

À cette époque, Bruges, qui avait été supplantée économiquement par Anvers où d'importants ateliers de peinture comme ceux de Quentin Metsys et de Joos van Cleve se développaient, cherchait à rivaliser avec la Métropole dans la production de tableaux aux thèmes souvent mariaux. Ceux-ci, fort appréciés des « amateurs d'art » et du public tant autochtone qu'étranger, étaient exécutés en plusieurs exemplaires. L'atelier de Gérard David met ainsi sur le marché de nouveaux prototypes, se spécialisant dans des sujets à caractère intimiste comme la *Vierge à la soupe au lait* ou familial comme la *Fuite en Egypte* et la *Sainte Famille* en gros plan (fig. 7), ou encore dans de petits panneaux de la *Passion du Christ*, tels la *Lamentation* ou la *Vierge et le Christ mort*. Ces œuvres connaissent un large succès dans le sud de l'Europe, en particulier en Italie et en Espagne où elles sont exportées en quantité au même titre que les peintures d'Ambrosius Benson et d'Adrien Isenbrant, élèves et successeurs de David à Bruges qui reprennent ces mêmes sujets iconographiques dans leurs propres compositions.

Le dessin sous-jacent de la *Sainte Famille* d'Oultremont est réalisé à main levée (figs. 10 et 11). Il procède de quelques plans de fines hachures serrées marquant les ombres et de lignes

(20) Je remercie Pauline Bovy, conservatrice du Musée Curtius, pour les renseignements qu'elle m'a fournis sur cette œuvre.

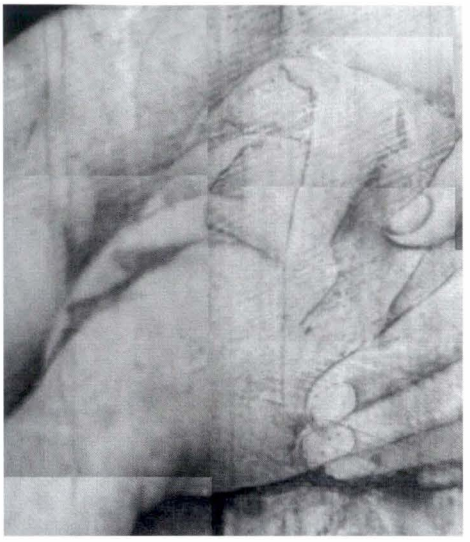


Fig. 10. *Sainte Famille*, détails visage Jésus, RIR, coll. d'Oultremont. © Christie's

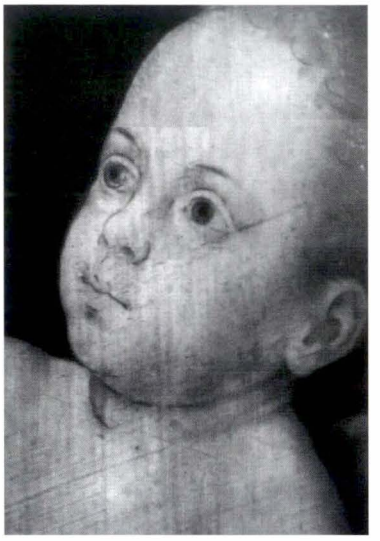


Fig. 11. *Sainte Famille*, détail du drapé, RIR, coll. d'Oultremont. © Christie's

plus appuyées de mise en place des formes, notamment, dans les visages et pour les plis des drapés. Une couche d'impression blanche généralisée est posée sur la préparation. Elle est perceptible aussi en surface par suite de l'usure de la couche picturale. On retrouve cette impression, très apparente sur l'image radiographique (fig. 12), dans les quatre peintures étudiées ([21]). La technique d'exécution de cette version (fig. 1) est de loin la plus soignée parmi celles examinées. On notera en particulier l'iris, peint avec une grande maîtrise, des rehauts clairs ciselant les contours des pétales et l'arête des feuilles, ainsi que les panses des récipients chargées d'empâtements blancs qui simulent des reflets de lumière (fig. 3). Ces mêmes détails sont traités de façon négligée dans les autres exemplaires. La *Vierge de Florival* est la réplique de celle d'Oultremont. Les deux peintures ont certainement été réalisées au sein d'un même atelier, au vu des analogies étroites qu'elles partagent. De grand format, elles doivent avoir fait l'objet d'une commande spécifique dans un atelier spécialisé dans ce genre de production, satellite de celui du grand maître brugeois.

Le style et le modelé de la *Sainte Famille* d'Oultremont inciteraient à situer son exécution dans le premier quart du XVIe siècle. Toutefois, nous l'avons vu, le statut de copie d'une composition recherchée invite à la prudence quant à la datation, car l'archaïsme est peut-être voulu pour se rapprocher du modèle. Le panneau d'Oultremont a probablement été conservé dans l'atelier brugeois qui l'a produit et a ainsi servi de modèle, peut-être même de modèle d'étalage, à d'autres compositions, en premier lieu à la *Vierge de Florival* (fig. 2), qui serait une réplique d'atelier légèrement postérieure. Stylistiquement, elle est plus faible, comme le

(21) Pour les résultats des investigations scientifiques des deux versions de Gênes voir: *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008. Pour les deux autres, voir les commentaires techniques de la note 1.

Fig. 12. *Sainte Famille*, radiographie de détail de l'Enfant, coll. d'Oultremont. © Christie's

révèle l'écriture rapide et assez stéréotypée des écorces d'arbres et des linges dans le panier d'osier par rapport à l'exécution plus soignée et plus fluide du modèle (fig. 13 a-d). Les expressions des visages sont également plus vides.

La version vendue aux Etats-Unis (fig. 5) découlerait du même prototype d'Oultremont. Le modelé des carnations, plus fluide et dans une matière plus mince, placerait toutefois son exécution aux alentours de 1520-25. Le peintre, de surcroît, a introduit des innovations de détail qui se retrouvent dans les deux tableaux génois du Couvent des Capucins et du Musée Diocésain. La *Sainte Famille* du Musée Diocésain (fig. 14) est une copie fidèle de cette « version américaine » (fig. 5). Le maître adopte ici les deux modifications importantes apportées au prototype d'Oultremont, à savoir la couleur orangée de la robe de la Vierge et le vase de fleurs sur l'appui de fenêtre. La composition de l'exemplaire du Couvent des Capucins (fig. 15), quant à elle, est hybride. Le vase de la « version américaine » est repris, mais est modifié dans sa forme, tandis que la couleur de la robe de Marie est bleue, comme dans le modèle initial. La

a

b

Fig. 13a-d. *Sainte Famille*, détails écorces et linges.

c

d

coll. d'Oultremont. © Christie's

coll. particulière. © C. Périer

structure du visage de la Vierge et son traitement sont aussi plus apparentés au prototype. S'agirait-il de deux copies successives un peu distantes dans le temps, retranscrivant chacune les emprunts dans le style du moment ? Ainsi, le groupe sacré du Musée Diocésain se rapproche des peintures de *Vierge et Enfant* de Quentin Metsys et Joos Van Cleve exécutées autour de 1520, qui se caractérisent par des visages plus doux (fig. 16). Les analogies techniques spécifiques qui ont été relevées lors de l'investigation scientifique des toiles (préparation colorée et smalt) prouvent que les deux œuvres proviennent du même atelier tandis que leurs différences de style et d'exécution trahissent l'intervention de deux mains ([22]).

(22) L'investigation scientifique du tableau du Musée Diocésain a révélé une exécution plus poussée et plus habile du dessin sous-jacent comme des détails formels que cette du Musée des Capucins. Voir M.C. Galassi, *op. cit.*, p. 27-30.

Fig. 14. *Sainte Famille*, détail, Gênes, Musée diocésain. © Musée diocésain

Fig. 15. *Sainte Famille*, détail, Gênes, Couvent des Capucins. © Museo dei Beni Culturali Cappucini.

Le support en toile de la version du Couvent des Capucins a été coupé à droite, alors que celui du Musée Diocésain a gardé son format original qui est, à deux centimètres près, identique à celui du tableau d'Oultremont. La préparation de ces deux *Saintes Familles* conservées à Gênes est à base de craie et de colle, conformément à la tradition flamande, et non pas de plâtre et de colle comme il est d'usage en Italie ([23]). Cela prouve que les tableaux ont été peints dans les Pays-Bas méridionaux, sans doute pour l'exportation. Leur destination lointaine serait la raison pour laquelle la toile, plus pratique pour le transport et moins sensible à l'humidité, aurait été employée comme support plutôt que le bois de chêne, coutumier à la production flamande. Ces peintures pourraient également avoir été réalisées sur commande expresse d'un amateur génois qui aurait vu le prototype à Bruges. Les Italiens résidant dans cette ville sont, en effet, nombreux et les relations avec Gênes sont privilégiées ([24]).

(23) Pour les informations d'ordre technologique sur ces œuvres, voir *Dal Ritrovamento all'indagine. Due Sacre Famiglie ambito fiammingo a confronto: storia, iconografia, restauro*, Genova, 2008. Outre la préparation, deux particularités retiennent notre attention: l'utilisation de smalt pour la robe bleue de la Vierge et une légère coloration rose de la couche d'impression (*imprimatura*). Par ailleurs, nous pensons que le dessin de la version des Capucins a été réalisé au poncif. Le tracé lourd des contours et la présence de quelques alignements de points imparfaitement recouverts notamment dans le corps de l'Enfant, trahissent ce procédé. Cette version très altérée a été fortement restaurée.

(24) E. Parma, *Rapporti artistici tra Genova e le Fiandre nei secoli*, XV e XVI, Genova, 2001/2002.

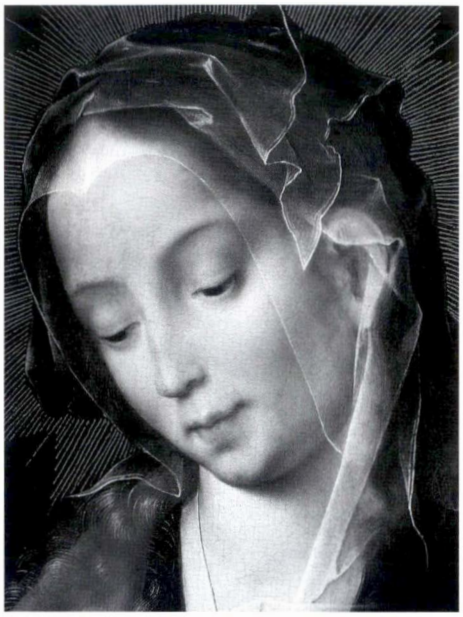


Fig. 16. J. Van Cleve, *Sainte Famille*, détail, New Hampshire, The Currier Museum of Art. © The Currier Museum of Art

En conclusion, ces cinq tableaux de *Saintes Familles* qui n'avaient pas encore retenu l'attention des historiens de l'art méritent d'être pris en considération, même s'ils ne se démarquent pas par leur qualité stylistique. Le fait qu'ils soient exécutés par cinq mains différentes (figs.1, 2, 5, 14, 15), leur grand format inhabituel pour les œuvres de dévotion produites à Bruges, leur sujet iconographique peu répandu, le recours à un support en toile pour ceux d'entre eux destinés à l'exportation ([25]), soulèvent d'intéressantes questions sur les modalités de production dans les ateliers. Nous songeons en particulier à l'utilisation des moyens mécaniques de reproduction et aux rapports entretenus entre les clients et les peintres. Quel est le degré d'exigence des uns et de liberté des autres? Enfin, à côté de l'impact dévotionnel de ces tableaux, ces multiples copies relèvent, comme l'écrivait Maria Galassi ([26]), de l'histoire du goût et de l'esprit qui commence à sous-tendre les collections, vaste domaine qui recèle encore bien des aspects inédits ([27]).

(25) Les deux peintures ont été rentoilées, ce qui obture la vision de la toile originale. Toutefois, dans les parties usées, on aperçoit la toile, dont la trame très serrée a l'aspect du lin.

(26) M. C. Galassi, *op. cit.*, p. 27-30.

(27) Valentine Henderiks, une fois encore, a assuré la relecture critique du manuscrit avec beaucoup de perspicacité. Sara Laporte a mené des recherches sur l'iconographie. L'ensemble de l'étude n'aurait pu être réalisée sans l'assistance de Roland de Lathuy, directeur de Christie's Belgium et de Sandra Romito à Londres. La compréhension des propriétaires des œuvres et leur aimable aide pour reconstituer l'histoire matérielle des peintures se sont révélées essentielles. Enfin, l'initiative de Madame Martini, conservateur du Musée Diocésain de Gênes, d'organiser une journée d'études sur les différentes versions de Sainte Famille, a initié un dialogue interdisciplinaire et permis d'enrichissants échanges de vues. Qu'ils soient tous ici chaleureusement remerciés.

SAMENVATTING

Het onderzoek van een schilderij aangeboden bij Christie's in 2006 vormt het vertrekpunt van deze bijdrage. Het gaat om een Brugs schilderij uit de omgeving van Gerard David met de voorstelling van de *Heilige Familie* dat afkomstig is uit de verzameling d'Oultremont. Bij het zoeken naar verwante werken hebben wij vier bijna identieke versies kunnen opsporen die niet eerder in verband gebracht werden met dit schilderij, waarvan wij vermoeden dat het hun prototype is. Het leek interessant om een vergelijkend onderzoek uit te voeren van deze *Heilige Families* die tijdens de eerste helft van de 16de eeuw verspreid over meerdere jaren in serie geproduceerd werden door Brugse ateliers. Wij hebben een atelierkopie op paneel onderzocht, namelijk de *Vierge de Florival*, die ook in België bewaard wordt en twee kopieën in olieverf op doek, waarschijnlijk voor export vervaardigd en op dit ogenblik bewaard te Genua in het kapucijnerklooster en in het bisschoppelijk museum. Onderzoek in de *Witt Library* te Londen liet toe een derde schilderij, op eik, te ontdekken dat Max. J. Friedländer toeschreef aan Gerard David. Deze versie verscheen in 2005 opnieuw op de kunstmarkt. Een tekening bewaard in de Albertina te Wenen vervolledigt dit geheel van werken die nauw aan elkaar verwant zijn en die aan verschillende Brugse meesters toegeschreven worden.

In vergelijking met de traditionele iconografie is de compositie van het schilderij ongebruikelijk. Maria en het Kind Jezus zijn niet in een landschap geïntegreerd maar zitten buiten op een muurtje tegen een burgerswoning in een stedelijke omgeving. De heilige Jozef, met een bijl in de hand, staat op punt een stuk hout te klieven. Het gaat om een weinig voorkomende voorstelling van *Het verblijf van de Heilige Familie in Egypte* zoals beschreven in de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen. Maar, in tegenstelling met de zeldzame andere voorstellingen van dit thema, is hier alleen Jozef aan het werk. Een gravure van Dürer zou als gedeeltelijk model gediend kunnen hebben voor deze scène.

Bij gebrek aan identificatie van de auteur van het prototype, hebben wij gezocht naar analogieën in stijl en *ductus*. Wij hebben dezelfde hand herkend in het devotiepaneel *Vierge et Enfant de tendresse* (vroegere verzameling Moxhon).

De *Heilige Familie* die vroeger in de Verenigde Staten bewaard werd, is recenter en waarschijnlijk geïnspireerd door de versie d'Oultremont. Zij heeft op haar beurt als prototype gediend want men vindt op beide doeken van Genua, dezelfde vernieuwende details die door de schilder van de Amerikaanse versie toegevoegd zijn.

Tot slot kan gesteld worden dat de vijf schilderijen van de *Heilige Familie* meer aandacht verdienen dan hun relatief beperkte stilistische kwaliteit doet vermoeden. Het feit dat ze uitgevoerd zijn door meesters uit de omgeving van Gerard David, hun groot formaat dat ongebruikelijk is voor devotionele werken, hun weinig verspreid iconografisch thema en het gebruik van doek voor beide exemplaren bestemd voor uitvoer, roepen interessante vragen op over de producties van ateliers, de impact van succesvolle iconografische thema's en, bij uitbreiding, over de geschiedenis van de smaak.

SUMMARY

In 2006 the *Holy Family*, a painting of Bruges attributed to the circle of Gerard David, originating from the d'Oultremont-collection, was examined at Christie's. The search for rela-

ted works revealed the existence of four nearly identical works that, until now had not been linked to this painting that we consider to be the prototype. The study of these *Holy Families* that seem to have been produced over a number of years reveals interesting information on the problem of serial production at Bruges during the first half of the 16th century. We have studied a replica on wood called *Vierge de Florival*, also kept in Belgium, and two copies in oil on canvas, probably made for export and now kept in Genoa in the Convent of the Capuchins and at the Episcopal Museum. Research at the Witt Library (London) made it possible to trace a third painting — on oak panel — sold in the United States and authentified by Max J. Friedländer as being a work by Gerard David. This painting reappeared on the art market in 2005. Finally a drawing kept in the Albertina (Vienna) completes this series of closely related works that have been attributed differently but always to masters from Bruges.

The composition is unusual compared to the traditional iconography. The Virgin and her Child are not integrated in a landscape but are sitting outside on a small wall of bricks at the back of an urban house of standing. Saint Joseph holds an axe to cut a piece of wood. Apparently the scene is one of the rare representations of the *Holy Family in Egypt* as described by the *Vita Christi* of Ludolph of Saxony. This representation however differs from the others we know by the fact that, here only Joseph is at work. An engraving by Dürer could partly have inspired this scene.

In the absence of an identification of the author of the prototype, we have looked for paintings showing analogies in style and *ductus*. We have recognized the same hand in a devotional panel *The Virgin and the Child of tenderness* (ex collection Moxhon).

The *Holy Family*, formerly in the United States, is of a later date but probably also derives from the d'Oultremont painting. It served in its turn as a prototype since both paintings from Genoa show the same innovative details that have been introduced by the painter of the American picture.

The five pictures of the *Holy Family* are worthwhile to be to be taken into consideration even if their stylistic qualities are limited. The fact that they have been painted by different masters from the circle of Gerard David, their large dimensions unusual for devotional works, their rare iconographic theme and the use of canvas, for those intended for export, raises interesting questions on the production of the workshops, the impact of iconographic themes and on the history of taste.

FAMILY MATTERS. AN INTEGRATED BIOGRAPHY OF PIETER BREUGHEL II ([1])

Natasja Peeters*

1. Romancing Breughel. A 19th-century legacy.

Under the chapter heading "De Helsche Breughel in armoede" ([2]), the 19th century historian Van den Branden sketched the financial situation of Pieter Breughel II in the *Antwerpsche Schilderschool*: "Ofschoon de Helsche Breughel vlijtig moet geschilderd hebben, schijnt hij toch geen fortuin te hebben gemaakt." ([3]). Van den Branden then proceeded with arguments for his interpretation, using the documents by now well-known as they have been referred to in all the Breughel-biographies ever since. He was late with his rent in 1597, he did not own a house, he sold off rents regularly, even a share in his inheritance: facts that were indicative of poverty. Unlike his brother Jan I who went up in the world and catered to the rich and famous, Pieter's paintings were undervalued by his contemporaries. Thus, he was designated to be poor, like his *clientèle* ([4]). Artists are often associated with the status of their clients; likewise, the shimmer of important buyers wore off on the semi-aristocratic Jan Breughel I. In Van den Branden's magisterial *Antwerpsche Schilderschool* a layer of romantic *débris*, albeit magnificently crafted and factually unequalled, covered the biography of Pieter Breughel II. The artist was 'canonised' by the 19th-century history-painter Nicaise de Keyzer

* Corresponderend lid van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

(1) This contribution is dedicated to Joost Vander Auwera. It is an updated and revised version of my lecture during the congress *Pieter Breughel II*, in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, in Brussels, 21th of June 2002. I wish to thank the organisers for their support. I also wish to thank Dr. J. Dambruyne (State Archives, Beveren) for his kind advice on financial and economic matters, as well as Dr. Joost Vander Auwera (Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels), Dr. Christina Currie (Royal Institute of Artistic Patrimony, Brussels), and Prof. Maximiliaan Martens (University of Ghent) for their advice.

(2) 'The Hellish Breughel in poverty' (transl. author): from: F.J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Antwerp 1883, p. 443.

(3) 'Although the Hellish Breughel must have worked fruitfully, he does not seem to have made a fortune' (transl. author) from: F.J. van den Branden, *op. cit.*, p. 443. The *Antwerpsche Schilderschool* is based on F.J. van den Branden's notes in the City Archives, Antwerp (hereafter as S.A.A.), Privilegiekamer 3572, F.J. Van den Branden, Archiefnota's schilders, n.p., caption 'Brueghel'; J. Folie, 'Pieter Brueghel de Jonge', in: [Exh. Cat.], *Bruegel, een dynastie van schilders*, Brussels, Paleis voor Schone Kunsten 1980, p. 137-142. J. Folie, 'Pieter Brueghel de Jonge, 1564/65-1637/38', in: P. van den Brink (ed.), [Exh. Cat.], *De Firma Brueghel*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, Brussels, Royal Museums of Fine Arts 2001, p. 44-45. Most artists belonged to the (lower) middle class of tradesmen, see N. Peeters, 'The guild of Saint Luke and the painter's profession in Antwerp between ca. 1560 and 1585: some social and economic insights', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (2008) (forthcoming).

(4) F.J. Van den Branden, *op. cit.*, 1883, p. 443: 'Sommige zijner werken werden ook niet hoog geschat tijdens zijn leven.'

Fig. 1. Nicaise De Keyser, *The Antwerp School of Painting*, painting in the great hall of the Royal Museum of Fine Arts Antwerp, detail; Antwerp, Royal Museum of Fine Arts. (Copyright Brussels, KIKIRPA)

in his 'Antwerp school of Painting' (Fig. 1). One can see him somewhat hidden behind the well-known profile of his father, and standing next to him, Pieter Coecke van Aalst. With Pieter Bruegel the Elder perpetually looking over his shoulder the paintings of the son seem but a shadow of the art of his father ([5]).

This article wishes to tackle two aspects in the biography of Pieter Breughel II. Until now, even in exhibitions with the accent on the 'dynastic' aspect, like the one in 1980 ([6]), the artist was sorely separated from his family.

First, by delving into family matters, social and professional relations, his life can be placed in the context of the dynasty and the larger early modern Antwerp community. Sec-

(5) Some excellent work has been done these last years on the painter and his oeuvre, notably by C. Currie. See D. Allart and C. Currie, 'The Brueg[h]el phenomenon: Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a special focus on techniques and copying practice', in: *Scientia Artis* (forthcoming); C. Currie and B. Guys, 'Design transfer in Pieter Brueghel the Younger's workshop: a step-by-step reconstruction based on technical examination of his paintings', in: H. Verougstraete et al. (ed.), *Copies. Répliques. Pastiches. L'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture. Colloque XV*, (Bruges, 11- 13 septembre 2003), Louvain 2006, p. 196-206.

(6) [Exh. Cat.], *Bruegel, een dynastie van schilders*, Brussels, Paleis voor Schone Kunsten 1980.

FAMILY TREE OF PIETER BREUGHEL II

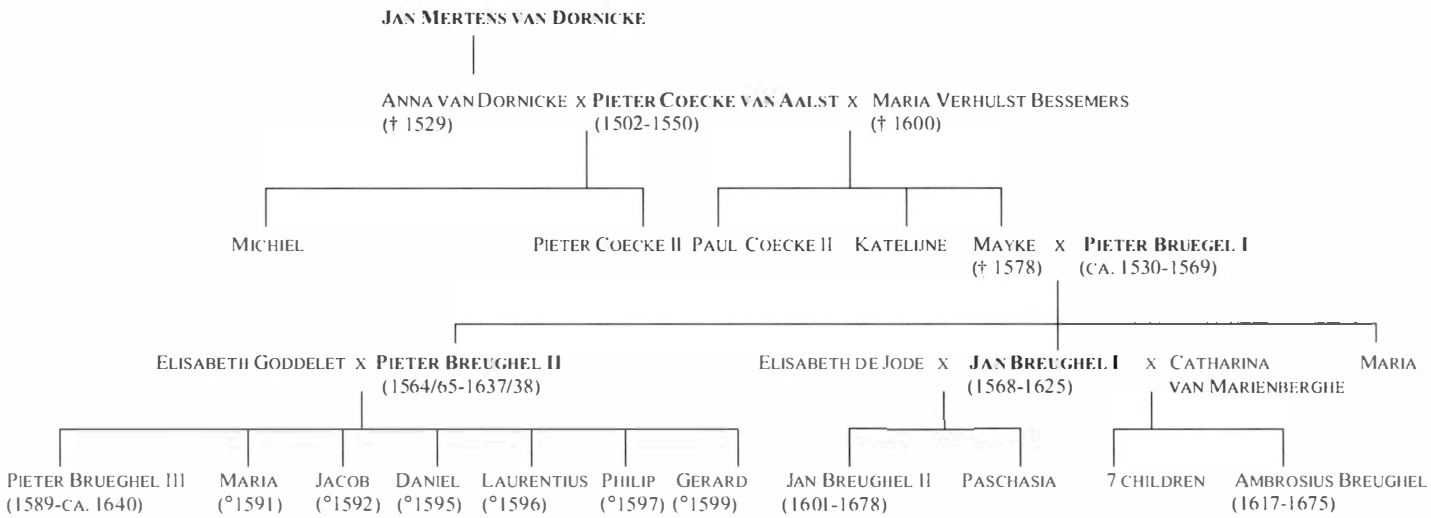


Fig. 2. Family tree of the Coecke – Breughel-family (author)

ondly, by concisely analysing the available information on his financial transactions, his economic status wil be clarified. Furthermore, those two aspects can contribute to obtain a clear idea of his social and economic aspirations.

2. Pieter Breughel II's family-ties, *milieu* and social networks in 16th–17th century Antwerp.

Pieter Breughel's relationship with family-members (Fig. 2), and with different civic, professional and social groups in Antwerp was part of a network, a 'web' with many layers (7). Walter Melion touched on one of the key concepts of research on artists when he wrote: "...to prosper, he [the artist] must socialize himself" (8). The web becomes especially important when studying artists for whom there are no letters or diaries. Without the foreground of ego-documents, the researcher needs to zoom in on the background of interaction: documents on loans, obligations, investments, baptismal records and inventories. Thus, the people around these artists provide them with a social identity and even enhance their individuality that they have lost over time.

As is the case for many other artists' families (or 'dynasties', like the Franckens, the De Mompers or the Wiericx) the family network was of primary importance in the continuing success of the workshop (9). The web of these and other relations is also the social capital of the artist, a buffer in a precarious world that early modern Antwerp certainly was (10).

Pieter Breughel II was born around 1564-65 (11), as the eldest son of Pieter Bruegel I (ca 1530-1569) and Mayke Coecke († 1578). Mayke was the daughter of the highly succesful

(7) A source of inspiration for contextual research was: J.M. Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.

(8) W.S. Melion, *Shaping the Netherlandish Canon: Karel van Mander's Schilderboeck*, London 1991, p. 26.

(9) Ideas were for integrated research of 16th-century artists was developed in: N. Peeters, *Tussen continuïteit en vernieuwing. De bijdrage van Frans en Ambrosius Francken I, en de jonge generatie Francken, tot de historieschilderkunst te Antwerpen ca 1570-1620*, Vrije Universiteit Brussels, 2000. [unpublished PhD-dissertation, publication forthcoming]; Idem, 'Brothers in art: Hieronymus and Frans Francken I and their family: portraits and crypto-portraits in the second half of the sixteenth century', in: *Envisioning self and status, Self representation in the Low Countries 1400-1700*, E. Griffey (ed.), *Crossways* (1999), p. 80-102; Idem, 'Marked for the Market? Continuity, collaboration and the mechanics of artistic production of history painting in the Francken-workshops in Counter-Reformation Antwerp', in: *Kunst voor de Markt, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1999) 50, p. 59-80.

(10) J.R. Farr, 'On the Shop floor: Guilds, artisans, and the European market Economy', 1350-1750, in: *Journal of Early Modern History* (1997) 1, p. 24-54; J.R. Farr, *Hands of honor: artisans and their world in Dijon, 1550-1650*, Ithaca 1988; R. Mackenney, *Tradesmen and Tradees, the world of the guilds in Venice and Europe c. 1250-1650*, London 1987; H. Soly, 'Social Relations' in: [Exh. Cat.] J. van der Stock (ed.), *Antwerpen: Verhaal van een Metropool: 16de-17de eeuw*, Antwerp, Hessenhuis 1993, p. 37.

(11) J. Briels, 'Amator Pictoriae Artis, De Antwerpse kunstverzamelaar Peter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* (1980), p. 208. The author refers to the Notes of Peter Stevens in his copy of the *Schilder-Boeck* (1618) of Karel van Mander (now at the Bibliotheca Hertziana, Rome) where he noted for Pieter Breughel II: 'out 72 jaeren 4 maenden.' This means he was born in 1566 rather than 1564/65. This contradicts the information in the two documents used to date his birth, namely doc. 7 and 15.

entrepreneur, humanist and artist Pieter Coecke van Aalst († 1550) and his wife Maria Bessemers alias Verhulst († 1600). The marriage produced besides Pieter II, a daughter Maria, who left for Cologne ([12]), and a son Jan, in 1568. After the death of their father Pieter the Elder in 1569 and their mother nine years later ([13]), the education of the three children presumably fell to their grandmother, the widow of Pieter Coecke. That she was at the forefront of women-entrepreneurs is clear from Guicciardini, by whom she is mentioned as one of the few well-known artistic women of her time ([14]). According to the 19th-century historian Neeffs, she died in Malines in 1600 ([15]). One has to keep in mind that the children of Pieter Coecke, the painters Pieter II († 1559) and Paul († 1569) died young as did his son-in-law, Pieter Bruegel I. This must have left Maria Verhulst totally in charge of the artistic inheritance of her husband, children, and in-laws: a daunting prospect. Was it through her that Jan I was put in the hands of Pieter Goetkint (1545-1583) and his wife, both engaged in the art trade? Whatever the case, Maria Verhulst played a central role in the making of Pieter II and Jan Breughel.

They probably moved to Antwerp around 1578. Van Mander stated that Pieter II was a pupil of Gillis van Coninxloo, a confusing reference as the identity of the latter remains unclear ([16]). He may have been apprenticed to the son of Gillis I who was affiliated with the family as the husband of Pieter Coecke's sister-in-law. His son, Gillis II, married Paul Coecke's widow. The second painter by the name Gillis van Coninxloo (1544-1607) was a painter/art dealer who left Antwerp as a protestant early in 1585 ([17]). In 1584-85, Pieter Breughel II obtained his master title at the age of twenty. On the 5th of November 1588 ([18]), at the age of 24, he married Elisabeth Goddelet, then 26 years old, in the church of Our Lady in Antwerp. Nothing is known of his wife, and no record of anyone with that surname is found, but the *Bussenboek*, in which the couple is recorded in 1599, refers to her as

(12) Antwerp, City Archives (hereafter as: S.A.A.), Certificatieboek 58, 1597, fol. 28v.

(13) *Ibidem.*

(14) L. Guicciardini (B. Aristodemo, ed.), *Descrittione di tutti i Paesi Bassi (1567), edizione critica*, Amsterdam 1994 [PhD-dissertation], p. 255.

(15) E. Neeffs, *Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines*, Ghent 1876, vol. 1, p. 328; no archival trace for this reference has yet been found.

(16) K. van Mander (H. Miedema, ed.), *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German painters*, Doornspijk 1994-1999, vol.1, 1994, p. 194; K. Zoege von Manteuffel, 'Coninxloo', in: U. Thieme and F. Becker, *Allgemeines lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1912, vol. 7, p. 301-304; H. Devisscher, 'Coninxloo, van', in: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol 7, p. 710. The following authors remain unresolved as to the question of apprenticeship with Gillis: G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, Brussels 1969, p. 6, and K. Ertz, *Pieter Brueghel der Jüngere (1564-1637/38): die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*, Lingen 2000, vol. 1, p. 17, and again in: K. Ertz, 'Pieter Breughel II', in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, München 1996, p. 486. In J. Briels, *op. cit.*, 1980 p. 197, note 171, a *Tower of Babel* in the possession of Gillis van Coninxloo, is mentioned as sold in Amsterdam in 1607. See also D. Allart, 'Heeft Pieter Brueghel de Jonge de schilderijen van zijn vader kunnen bestuderen? Methodologische en kritische beschouwingen', in: P. van den Brink (ed.), [Exh. Cat.], *De Firma Brueghel*, Maastricht, Bonnefantenmuseum, Brussels, Royal Museums of Fine Arts of Belgium 2001, p. 49, doc. 7.

(17) F.J. Van den Branden, *op. cit.*, 1883, p. 309.

(18) S.A.A., Parish Registers, Pr 193, Marriages, Church of Our Lady (1578-89), p. 901.

'Betteken van Luyck' ([19]). Bearing in mind her French-sounding name, this reference could point to Liège origins.

First witness to the marriage was the artist and art-dealer Hans Snellinck (1544/49-1638). ([20]) His wife, Helena de Jode, daughter of dealer and engraver Gerard de Jode, became a sister-in-law to Jan Breughel I in 1599, when he married her sister Elisabeth. ([21]) Second witness was Laureys Mans, second-hand dealer and husband of Catherine Goddelet whose affiliation to Pieter's wife is as yet unclear. ([22]) Contrary to the advantageous first marriage of his brother Jan I into another art dynasty, the De Jode-family, Pieter II seems not to have married into his own trade.

The couple had seven children between 1589 and 1599, although Pieter mentioned eight in a document of 1608, of which there is no mention in any of the available baptismal registers in the Antwerp city archives. ([23]) It is interesting to take a closer look at his children's godparents. On the 6th of July 1589, the painter Peter Verhulst from Mechelen, ([24]) friend of Hans Snellinck, was godfather to the firstborn son, Pieter III. ([25]) It is not far-fetched to assume that he was related to Pieter's grandmother, Maria Verhulst. Another relative of that name and a niece of Pieter Coecke, Susanna Verhulst of Malines, married Pieter de Jode — who was the brother of Jan Breughel's wife — in 1602 ([26]). The aforementioned second-hand dealer,

(19) Archief van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (Archives of the Royal Academy of Fine Arts), Antwerp, Old Archives 243 (4) Armenbus Rekening: Bussenboek der Sint-Lucasgilde inschrijvingsboek van de broederschap van de armenbussen 1538-1627 register, fol. 41r, 1599.

(20) For his biography see: J. van der Auwera, 'Hans Snellinck', in: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 28, p. 898. Originating from Malines, Hans Snellinck (1544/49-1638) is already a master at the moment he is mentioned in the *Liggeren* for the first time, as a teacher, in 1577. See P. F. Rombouts and T. van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde*, The Hague 1864-1876, 2 vols. (Amsterdam 1961), vol. 1, p. 265. From 1577 to 1608, he had 16 apprentices in the guild of Saint Luke, 4 of which were his sons: P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 284, 293, 395, 409, 414, 417, 419, 421, 436, 437, 447 and 448. Snellinck was a calvinist and married to Helena de Jode, Gerard's daughter. For the inventory of his movables in 1638, see: E. Duverger, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw 1636-1642. Fontes Historiae Artis Neerlandicae. Bronnen voor de kunstgeschiedenis van de Nederlanden*, Brussels 1989, vol. 4, p. 183-190 (9-11th of October 1638).

(21) S.A.A., Parish Registers, Pr 195, Marriages, Church of Our Lady (1589-1612), p. 1146. Incidentally, Hans Snellinck was a witness at Jan Breughel I's marriage, on the 23th of January, 1599.

(22) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 331 and 344. Laureys Mans is inscribed in 1589-99 as a master's son and second-hand dealer ('oudkleerkoper') in the guild of Saint Luke.

(23) * S.A.A., Privilegiekamer 695, Rekwestboek 1608, fol. 2v. 'Ende gemerckt hem suppliant ongelegen is daer omme opde Rolle te procederen die genoech te doene heeft voor vrouwe ende *acht* levende kinderen den cost te winnen...'. (italics by author).

(24) F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 331, 344 and 394. Peter Verhulst, *alias* Floris, from Malines became a master in the guild of Saint Luke in 1588-89. E. Duverger, *op. cit.*, vol. 4, p. 190 mentions a debt of Verhulst to the probate inventory of Hans Snellinck I, just as is the case for Jan Breughel I. Peter Verhulst is probably related to Suzanna Verhulst.

(25) S.A.A., Parish Registers, Pr 99, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-93), n.p.: 6th of July 1589, Baptism of Petrus, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet in Saint Andrew's church. Peter Verhulst and Margareta Bijmans are godfather and -mother.

(26) S.A.A., Parish Registers, Pr 216, Marriages, Church of Saint James, (1585-1614), fol 168. Suzanna Verhulst married Pieter de Jode on the 4th of August 1602. Reference published by E. Duverger and

Laureys Mans, was godfather to Maria, the second child ([27]). The biographical details for the godparents of the third child are lacking ([28]), but the fourth child, Daniël ([29]) had Hans Snellinck as a godfather, and Catharina Moerentorff (Moretus), daughter of Jan Moretus and Martine Plantijn, as godmother ([30]). Pieter's brother Jan, who had just returned from Italy, acted as godfather to his fifth child ([31]). The sixth child ([32]) had two friends of the family for godparents: Sir Filip van Wolleput ([33]) and Linken Crabbeels ([34]). Finally, in 1599, Jan I's wife Elisabeth de Jode ([35]) was godmother to the last child, Gerard ([36]). Continuing the family was obviously on Pieter's mind, but continuing the art dynasty proved harder: only one child became a painter: the eldest son Pieter III. What was Pieter II's aim in selecting these godparents? Godparents usually belonged to the wider family and the close social network around the baptised child. Also, the choice of godparents is indicative of the social and economic aspirations of the parents. Godparenthood enhanced bonds of friendship between family members and strenghtened professional ties. In some cases it even offered patronage ([37]).

Compared to Pieter Breughel, it is clear that his brother Jan I reached into the higher social classes in choosing godparents for his children, culminating in the choice of Cardinal

D. Maufort, 'The de Jode family', in: C. Depauw and G. Luyten (ed.), *op. cit.*, p. 378, note 17. See also C. van Mulders, 'Gerard de Jode', in: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 17, p. 598.

(27) S.A.A., Parish Registers, Pr 9, Baptisms, Church of Our Lady (1580-92), p. 346. On the 12th of August 1591, Maria, daughter of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in the Church of Our Lady. Godfather and -mother are Laureys Mans and Magdalena Verbiest.

(28) S.A.A., Parish Registers, Pr 99, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-93), n.p.. On the 19th of October, 1592, Jacobus, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in Saint Andrew's church. Godfather and -mother are Peter van Bungens, Betken Luyckx and Margareta Roots. The orthography of the names of both van Bungens and Roots is not clear.

(29) S.A.A., Parish Registers, Pr 100, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-1606), p. 121. On the 19th of June, 1595, Daniel, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in Saint Andrew's church. Godfather and -mother are Hans Snellinck and Catharina Moerentorff.

(30) M. Sabbe, *De Moretussen en hun kring*, Antwerp 1928, p. 7-9.

(31) S.A.A., Parish Registers, Pr 100, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-1606), p. 137. On the 9th of August, 1596, Laurentius, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in Saint Andrew's church. Godfather and -mother are Hans Breughel and Magdalena Snellaerts.

(32) S.A.A., Parish Registers, Pr 100, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-1606), p. 158. On the 19th of October, 1597, Philippus, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in Saint Andrew's church. Godfather and -mother are Philippus van Wolleput and Linken Crabeels.

(33) Philippus van Wolleput (Woelput) is lord of Waaldries and appears regularly in the 'Rekwestboeken'. He is also a defendant in two preserved trials: S.A.A., Processen, L 9162 (1586) and S.A.A., Processen, B 1890 (1608).

(34) J. Briels, *op. cit.*, p. 197, note 168; D. Allart, *op. cit.*, p. 50, document 18. In 1627, the widow of Jacob Crabeels legates in Amsterdam a *Bearing of the Cross* by Pieter Bruegel I to Maria Breughel, daughter of Pieter II, then living in Leyden.

(35) Elisabeth de Jode is Jan Breughel's wife from January 1599 until her death in 1603.

(36) S.A.A., Parish Registers, Pr 100, Baptisms, Church of Saint Andrew (1589-1606), n.p.. On 27th of December, 1599, Gerardus, son of Pieter Breughel and Elisabeth Goddelet is baptised in Saint Andrew's church. Godfather and -mother are Hans Brouwer and Elisabeth Breughel.

(37) A. M. Kint, *The community of commerce: social relations in sixteenth- century Antwerp*, Ann Arbor 1996 [PhD-dissertation], p. 180.

Fig. 3. Hiëronymus Cock, *Map of Antwerp* 1557, print, 36,5 x 44,5 cm; Antwerp, Plantin-Moretus, Cabinet of prints. (Copyright Antwerp, Plantin-Moretus, Cabinet of prints)

Borromeo and the Archduchess Isabella for his youngest child, Clara Eugenia in 1623 ([38]). Jan I succeeded better in continuing the artists' dynasty: two of his sons became painters: Jan II and Ambrosius Breughel. In 1625, Pieter II, together with Abraham Janssen acted as witnesses for the marriage of Jan Breughel II who married Janssen's daughter Anna Maria ([39]). One has to keep in mind that Abraham Janssen's teacher had been Hans Snellinck in 1585 ([40]). Janssen himself was married to Pieter Goetkint's daughter — Goetkint having been Jan Breughel the Elder's teacher. Indeed, family and professional ties intermingled constantly in most artists' dynasties in Antwerp of the 16th and 17th centuries: in this respect, Pieter II and Jan were quite alike.

Besides analysing family-ties, one needs to look at the neighbourhoods where Pieter II Breughel lived (Fig. 3). From 1578 onwards, after the death of his mother, Pieter II presumably lived in Antwerp. No registration of citizenship has been found, contrary to Jan who

(38) S.A.A., Parish Registers, Pr 135, Baptisms, Church of Saint George (1616-1625), p. 118. On the 6th of August, 1623, Clara Eugenia, youngest child of Jan Breughel and his second wife is baptised in Saint George's church.

(39) S.A.A., Parish Registers, Pr 197, Marriages, Church of Our Lady (1625-1647), p. 14. On the 5th of July, 1626, Pieter Breughel II is witness, together with Abraham Janssen, at the marriage of Jan II Breughel. Jan I had already died half a year earlier. See also: F.J. Van den Branden, *op. cit.*, 1883, p. 457.

(40) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 293.

became a citizen in 1601 ([11]). Based on the baptismal records of his children, Pieter II presumably lived most of his life in Saint Andrew's parish. In 1597-98 up to at least 1609, he was repertoried as living at Bogaartstraat near the corner of Happaertstraat ([12]). This neighbourhood, centered around the busy commercial Boeksteeg and Cammerstraat, was somewhat run-down and generally less well-to-do than e.g. Meir. Indeed, one document testifies to the seediness of Bogaartstraat.

The subject of the document is worthy of a scene by the painter himself. In her brothel 'The little horseshoe' on the corner of the street, Anna Staes had many lewd and dishonourable customers ([13]). Glass was hurled out of the windows at night, and the screaming, shouting and coming and going were no edifying sight for the neighbours' young daughter. Some people of the adjacent houses complained to the city magistrate, amongst them Pieter Breughel. In 1601, he testified about a quarrel at Boeksteeg: Joos van Ryckenborch, tailor-journeyman threatened Philip Moels, doublet-maker ('wambuismaker'), with his dagger after which a nightly bout of shouting ensued ([14]). Historian Ann Kint states: 'Increasingly, the city's layout expressed social and functional segregation where the distance from the symbolic heart of the city also expressed a decline in one's personal economic status' ([15]). But living in a popular neighbourhood does not necessarily signify a poor financial state.

Between 1609 and 1616, Pieter must have moved near the Tapissierspand, located near Huidevettersstraat and the present Leopoldstraat ([16]). This was the affluent quarter: Rubens lived at Wapper and Jan Breughel had come to live close by. This probably means that Pieter II had moved up in the world, although there is no archival record about the state of his house.

Comparing again to Jan I, his residences show a growing social position when he moved from Lange Nieuwstraat in 1604, to Arenbergstraat in 1619.

Pieter II died in 1637-38; ([17]) no precise date is known, and no tomb has been preserved. Jan, for his part, was buried lavishly in Saint George's Church in 1625, his burial site adorned

(11) S.A.A., Vierschaar, Poorterboeken, V 153 (1596-1609), p. 22. Jan Breughel becomes a citizen on the 4th of October, 1601.

(12) S.A.A., Privilegiekamer, 679, Rekwestboeken (1597-98), fol. 168v-169; S.A.A., N 2833, Notaris J. Plaquet, (1600-06), n.f.; S.A.A., Privilegiekamer, Rekwestboeken 696 (1608-09), fol. 194. About the streets, see R. Vande Weghe, *Geschiedenis van de Antwerpse straatnamen*, Antwerp 1977, 114-115 and 209.

(13) S.A.A., Privilegiekamer, 679, Rekwestboeken (1597-98), fol. 168v-169.

(14) S.A.A., N 2833, Notaris J. Plaquet, (1600-06), n.f..

(15) A. Kint, *op. cit.*, p. 124.

(16) M. Rooses, *Boek gehouden door Jan Morelus II als deken der St. Lucasgilde (1616-1617)*, Antwerp 1878, p. 6. In 1616, Pieter Breughel lived near Tapissierspand. In 1636, he is documented as living at Brabantse Korenmarkt (Graanmarkt) in between Arenbergstraat and Schuttershofstraat, but this is probably the same address as in 1616. The document in S.A.A., N 3390 Notaris H. Van Cantelbeeck, (1636), n.f., refers to Pieter Breughel, 72 years old, and his wife, living at Brabantse Korenmarkt, on the 10th of October 1636. They testify about a waterdrain at house Den Essenboom in Beresteeg. For Brabantse Korenmarkt, see R. Vande Weghe, *op. cit.*, p. 197.

(17) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 2, p. 97 and 108. The death of Pieter Breughel is inscribed in the *Liggeren* in the year 1637-38. Pieter's wife followed him about a year later; her death is inscribed in the year 1638-39.

with an epitaph ([48]). Robert de Nole sculpted a marble tomb and Rubens excecuted a portrait; both were supposedly destroyed in 1789 ([49]).

Curiously enough, even if Pieter II carried his father's artistic legacy, it was not he, but his brother Jan who paid for the memorial at their father's grave in the Chapel Church in Brussels ([50]).

3. The size of Pieter Breughel II's workshop.

Besides putting Pieter II in the context of his community, one also needs to look into his professional activities from the social art historian's point of view. In 1584/85, during or just after the Calvinist republic, Pieter II obtained his master title, at the age of twenty ([51]). The reason for this early start was surely an economic one: he was pressed to take over the artistic activities of the workshop left by his father's untimely death in 1569. Indeed, soon after the death of Pieter the Elder, it became clear that his works were extremely scarce and much sought after ([52]). From the first years of Pieter II's career, no invention of his own or early copies after his father are known to survive. According to Ertz and Currie, the first dated painting is from 1593, a *Massacre of the Innocents* (Lons-le-Saunier) ([53]).

Three years after setting up shop, in 1587/88, he already took on a first pupil, Frans de Grote, whose subsequent career remains unknown ([54]). Five years after the first pupil, in 1592/93, he took on two new pupils, the first being the very young Frans Snyders, at that moment thirteen years old ([55]). The second pupil was Hans Tripou, about whom no other information is known ([56]).

(48) *Verzameling der graf- en gedenkschriften van de provincie Antwerpen*, vol. III, *Antwerpen, Parochiekerken*, Antwerp 1863, p. 448. Jan Breughel died on the 13th of January 1625 at the age of 57 years.

(49) A. Wauters, 'La Famille Breughel', in: *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, I (1887-88), p. 36.

(50) R. Marijnissen et al., *Brueghel, Tout l'œuvre peint et dessiné*, Antwerp 1988 (2003), p. 12.

(51) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 292.

(52) C. Piot (ed.), *Correspondance du Cardinal de Granvelle 1565-1583*, Brussels 1884, vol. IV, p. 524 (letter CXXXI). See also D. Allart, *op. cit.*, p. 47. A letter from provost Morillon to Cardinal de Granvelle on the 9th of December, 1572, mentions the rarity of paintings by Pieter Bruegel I, a reference much quoted since: '...mais il ne fault que estimiez recouvrer les pièces de Breugel, sinon fort chèrement: car elles sont plus requisez depuis son trespas que par avant, et s'estiment 50, 100 et 200 escuz, qu'est charge de conscience.'

(53) K. Ertz, *op. cit.*, 2000, vol.1, p. 19. See also C. Currie and D. Allart, *op. cit.* (forthcoming).

(54) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 328. Inscription with Pieter Breughel of a first apprentice, Franchois de Grooten, for the year 1587-1588.

(55) Idem, vol. 1, p. 373 and 418. Inscription with Pieter Breughel of Frans Snyders, the second apprentice, five years after the first one, in the *Liggeren*, for the year 1592-1593. Frans Snyders born on the 11th of November 1579, is then 13 years old. He became a master 10 years later, in 1602.

(56) Idem, vol. 1, p. 374. Inscription with Pieter Breughel of a third apprentice, Hans Tripou, for the years 1592-1593.

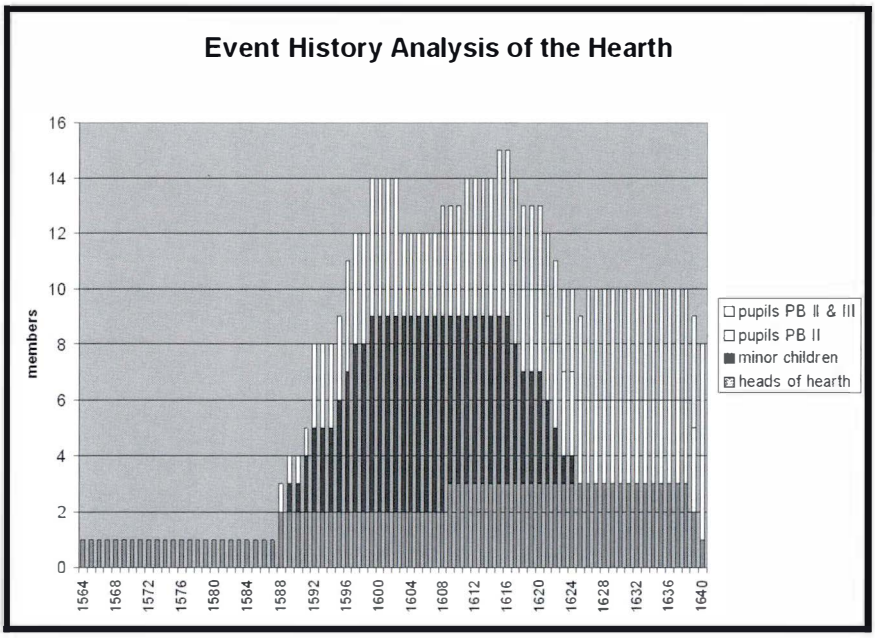


Fig. 4. Event History Analysis-graph of the 'hearth' of Pieter Breughel II (author)

With a growing family of three children and three pupils to take care of, a first 'acceleration' of activities emerges for Pieter II around 1592/93. Research into the chronology of his oeuvre may be able to confirm whether this correlates to a growing number of copies on the market. Of course, his growing family and pupils needed to be supported by investments: does this correlate to a change in financial situation? In analysing Pieter II's professional career and workshop, two aspects are remarkable: the large extension of the workshop and the early date for his own son's mastership.

More insight into these aspects is provided by an analytical method developed in social sciences: *Event History Analysis* (E.H.A.), used for longitudinal and transversal study of dynamically evolving data sets, recording every change in the status of individuals throughout their lives, e.g. birth and marriage (Fig. 4).

First, every year of Pieter's life is indicated by the digit '1'. At the time of his wedding in 1588, his status becomes '2'. Elisabeth is then considered as the second head of the 'hearth' or house. Secondly, his children are recorded as follows: at the birth of each child, the status is raised every time by '1'. When no precise date for leaving the house is known, the age of majority (twenty-five years) was taken, after which the status is lowered by '1'. An exception here is Pieter III, who became a master in 1608, and must have been declared a major at nineteen. At that moment, his status changed from minor to third head of the hearth.

Lastly, apprentices are also recorded in the graph. When an apprentice was taken on, again the status was raised by '1', until that person became a freemaster (e.g. Frans Snyders

in 1602). In other cases, apprentices probably stayed on as workshop assistants ([57]). A pupil who remained in the workshop as a journeyman after his apprenticeship was a good investment ([58]). The E.H.A.-graph that records the 'hearth' displays both changes in family and in the workshop.

The graph shows two phases of acceleration: a first one in 1592/93 and a second phase around 1604/08. There is a difference between the first group of apprentices, and a second group, which entered service after the mastership of Pieter III in 1608. It seems likely that this second group was trained by both father and son although the *Liggeren* provide no specifics on this issue. The resulting graph visualises that at its peak, the size of Pieter II's hearth was enormous: some 12 to 14 people lived and worked together.

With one more (unnamed) pupil in 1596-97 ([59]) and yet two more children added on, Pieter II needed to make a substantial income. Around 1600, he had already taken on 5 pupils in 11 years, a huge turnover. The fifth pupil, Andries Daniëls ([60]) became a master in 1602 ([61]), three years after starting with Pieter II, and would become a flower-painter. In the same year, Snyders also received his master title, although he took substantially longer.

In 1604 Van Mander mentioned in his *Schilderboeck*: '(hij) is een Conterfeyter nae t' leven' ([62]). Indeed Pieter II is by then known as an able copyist; the graph visualises well the second phase of acceleration around 1604/08. A *Census* ([63]) (private collection, Sardinia) of 1604 serves as an example of the typical product that left the Breughel shop at that time. To the untrained eye, it would seem as though Pieter Bruegel I finally rose up from the dead, an idea that will be elaborated further.

The date 1608 serves as a crucial date in the operating of the shop. As is clear, the artist alone was not responsible for the high turnover of copies. Indeed, there are good reasons to assume that besides the pupils, every member of the hearth also had his or her duties in workshop and household. Although not mentioned in the *Liggeren*, Pieter III presumably started his training in his father's workshop around 1604, supposedly his sixth apprentice.

(57) N. Peeters with M.P.J. Martens, 'Assistants in artists' workshops in the Southern Netherlands (fifteenth and sixteenth centuries). Overview of the archive sources', in: N. Peeters (ed.), *Invisible hands? The role and status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c. 1450-c. 1650*, Louvain 2007, p. 33-49.

(58) M.P.J. Martens and N. Peeters, 'Artists by numbers. Quantifying Artist's Trades in 16th century Antwerp', in M. Faries (ed.), *Making and Marketing: Studies of the Painting Process in Fifteenth- and Sixteenth-Century Netherlandish Workshops*, Turnhout 2006, p. 211-222.

(59) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 395. Inscription with Pieter Breughel of a fourth apprentice, name unknown for the year 1596— 1597.

(60) Idem, vol. 1, p. 408 and 418. Inscription with Pieter Breughel of a fifth apprentice, Andries Daniëls, for the years 1599— 1600. Daniëls becomes a master in 1602, the same year as Snyders.

(61) Idem, vol. 1, p. 418. Two of Pieter Breughel's apprentices, Andries Daniëls and Frans Snyders, become master in the year 1602 — 1603.

(62) '[he] is a portraitist after life'(transl. H. Miedema), from: K. van Mander (H. Miedema, ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 190.

(63) Idem, nr. 10, p. 145. The *Census* (Sardinia, private collection) is dated 1604.

At nineteen, he became a master at an even earlier age than his father ([64]). This is surprising, because as the eldest son, he would have inherited the workshop eventually. What could have been the reason behind the necessity of the oldest son to become 'independent' just then? Was Pieter II unable to handle the affairs on his own? The result of Pieter III's early mastership is that the success of the workshop was prolonged considerably.

In 1608/09, a seventh pupil was inscribed, Hans Garet, about whom nothing further is known ([65]). Three years later, in 1611/12, Jasper Breydel entered the workshop; his subsequent career is also unknown ([66]). In 1615/16 he is followed by a ninth pupil, Gillis Plaquet ([67]), and in 1626/27, a tenth, the twelve year old Gonzales Coques (1618-1684) ([68]). The latter became a freemaster in 1641 ([69]).

4. The artistic status of Pieter Breughel II.

In the years 1604-08, Pieter II was at the peak of his career. Evidence supports the hypothesis that during those years, Pieter II was accepted and seen as an emulator of his father, rather than a mere copyist. In 1606 Egidius Sadeler II (ca 1570-ca 1629) published an allegorical portrait print of Pieter II, after Bartholomeus Spranger (1546-1611) (Fig. 5) ([70]). The artist is surrounded by Minerva, Mercurius, Fame and Death, and the print is accompanied by verses, which not only identify the sitter as Pieter II but also explain the deeper meaning of the print. Art-historians J.B. Bedaux and A. Van Gool, in their sophisticated and convincing interpretation of the verse in their article in *Simiolus* of 1974, conclude that

(64) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 448. Inscription of Pieter III Breughel, Pieter II Breughel's eldest son, as masters' son. He is then 19 years old.

(65) Idem, vol. 1, p. 451. Inscription with Pieter Breughel of a seventh apprentice, Hans Garet, for the years 1608-1609.

(66) Idem, vol. 1, p. 478 and 480. Inscription with Pieter Breughel of an eighth apprentice, Jasper Breydel for the years 1611-1612.

(67) Idem, vol. 1, p. 517 and 520. Inscription with Pieter Breughel of a ninth apprentice, Gilis Plaquet, for the years 1615-1616.

(68) Idem, vol. 1, p. 635. Inscription with Pieter Breughel of a tenth apprentice, Gonzales Coques, for the years 1626-1627. For Coques, see: K. Van der Stighelen, 'Self-portrails of Gonzales Coques and a study of his portrait of Jacques Le Merchier — with an appendix of newly discovered sitters-', in: E. Mai, K. Schütz and H. Vlieghe (ed.), *Die Malerei Antwerpens, Gattungen, Meister, Wirkungen*, Cologne 1993, p. 115; V. Van Passel, 'Gonzales Coques', in: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. 7, p. 832-33.

(69) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 2, p. 14.

(70) J.B. Bedaux and A. van Gool, 'Bruegel's birthyear, motive of an ars/natura transmutation', in: *Simiolus* (1974), p. 135-136. The authors based themselves on the copy in the City Library of Antwerp, H 12075/1449, nr. 11, 262 x 205 mm. See D. de Hoop Scheffer, *Aegidius Sadeler*, [K.G. Boon, (ed.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etching, Engravings and woodcuts ca. 1450-1700*], Amsterdam 1980, vol. XXI, p. 58, nr. 279 follows J.B. Bedaux and A. van Gool in their identification. In some publications the print was taken for a portrait of Pieter Bruegel the Elder, e.g. [Exh. Cat.], *Bruegel, een dynastie van schilders*, Brussels, Paleis voor Schone Kunsten 1980, frontispice.

Fig. 5. Aegidius Sadeler II, *Portrait of Pieter Breughel II*, print, Antwerp, Plantin-Moretus, Cabinet of prints. (Copyright Antwerp, Plantin-Moretus, Cabinet of prints)

Mercury brought back Bruegel the Elder from the realm of the dead through his son ([71]) and that '[Fame] must therefore attach a single fame to the name Pieter Bruegel' ([72]). 'Nature lives in art, as expressed by the father's hand/ Art lives in nature, as achieved by the son's genius' ([73]). The coda of the print further stresses this idea: 'that father and this son should really go down in history (...) as a single artist' ([74]). The verse puts it this way: 'Rekindle thy torch, Lucifugous one! You are being unjust if you do not recognize the father in the son. Sound your trumpet, Earth-daughter! You do your work in vain if you do not make them both survivors' ([75]).

That the print correlates to the second phase of acceleration, is no coincidence.

If the print is indicative of Breughel's highly respected status as keeper of the flame, there are two other facts that point in the same direction and thus correct the image of the cheap 'low-life Breughel' as he is known since the 19th century. At his death in 1614, Philip van Valckenisse, member of the Antwerp urban elite, owned some paintings by Pieter Breughel II, here called 'the Hellish': a small painting depicting Winter, two Kermesses, a Massacre of the Innocent, a Children's Games and others. ([76]) Also, in 1630, an etching of Pieter II's portrait appeared in the celebrated *Iconographie* by Antony van Dyck. ([77])

These two facts amply show that by the middle, and certainly by the end of his career, Pieter Breughel II was canonised alongside his brother and countless other artists who helped to spread Antwerp's fame and fortune.

Pieter II never took up the position of dean to the Saint Luke's guild. Was he too busy running his shop? Did he lack interest or ambition? Did he maybe lack the administrative skills? Although being a dean involved lots of administrative and social chores, some aspects of the function were attractive. Whatever the reason, Pieter II seems to have had no inclination towards these duties, contrary to e.g. Frans Francken II, an artist who also had a large turnover and did become dean.

Did the lives of Pieter II and Jan converge? In marriage strategy, choice of godparents, friends and *milieu*, patronage, and in the neighbourhood they initially lived in, their lives did

(71) J.B. Bedaux and A. van Gool, *op. cit.*, p. 141: '[The] father lives on in the son', and 'The father and the son are, as painters, one and the same person' (quotes from interpretative text).

(72) Idem, p. 142 (quote from interpretative text).

(73) Idem, p. 137 (quote from verse as translated by J.B. Bedaux and A. van Gool).'Vivit in arte nature, quam Patris manus expressit:/ Vivit in natura ars, quam Fili Genius adsequitur'.

(74) Idem, p. 144 (quote from interpretative text).

(75) Idem, p. 137 (quote from verse as translated by J.B. Bedaux and A. van Gool). 'Redaccende facem Lucifuge, inique facis nisi Patrem in Filio noscis:/ Adtolle tubam Terrigena, nihil agis nisi uterque tibi superstes est.'

(76) E. Duverger, *op. cit.*, vol. 1 (1600-1617), 1984, p. 299-311; 10th of April 1614. See S.A.A., N 1488, Notaris Fabri, (1611-1614), fol. 475-493.

(77) M. Mauquoy-Hendrickx, *L'Iconographie d'Antoine van Dyck. Catalogue raisonné*, Brussels 1991, vol. 1, p. 103, nr. 2.; C. Depauw, 'Pieter Brueghel the Younger', in: C. Depauw and G. Luyten (ed.), [Exh. Cat.], *Anthony van Dyck as a printmaker*, Museum Plantin-Moretus, Stedelijk Prentenkabinet Antwerp, Rijksmuseum Amsterdam, Antwerp 1999, nr. 7, p. 104-108. Underneath the portrait is written: 'Petrus Breugel Antverpiae pictor ruralium prospectuum' [(transl.) 'painter of rural scenes']. In the fourth state 'prospectuum' has been altered to 'actionum' [(transl.) 'painter of rural events'].

not really merge. This is accentuated by the different artistic direction they took. In 1590, Jan was in Naples, and three years later in Rome, taking up a very different life, while Pieter was at the head of the family workshop. Jan was inscribed as master in 1597, married an artist's and dealer's daughter and in 1601/02 became dean of the guild, and after that, dean of the highly select Confraternity of the Romanists ([78]). From 1606 onwards, he was working for the court. This reflects his high status and his social and economical aspirations. Yet, family ties and family capital did strenghten the bonds between the Breughels and other branches, e.g. the Coeckes as we shall come to see next.

5. Insights in the financial status of Pieter Breughel II ([79])

Is there a positive correlation between the growing size of the household and workshop, and patterns of investments? It is clear from the E.H.A.-graph that the cost of maintaining the size of Pieter II's hearth (i.e. family and workshop) was probably considerable. A financial status can only be determined when a complete financial profile has been preserved, consisting of an inventory of the real estate ('staat van goed'), one of the movables ('inventaris'), a division of the inheritance ('massascheiding and -deling') and the eventual sales inventory and bill ('verkoopinventaris en -rekening'). For Breughel, as for most people of the 16th and 17th centuries, there is no such complete file, only an occasional oblique reference to economic circumstances. For Vanden Branden, Folie and Ertz these references proved that Pieter's financial situation was poor ([80]). But a close re-reading of the actual documents provides a different picture. A first document concerns the estate of Paschynken van Ghelre, widow of Gerard de Jode, made up on the 3rd of February 1593. Hans Snellinck, the son-in-law, was appointed as tutor and besides Pieter Breughel II, Joos de Momper and other artists are also mentioned. The document mentions that Pieter Breughel was given three loans for a total of 143 guilders, a debt which he had partly repaid by that time ([81]).

The family capital deriving from Pieter Coecke formed the basis of the family's wealth. On March 8th, 1597, Pieter and his sister Maria decided to sell rents on houses near Dendermonde and in and near Aalst ([82]). Clearly, such transactions provided him with ready cash. Although the sale and acquisition of rents does not say anything about poverty and wealth, it points to a certain economic activity. In order buy and sell them, one needed real estate as a security. While Vanden Branden interpreted this activity as a sign of precariousness, one

(78) P. F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 397.

(79) The author wishes to thank dr. J. Dambruyne for his advice in interpreting the financial documents. For financial matters, see also J. Dambruyne, *Mensen en centen. Het 16de-eeuwse Gent in demografisch en economisch perspectief*. Verhandelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent, 26 (Gent, Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde 2001), p. 125-128.

(80) J. Folie, *op. cit.*, 1980, p. 137 and Idem, *op. cit.*, 2001, p. 44.

(81) E. Duverger and D. Maufort, *op. cit.*, p. 378, note 14. The authors refer here to: S.A.A., Weeskamer W 145, nr. 4, 3rd of February 1593.

(82) S.A.A., Certificatieboek 58, 1597, fol. 28v, 8th of March 1597. See J. Dambruyne, *op. cit.*, p. 126.

can observe that Pieter Breughel was economically active in this respect because he needed investments for his studio ([83]). This was a typical way for freemasters to generate cash.

In 1599 Pieter, for himself and in the name of his brother and sister, sold a hereditary rent of 50 guilders on two houses in Hoogstraat and other places that had belonged to Maria Verhulst from 1551 onwards ([84]). This document shows that the initiative to sell parts of the family assets did not always come from Pieter II. In 1608, Pieter II and Jan Breughel gave an authorisation to their family members, Christian and Jan Coecke, to collect income from real estate in Erembodegem near Alost ([85]). On the 2nd of April 1609, Pieter and Jan sold a hereditary rent of four guilders which had belonged to Pieter Coecke, to the profit of their little nephews, children of their deceased aunt Margareta Coecke ([86]). Clearly, this signifies that the brothers were helping out family members in Brussels.

*First, these documents show that Pieter II occasionally generated cash by selling rents, possibly to invest in his hearth. But he first sold real estate that belonged to the family only in 1612. If he had been poor, would he not have sold the inheritance as soon as he received it, in 1600? Secondly, Pieter held in his possession real estate, otherwise he would not have been able to sell rents. Thirdly, these transactions show that the ties between Pieter, Jan, their sister and all the other family members, even the Brussels' branch, were important. All formed an intricate part of the social fabric of Pieter's world. Also for any sale of family capital, Pieter would have needed his his relatives to agree with it.

Another document, traditionally taken to show the poor financial state of Pieter II, concerns unpaid rent ([87]). In 1597 Pieter, Jan and Maria sold part of a hereditary rent of 9 guilders and 12 stuivers to Andries van Breusegem, Pieter's landlord, for the rent of his house in Bogaartstraat ([88]). However, in 1612 Pieter II and his sister sold lands that were part of the inheritance of Pieter Coecke and Maria Verhulst ([89]). The document states that Pieter and Maria sold their share of that part of the inheritance to Jan ([90]). It is important to keep in mind that Maria Breughel is then mentioned as a widow and probably needed money. Possibly this way Pieter II paid off his debt of 1597, to his brother.

Two documents testify to Pieter's somewhat unfortunate contact with another painter, Hans de Momper. In 1603, Hans set Pieter up to sell him an obligation. Pieter being drunk, apparently never noticed the deceit until Hans sold the obligation to a certain Michiel Joris who notified Breughel ([91]). As it was worth 100 pounds, Pieter complained to the Antwerp city-magistrate in 1608 that he had never seen any money from it ([92]). He complained that

(83) The author wishes to thank J. Dambruyne.

(84) S.A.A., Schepenregisters 434, MN I, fol. 132v-133v, 7th of November 1599.

(85) S.A.A., Schepenregisters 473, MN I, fol. 251-251v, 2nd of December 1608.

(86) S.A.A., Schepenregisters 180, MN I, fol. 199v, 2nd of April 1609.

(87) F.J. vanden Branden, *op. cit.* p. 443; J. Folie, *op. cit.*, 1980, p. 137, and J. Folie, *op. cit.*, 2001 p. 44.

(88) S.A.A., Schepenregisters 127, KB II, fol. 235v, 24th of April 1597.

(89) S.A.A., Schepenregisters 500, NG III, fol. 25, 27th of February 1612.

(90) This implies that Jan's financial situation was far better than that of Pieter and his sister.

(91) P.F. Rombouts and T. van Lerius, *op. cit.*, vol. 1, p. 120 and 121. Hans de Momper is inscribed as a teacher twice in 1602.

(92) S.A.A., Privilegiekamer 695, Rekwestbocken, fol. 2v, 8th of July 1608.

proceeding in court would cost him too much as he had *eight* (sic) children to feed! All this may refer to a certain sloppiness in his personal administration. The unsavoury De Momper appears again in a second document, dated 20th of June 1620. Pieter met him while De Momper was on his way to the city hall to obtain payment of a debt of 174 guilders from Hans Guens, an embroiderer. When Pieter met Hans Guens he told him the wild story of the forged obligation of 1603, thereby implying that De Momper was not averse to conning people and using dirty tricks ([93]).

Lastly, one document certainly points to a more positive aspect of Pieter II's financial situation. In 1600, Pieter granted a short term loan of 100 guilders to Laurens le Roy and Cathelijne Macare ([94]). This means that he possessed capital, possibly from his inheritance from Maria Verhulst, who had died that same year. In any case, this sum compares to 36,5% of the yearly wages of an Antwerp mason's journeyman ([95]).

The documents do not provide enough information to give a full state of Pieter II's financial affairs, let alone of his most important source of income, his paintings, have not been preserved. However, they do prove that Pieter II occasionally needed to raise his cash-flow, probably due to the cost of living of his hearth. They also prove that he repaid his debts, although at times he took recourse to his family. At the end of his life, Pieter moved to a rich neighbourhood. No transaction points to the impoverished state that Van den Branden and other authors advocated.

5. Conclusion

Martin Kemp, in his essay on artists' biographies stated: 'At the onset it should be stressed that even the most empirical and non-speculative biography is inseparable from the intellectual and social structures within the period of the subject and within our own time' ([96]). In this respect, our image of Pieter II has been moulded and shaped by eminent 19th-century historians.

After analysing the existing documents, it is not possibile to give a full state of Pieter's financial affairs. Although painters were rarely part of the richest group of citizens (Jan Breughel was an exception), no transaction seems to corroborate that Pieter lived in an impoverished state. On the contrary, we must keep in mind that at the end of his life, Pieter lived in a substantially richer neighbourhood than before. First, the existing documents prove that Pieter occasionally needed to raise his cash-flow, probably due to the cost of living of his

(93) S.A.A., N 2409, Notaris W. le Rousseau, (1620), fol. 144, 20th of June 1620.

(94) S.A.A., Schepenregisters 437, KB II, fol. 397v, 25th of September 1600.

(95) J. Dambruyne, *Corporatieve middengroepen. Aspiraties, relaties en transformaties in de 16de-eeuwse Gentse ambachtswereld*, Ghent 2002, p. 838. See also N. Peeters and J. Dambruyne, 'Artists of the twilight zone. Some introductory remarks on journeymen in Painter's workshops in the Southern Netherlands c. 1540-c. 1650', in: N. Peeters (ed.), *Invisible hands? The role and status of the Painter's Journeyman in the Low Countries c. 1450-c. 1650*, Louvain 2007, p. ix-xxiv.

(96) M. Kemp, 'Lust for life: some thoughts on the reconstruction of artists' lives in fact and fiction', in: S. Ringbom (ed.), *L'Art et les révolutions*, Strasbourg 1992, p. 167.

hearth. These documents merely show that Pieter occasionally generated cash by selling rents, possibly to invest in his business. He repaid his debts, although at times he took recourse to his family. He sold real estate that belonged to the family only in 1612. If he had been poor, he would have sold the inheritance as soon as he received it in 1600. Secondly, Pieter was involved in financial transactions that were by definition the prerogative of the well-to-do. Thirdly, these transactions show that the ties between Pieter, Jan, their sister and other family members were important, even the Brussels' branch. All formed an intricate part of the social fabric of Pieter's world. Last, it is a pity that documents testifying to his most important source of income, his paintings, have not been preserved.

New research methods from social and economic sciences, when applied with caution such as *Event History Analysis*, can help us understand the dynamics of the early modern artists' workshop. In the case of Pieter Breughel II, the future challenge is to correlate the evolving quantity of the workshop's production to the results of close reading of archival documents and social and economic research. In this respect, the enourmous diversity in the hands distinguished within the group 'Pieter Breughel II' is easily established, considering the number of individuals present in his home and workshop. The role of the eldest son Pieter III, and the other relatives, certainly need further investigation: family does matter.

Document 1

1593, 3rd of February — Division and distribution of the estate of Paschynken van Ghelre, widow of the late Gerard de Jode, grocer, for the benefit of the two children in ward. Hans Snellinck and others are appointed as warden. Pieter Breughel II (and other artists such as Hans de Momper and Antoon Wierix) is mentioned as a debtor different times.

[fol. 1]
Rekeninge ende Bewys van Jouffrouwe Paschynken van Ghelre nairgelatene weduwe van wylen Gheeraert de Joede cremerene was, die binnen zynen Levene gecoren testamentelycke momboir geweest heeft over Philips ende Elisabeth van hoesenwinckel, Eduwaerts kinderen wylen daer moeder aff was Jouffrouwe Anna de Joede die zij doende ende overgevende Is aen hans snellinck ende Cornelis majucxx (97) beyde respective (98) gecoren ende gesurrogeerde

[fol. 1v]
[illegible] testamentelycke momboiren over de voorscreven twee kinderen Aengaende der administratie regimente ende bewinde van ontfanghen ende uytgevene by haer Jouffrouwe Paschynken nae de doodt des voors. Gheeraerts de Joede haer smans gehadt ende gehantteert over de goede de zelven twee kinderen gebleven ende verstorven van hennen vader ende moeder voorgenoempt mitsgaders vanden voors. Gheeraert de Joede hennen grootvader was

[fol. 2]
vanwege henne moederlycke zyde [illegible] ende alsoe hier nair volcht
Ende lerst vanden Ontfange ende prouffyte
[...]

(97) Name added in dark ink.
(98) Word added *in margine*.

[fol. 10v]
Ende ten voorscreven
[...]

[fol. 11]
January anno tweentnegentich byden voorscreven Snellinck uuytgestelt vande voorgenoemde drye hondert zeven guldenen vier stuyvers eens de somme van twee hondert guldenen Te wetene de een hondert guldenen daer aff aen Peeteren breugel schilder die de winste daer affghevenen Is rentsgewyse beloopende zes guldenen vyff stuyvers tsiaers Ende de resterende Een hondert guldenen aen Octavj Keiy oick schildere tot acht gulden tsiaers die beyde van

[fol. 11v]
verloop schuldich zullen zyn Een jaer In January anno dryentnegentich. Maer soo noch ter tyt hier aff nyet gevallen noch verschenen en Is soo woirdt tselve alhier gestelt pro memoria
[...]

[fol. 16v]
Item noch competeert deser kinderen ten verloop vande vyventwintich guldenen eens die Peeteren breugel onder heeft tegens Seven ten honderde beloopende vyvendertich stuyvers jaerlicx Te wetene vanden Sessentwintichsten meerte anno vyfthien

[fol. 17]
hondert ende sevent negentich totten sessen Twintichsten october anno Tweentnegentich van eenen Jaer ende acht maenden tsiaers als voore compt, ij gulden xviij st. ij d.
[...]

[fol. 19]
Item noch uuyt gesedt aen peeter breugel voorgenoempt schilder Luydt zyn obligatie daer aff zynde de somme van achthien guldenen eens waer aff hy tverloop ghevende Is tegens den penninck zesthiene die daer aff tverloop tachtere Is

[fol. 19v]
zedert den twelffsten meerte anno vyfthienhondert ende tweent negentich herre waerdere dwelcken oick alhier stelt pro memoria
[...]

[fol. 34]
Uuytgevenen vander voors. Jouffrouwe Paschynke van Ghelre jegens haren Ontfanck voors.
[...]

[fol. 35v]
Item noch uuyt gestelt byden voorscreven Snellinck aen Peeter breugel schildere voorgenoempt luyt zyn obligatie daer aff zynde, i ^{C} gulden
[...]

[fol. 36]
Item byden zelven Snellinck uuyt gestelt aen Joos de mompere schildere Berthmeeus zoene Luyt zyn obligatie daer aff zynde, i ^{C} L gulden
[...]
Item noch bij als voore

[fol. 36v]
uuytgestelt aenden voorscreven peeter breugel Luyt een ander obligatie daer aff zynde, xviij gulden
[...]

[fol. 58]
Dit naervolgende zijn zekere faulten diemen hier voore rekent ontfangen te hebbene ende alnoch ombetaelt zyn

[fol. 63]
Item soo rest Peeter Breugel over tverloop vanden vyventwintich gulden

[fol. 63v]
die hy onder heeft te wetene vanden zessen twintichsten october anno vyfthien hondert ende Tnegentich totten sessen twintichsten october anno tweentnegentich van twee Jaeren Jegens Seven ten honderden beloopende vyvendertich stuyvers tsjaers compt, iii gulden x st.

[fol. 66]

Actum iij February 1593.

S.A.A., Weeskamer W 145, n.f., nr. 4, 3rd of February 1593.

Document 2

1597, 8th of March — Pieter Breughel II receives permission from Jan Coecke and his sister Maria Breughel, residents of Cologne, to sell their communal immovable goods in Opwijk and in and outside Alost.

[fol. 28v]
Peter breugel schilder op den consente Jan coecke woonende tot Aelst ende Marien bruegel syn susteren woonende tot Cuelen [illegible] et in solidum ad pelendum et recipiendum [illegible] et quiscumque eius census redditus debita et debenda ubicumque quitandum [illegible] opus fuerit [illegible]. Alle dage ende iurandum arresten [illegible] protate subdictum Gevende voorts de voors. consente den voors. synen gemechtigden ende elcken van henlieden besinde behoorde desen [illegible] volcomen macht auctoriteyt ende special bevel sine revocatione omme al sulcken persoon oft persoonen ende voer al sulcken prys als hen goetduncken sal te vercoopene te cedeerne op te dragene ende te transporterene alle syn recht paertactie gedeel ende toeseggene van alsulcke partyen van [illegible] als hy conste met syne consenten heeft ende heffende is op sekeren huysen (99) ende gronden van erven binnen opwyck buyten denremonde ende oyck buyten ende binnen de stadt van Aelst gelegen ende oyck opde stadt van Aelst heffende [illegible] den cooperen [illegible] ende warantschap ende synen persoon ende de penningen daer af commende tontfangene et quitandum compositus tractatis [illegible] apponittendum ende oyck quytscheldingen metten [illegible] vanden [illegible] oft proprietarisen vanden huysen te maekene ende aen te gane. Ende voorts ende gelovende etc...

Die octavo martij 1597.

S.A.A., Certificatieboeken, 58, (1597), fol. 28v.

(99) The word 'uuyt' crossed out.

Document 3

1597, 24th of April — Pieter II and Jan Breughel and their sister Maria transfer a hereditary rent of 9 Carolus guilders and 12 stuivers to Master Andries van Breusegem, landlord and alderman of the city of Antwerp, as a compensation for (among other things- overdue rent, owed him by Pieter II.

[fol. 235v]
Peeter ende hans breugel gebroedereren Jan (100) Peeterssone wylen daer moeder af was marie coeck beyden bejart ende henselfs synde Marie (101) ende Marie breugel henne sustere ongehout maer over dertich jaren out ende heure selfs synde alsoo sy seyden cum tutore
Bekenden dat sy in betalinge ende desconteringe van alsulcke somme van penningen als (102) sy (103) meesteren Andriese van breusigem schepen inder weth alhier schuldich tachter ende in gebreke syn (104) ter saken van hure van synen huyse ende andersints (105) vercocht overgegeven gecedeer (*sic*) ende getransporteert hebben vercochten gaven over [illegible] ende transporteerden onwedercoopelijck mits deser den selven meesteren Andriese van breusigem de (106) negene carolus guldenen (107) ende xij st erflyck mette allen den onbetaelden achterstellen daer af verloopen ende verschenen daerop ten penningen xx gereduceert synde de twelff carolus gulden siaers erflycker renten die marie verhulst opten j. en decembris anno xv c l. ix ten gekocht heeft op dese stadt van antwerpen prout den chartre daer af synde (108) ender daer toe noch den schult brief des voors. rent daer af synde (109) geteekent byde heeren comissarisen vander reductie (110) (111) gelyck ende in alle der manieren hem comparanten de voors. rente bleven ende verstoring is mits der doot ende aflyvicheyt ende heuren voors. ouders wylen den welcken de selven rente byder voors. marie verhulst bewesen ende overgesien was op afcortinge van heur houwelycx goet volgende de beschede daer af zynde droegen oppe te wetene
Die vigesimo quater Aprilis 1597.

S.A.A., Schepenregisters 127, KB II, (1597), fol. 235v.

Document 4

1598, March — Pieter Breughel II files a complant together with some neighbours, against Anna Staes, brothel keeper at the corner of Happaertstraat, because of nightly noise.

[fol. 168v]
Wethoudere de proprietarisen ende gebueren vande bogaert happart ene schuytstraet deser onder hebbende hoe dat ene anna staes woonachtich int hoeffyserke opden hoeck vandesen happart strate van haar huysen openbare bordeel ende ravot houdende als hare dagelycx veel diversch oneerlyck volck soo van gesonde als ongesonde persoonen is verkeerende jaren als nachts sulck gekre ende gescreeuw wordt gemaeckt datte nyemant vanden geburen er van gerusts waer dore de proprietaris

(100) The word 'Jan' crossed out.
(101) The word 'Marie' crossed out.
(102) In between 'de voors. Peeter breugel' was added.
(103) The word 'is' crossed out.
(104) The word 'syn' crossed out and replaced by 'is'.
(105) The words 'den selven meesteren' crossed out.
(106) The word 'twee' crossed out.
(107) The word 'erf' crossed out.
(108) The sentence 'quod tradederunt ende date gelyck ende in aller der manieren' crossed out.
(109) The words 'in de ...' crossed out.
(110) The words 'in daten' crossed out.
(111) Blank line crossed out. Underneath, the words 'welcken char' crossed out; rest of the line blank and crossed out.

van haar huyse grootelyck int breken vande gelasen die snachts worden uuyt gesmeten ende geworpen ende anderssijts wordt beschadicht ende tzamen soo waeren de jonge dochter vande voors. geburen voir de quade exemple die sy dagelycx syn tot des ouders leet wesen geschandaliseer ende wat versueck aen voers. anna dagelycx wordt gedaen om buyten huyse te vertrecken ende wat had geens. daertoe verstan nyettegenstaende sy geloeft heeft in presentie van sekre getuyghen dat sy des geleden halffmeert soude vertrecken maer wat nyettegenstaende dese geloefte int yschuys tegens des voors. proprietaris danck blyven woonen soude een gehuere daerane vooren te hebbene
Bidden daerome de [illegible] ende de schouteten deser stadt te ordonneren dat hij de voors. anna staes van stoven ane buyten voors. huyse doe vertrecken te plaets daer sulcke ende diergelycke behooren ende schuldich syn neder te

[fol. 169]
slane dwelck doen franchois van bege geeraet mesken van bege peeter mertens willem willems peeter bruegel schilder peeter ymane philips moels anthone zeewinckel joris van beghen adriaen de suyckerbacker carel van gelen
By dese gestelt [illegible] van scouteten deser stadt omme te doen volgende de despositive deser regt [illegible] marty en 98.

S.A.A., Rekwestboeken, Pk 679, (1597-98), fol. 168v -169.

Document 5

1599, 7th of November — Pieter Breughel II transfers in his own name and that of his brother and sister and of Franchoys Geldebier, tanner, rents on two houses at Hoogstraat in Brussels, which belonged to Maria Verhulst, his grandmother since 1551.

[fol. 132v]
[...]
Peeter bruegel peeterssone wylen schildere daer moeder aff was marie coeck peetersdochtere wylen [illegible] ende als [illegible] ende transporteert hebbende zoe hij verclaerde van Marie bruegel zijnen sustere ende hans van bruegel des voors. peeters brueder oock voor hem zelven de voors. peeter ende hans van bruegel noch voorts Inden name ende hier inne vervangende

[fol. 133]
ende hunlieden sterkmakende voor franchoijsen heldenwier huydenvetter woonende tot bruessel als getrouwt hebbende gehadt wylen margriete coeck peeters wylen schilder daer moeder aff was Marie verhulst.

Ende indien qualiteyt [illegible] omme eene somme gelts [illegible] Jannen bouwens Hanssone wylen [illegible] die vijftich carolus gulden erffelijk ([112]) die Jeronimus mannackere meester peeterssone wylen opden xxvij^en^ dach van Julio anno xv^c^ ende eenen vijftich vercocht heeft gehadt marie verhulst weduwe wijlen peeters coeck diemen hiet van aelst des schilders ende den wettigen kinderen desselffs wylen peeters coeck daer de voors. marie verhulst moeder aff is, Op twee huysen metten achterhuyse gronde ende allen den toebehorenen gestaen ende gelegen neffens malcanderen Inde hoochstrate alhier tusschen thuys geheeten dwit peerdeken ex uno ende thuys geheeten doude munte ex altera ende oic mete diverse andere panden ende huijsen ende gronden van erven al breede ende nader inde voors. constitutie brieff verhaelt staende gelyc hunlieden comparanten Inden voors. qualiteyt de voors. rente toecomende bleven ende verstorven is vanden voors. hunlieder moeder ende marie verhulst hunlieder grootmoedere als alle erffgenamen der zelven zoe zij by eede verclaerden, verschynende jaerlycx xx July al present letteren qui tradiderunt, droeghen oppe Te

(112) The sentence: 'metten achterstellen zedert --- [illegible] tot dezen dagen toe daeraff gevallen ende verschenen' crossed out.

waerve van allen commer ende calaengen [illegible] yet aende voorn. coop opdracht waernisse ende claernisse voors. oft dat hem ter causen van dien naemaels eenighe [illegible] calaengie molestatie oft Inquietatie aengedaen werden by wien hoe ende In wat manieren dattet ware hoe promiserunt de voors. comparanten satisfacer ende obligaverunt su et sua quit [illegible] ende altyt elc van hunlieden een voor al ende als principael voorts soe hebben de voors. comparanten geloeft ende

[fol. 133v]
geloefden mits desen diese opdracht ende transportatie In allen zynen puncten ende clausulen van achteren tot voor by den voors. marie bruegel hunlieder sustere ende oock byden voors. franchoys van herdewier ende zynen kinderen te doen [illegible] anderen approberen ende ratifficeren bynen dry weken naestcommende ende attestatie te brengenen datte anders nyemand Inde voors. rente gerechte is dan de persoon voer verhaelt onder gelycke verbintenisse als voer ende elc altyt den voer al ende als principael

vij Novembris 1599

S.A.A., Schepenregisters 434, MN I, (1599), fol. 132v-133v.

Document 6

1600, 25th of September — Laureys le Roy and Cathelijne Macare promise to repay the sum of 100 Carolus guilders which was lent to them by Pieter Breughel II within six months as an hereditary rent.

[fol. 397v]
Laureis le Roy ende Catlyne macare eius uxor cum tutore alieni de consentu dicti eius mariti debent peeter bruegel de somme van eenhondert gulden tot twintich stuyvers den gulden groots brabants gelts toecommende ter causen van geleenden gelde by hem comparanten te dancke ontfangen welck voors. somme up i^C gulden de voors. comparanten gesamenderhant ende elck heurer eenen voor al als principael ende sonder divisie hebben gelooft ende geloofden mits desen wel ende volcomelyk te betalen den voors. peetern bruegel aut latori binnen sesse maenden naestcomende [illegible] ulteriori ende dat met verloop a raison van rente iegens den penninck sesthiene inde ob [illegible] et suequecum quis et ubicumque [illegible] ende dit al elck heurer eenen vooral als principael als vor op [illegible] ende opt vonisse ende als oft sy comparanten alsoo vonnislyck daer in [illegible] ende gecondempneert waren gelyck wij hen thunnen versuecke daerinne doene ende condempnerende mits desen renunciatien van allen exceptien inductis atterminatien Immuniteyten van [illegible] heeren ende [illegible] ende de voors. catlyne macare cum tutore alieno perdicto heur rechte van preferentie ende der beneficien [illegible] auctem si qua mulier eerst etc.

xxv septembris 1600.

S.A.A., Schepenregisters 437, KB II, (1600), fol. 397v.

Document 7

1601, 22nd of May — Pieter Breughel II, 36 years of age, living at Bogaerdstraat, testifies about a quarrel on behalf of his neighbour Philip Moels, doublet-maker, who was threatened.

[n.f.]
Op heden tweentwintich daghen Inde maent van Meye xvj^c jaer ende een, sijn gecompareert voer mij Jan placquet Openbaer Notaris bijden Rade van brabant totter exercitie Van tselve Officie geadmitteert, ende den ghetuyghen naerghenoempt deersaeme Meester Peeter bruegel schilder out sessendertich Jaeren, woonende Inde bogaertstrate binnen dese stade van Antwerpen, Peeter peeters Lynewever, out omtrent sessentdertich jaeren, woonende Inde vergulde sterre Inde voers. bogaertstrate, Philips stamiet gelaesmaecker, out tweendertich jaeren, woonende inde happartstrate alhier, Jan ruffyn caffawercker out omtrent eenendertich jaeren woonende Int brantyser Inde voers. bogartstrate Ende balthasar roberts calanderyewercker out achtentwintich jaeren, woo-

nend Int cromhout, oyck Inde voers. bogartstrate. Ende hebben ten versuecke van Philips moels wambuysmaecker woonende Int hoeffyserr Inde bogaertstrate voers., by henne manne waerheden In plaetsse van eede, den welcken sy tallen tyden ende stonden des versocht synde bereet syn aenden heyligen te doenen, verclaert geseyt ende geattesteert, verclaerden seyden ende attesteerden voerde gherechte waerheyt bydesen, alsdat sy attestanten op gisteren teghen den avont ghesien ende ghehoort hebben, dat Joos van Ryckenborch cleermaeckersgast woonende Inde gulde poort Inde bocxstege alhier, den voers. Philips moels heeft comen uutheysschen met eenen blooten pointaert ende hem seer gedreygt ende riep compter uuyt ghy stuck dieffs ghy stuck schelms, daer op de voers. Phlips antwoerde dat ([113]) legge ick In kennis ende salt u doen goet doen, daer op de voers. Joos van Ryckenborch seyde dat sal Ick wel goet doen, ende daer ick u can vinden sal u noch het hert affsteken al soude Ick een vierentwintich uren op een Rat sitten ende noch veele dryegementen voerden voerss. Phlips deure voirtsgestelt heeft, sulex datter grootte [illegible] onder het volck was. Noch verclaeren de voers. Meester Peeter bruegel ende Phlips stamiet oyck gesien ende gehoort te hebben dat daer naer syn gecommen voerden voers. Phlips duere, den voers. Joos Van Ryckenborch met hans lemmens des voors. Joos meesteren ende noch twee andere gasten wesende met hen vieren, hebbende den voers. hans lemmens In syn hant eens bloots pointaert ende een vande ander gasten steenen In syn handen, wederom dreygende den voers. Phlips om den hals te helpen, ende wilden de gelaesen om stucks worpen

[n.f.]
Roepende compter uuyt ghy stuck schelms ende dieff ende wilde de voers. hans Lemmens den voers. Joos synen knecht verantwoerden van syn ombehoirlyck voirtstel ende alsdoen oyck groot ramoer maeckende voerdes voers, Phlips deure ende want goddelyck ende Redelyck Is den waerheyt getuychnisse te gevene, sunderlinge des versocht synde soo hebben de voerghenoemde attestanten my Notaris (tghene voers, is wettelyck stipulerende) van desen verclaeren geconsenteert te maecken een oft meer openbaere Instrumenten Inden besten formen. Dit is alus geschiet ten woonhuysse van Meester Adriaen de Witte, oyck Notaris, gestaen ende gelegen ten noortsyde van Sint Andries kerck Inde Augustynenstraten binnen desen voers. stadt van Antwerpen, ten daghe maent ende Jaere voers In presentie ende Jeghenwoirdicheit van hans mueleneers smit ende Gillis de wesel schilder, beyde Ingesetenen deser voers. stadt, als ghethuygen totten deser geroepen.
Quod attestor

[signed] Placquet Notarius publicus.

S.A.A., N. 2833, Notaris J. Plaquet, (1600-06), n.f., nr. xxix.

Document 8

1606 — Aegidius Sadeler pays tribute to Pieter Bruegel I and Pieter Breughel II.

Art had surpassed nature, but even art exists by [virtue of] nature.
Nature had made art eternal, but even in nature there is nothing eternal.
The foster-son emulating the foster-mother had matched her in so far as anyone can.
The foster-mother promoting a rival has sustained him as far as possible.
Begone Jealousy! Art is associated with nature by a natural bond.
Begone rancour! Nature into art is brought about by art's product.
Nature lives in art, as expressed by the father's hand
Art lives in nature, as achieved by the son's genius.
Him-yonder has the Tritonic Virgin introduced into the ranks of heroes, through nature's intercession.
[As] Him-here has the winged son of Maia brought [him] back across the Slow River, through art's

(113) The word 'saf' crossed out.

management.
Rekindle thy torch, Lucifugous one! You are being unjust if you do not recognize the father in the son.
Sound your trumpet, Earth-daughter! You do your work in vain if you do not make them both survivors.

The father for the son	the latter-in-the-former for himself	both of them through the ages
as art'	as nature's	as posterity's
practitioner	admirer	petitioner

herewith presents
His Imperial Majesty's Sculptor
Egidius Sadeler, 1606

From: Bedaux and Van Gool 1974, p. 137.

Document 9

1608, 8th of July — Pieter Breughel II sues for money from Hans de Momper, painter, to whom he executed a bond in 1603.

[fol. 2v]
Aen mijne eerwaerde heeren
Verthoont Peeter breugel schilder hoe dat hy suppliant inder jaere 1603 heeft verleden een obligatien van spelen aen hans de momper van hondert ponden smaeten hiermede by copye gaende ende dewelcke hem dronken ([114]) zynde op eenen sondach is affgedwonghe ter oorsaecke vanden welcken hy noynt stuyver oft halder en heeft geproffiteert des boven dattestatie hiermede gaende eedt presenterende. Nu eerst zoo dat michiel joris borduerwercker hem pretenselyck baptiserende brenger vanden selven obligatien hem daervore heeft doen daeghen sonder dat hy ter saecken van dyen oynt is gemaent geweest tzy byden voors. momper oft joris Ende gemerckt hem suppliant ongelegen is daer omme opde Rolle te procederen die genoech te doene heeft voor vrouwe ende acht ([115]) Levende kinderen den cost te winnen soo is hy hem keerende tot uwer Eer Biddende dat de selve gelieve te committeren eenighe commissarissen vuyter weth omme partyen nopende tgene voors. is te overhooren ende te accorderen ist doenlyck oft anderssints aen uwer Eer

[fol. 3]
Rapport te doene cum potestate interloquendi dwelck doende etc
Syn by mynen heeren borgemeesteren ende schepenen Gecommiteert Mr. Andries van breusegem schepen ende Mr jan Jacoberis greffier deser stadt omme te doen ende te besoigneren naer inhoudt van desen Actum viii July anno XVI C ende acht ende was onderteckent Deyck.

S.A.A., Rekwestboeken, Pk 695, (1608), fol. 2v-3.

Document 10

1608, 2nd of December — Pieter II and Jan Breughel appoint Christian and Jan Coecke, in their own name and in the name of the other heirs of their parents and grandparents, to collect overdue profits from hereditary rents on land in Erembodegem near Alost.

[fol. 251]
Peeter ende Jan Bruegels filii Peetere daer moeder van was Maria Coucke soo voor heur selven als inden name hier inne vervangende ende heur sterck maeckende voer maria breugels hunne sustere ende voer dandere hunne mede erffgenamen van wijlen Mr Peeter Coucke ende J Maria verhulst

(114) Last three letters entangled.
(115) In reality there were seven living children as far as is known.

hunnen grootvader ende grootmoeder waren Indyer qualiteyt hebben wettelijck machtich gemaect ende in hunne stede gestelt maecken wettelyck machtich ende stellen in hunne stede mits desen ([116]) kerstiaen ende jannen Coucke tsamen ende elcken van van (*sic*) hun besundere omme inden name van hun Constituanten inder voors. qualiteyt tegensschen manieren ende te ontfanghen van Joos Calebout filius Joos ende Joos kieckens alsulcken verloopen ende ([117]) achterstallen ([118]) alrande verschenen ende te verschynen van alsulcken renten als sylieden respectieve magen constituanten et consorten schuldich syn te betalen vuyt hunnen goederen gelegen tot Erembodeghem inden lande van Aelst Quitandum Et si opus tueris Litterae Altro [illegible] et jurandum de veris hunne goederen et hypothequen daervoore te dereteren etc uuyt te winnen accorden ende transacten ende minnelycke appoinctementen met hun te maecken ende aen te gane ([119]) de vonnissen theuren voordele gelesen worddende ter executien te doen stellen eenen oft meer persoonen de selve oft gelimitteerde macht hebbende voirts In hunne stede te stellen te substitueren ende oick te revoceren ([120]) Ende voorts al tgene daer inne te doen ende te hanteren dat in constituanten voorgen. selve present ende voor oogen synde doen souden mogen Alwaert soo datde saecke breder ende speciaelder macht behoeffde dan voors. is ghelovende in goeder trouwen de voorscreven constituanten te houdene voor goet vast [illegible] ende van weerden tallen daghen al tgene

[*in margine*]: Iten oick omme de voors. renten metten achterstallen ende croise dyer aen alsulcken persoon oft persoonen ende voor alsulcken prys ende somme [illegible] als hun goetduncken sal te vercoopen [illegible] transporterene de cooper oft coopers daer inne te goedene ende te erven ende hun constituanten daervan te ontgoeden ende te onterven te [illegible] wettelycke gifte te gevene waraechtiche terdegen te gelovene de penningen daervan oic commende te ontfangen ende daervan quitancie te geven. est

[fol. 251v]
des beyden voors. gemechtigde oft ([121]) yemande van hun oft heure gesubstitueerde hier inne gedaen ende voorts gekeert sal wesen sonder daer tegens te commene oft te doene in [illegible] manieren Behoudelyck dat sy gehouden sullen sijn te doen rekeningen bewijs ende reliqua van hunnen ontfanck des versouckt synde
Die ij Decembris anno 1608.

S.A.A., Schepenregisters 173, MN I, (1608), fol. 251-251v.

Document 11

1609, 2nd of April — Pieter II and Jan Breughel sell a hereditary rent of 4 Carolus guilders to Franchoys Geldebier, tanner, for his sons, Pieter and Joos.

[fol. 199v]
Peeter ende Jan Breugel gebroederen vercochten omme eene somme gelts etc. francois geldebier als vader ende tot behoeff van Peeter ende Joos geldebier sijne sone daer moeder aff was Margriete Couck vier guldenen erffelyck mett allen den onbetaelden achterstel daer van verschenen hun competeren Is eene meerdere rente van achtien guldenen tsiaers diemen heffende Is op de staten van Brabant Int quartier van Brussel achtergelaten synde by wylen Mr. Peetere Couck hun comparanten moederlyck grootvader was van wegen hun de selve vier guldenen erffelyck toecommen bleven

(116) Letter crossed out.
(117) Word crossed out.
(118) Word crossed out.
(119) Words crossed out.
(120) Paragraph added *in margine*, cf. supra.
(121) Word crossed out.

ende verstorven sijn volgende de brieven ende bescheeden daerby synde droeghen oppe etc. Te waerne etc.

Die ij[a] Aprilis 1609

S.A.A., Schepenregisters 480, MN I, (1609), fol. 199v.

Document 12

1609, 8th of May — Pieter II Breughel requests that no trial be started against Louis Roncourt, concerning rent arrears of part of the house which Roncourt sublet, as the case is not important enough. The people concerned will be heard.

[fol. 194]
Aen mijne eerwaarde heere
Verthoont Peeter breughel hoe dat hy suppliant is rechten betrocken heeft Louys Roncoert om te hebben betalinghe van huyshuere van een deel vanden huyse by hem van Mr. Andries van breusegem gehuert dwelck deselve Rocoert hem pretenderende met minder somme te betalen dant inde equiteyt behoort welcken aengaende partyen versonden zyn voor goede mannen omme te accorderen als voor recht te commen alwaer partyen zyn gecompareert ende heeft desselven Rocoert hem tot geene redene willen begeven vuegen oft iet willen modereren maer hen obstinatelyck gethoont. Ende gemerckt hemlieden suppliant ongelegen is daer omme in formeel proces te trecken mits de cleynicheyt vanden saecken. Bidt dat U.E. gelieve te committeren mijn heere Breusegem die partyen sommierlyck sal overhooren ende veraccorderen opdat hy can oft ingevalle van geenen accorde rapport doen omme by uwer Eer rechte gedaen te worden Cum potestate interloquendi dwelck doenden.
Is by mijne heeren borgemrs ende de schepenen Gecommitteerden Mr. anderies van breusegem schepen omme sommierlyck te doen ende te besoigneren naer inhout van desen actum viij may 1609 Deyck

S.A.A., Rekwestboeken, Pk 696, (1608-09), fol. 194.

Document 13

1612, 27th of February — Pieter Breughel II and his sister Maria sell their third of the inheritance of hereditary rents of their grandfather on mother's side, Pieter Coecke van Aalst, to Jan Breughel, for money.

Peeter Breugel Peeterssone wijlen daer moeder aff was Maria Coeck, ende maria Breugel zijn zuster weduwe wijlen Anthonis Levins cum tutore, vercochten omme eene somme gelts etc. Jan van Breugel hennen broeder de tweederdendeelen ende allen hen recht, paert acte ende gedeelte van alle alzulcke partyen van erffrentene als hen comparanten eenichsints aencommen bleven ende verstorven zijn midts der doodt ende afflyvicheyt van wijlen Meester Peter Coeck hennen moederlycken grootvadere, geheven wordende op diversche parcheelen van lande gelegen in der lande van Aelst, volgende de brieven ende bescheeden daer aff zynde, ende dat met alle de verloepen ende openstaende achterstellen erfflycke renten droeghen op etc. Te waerne van allen commer ende calaengen die zy etc voordane constateren zy comparanten Partiter et Insolver Omme etc. te gaen ende te compareren vore alle heeren hoven ende gerechten daer des van noode weesen ende behoeren sal ende aldaer tvoors. transport In voors. off andere maniere te vernyeuwen ende anderwerven te passeren des noot etc. ende voorts etc. aevaert etc. gelovende.

Die 27[a] februarij 1612.

S.A.A., Schepenregisters 500, NG III, 1612, fol. 25.

Document 14

1620, 20th of June — Complaint of Hans Guens against Hans de Momper, painter, for fraud concerning a forged bond for the sum 174 Carolus guilders. The supposed bond which Pieter Breughel II has placed in the hands of Hans de Momper, was resold by De Momper to Michiel Joris, embroiderer.

[fol. 144]
den xx e junij 1620
Ten versuecke van hans guens inwoonder deser stadt
Compareerde peeter peeterssn. tavernier woenende inde schuttershofstraete ende franchois dargo tegewoirdelijck ten huyse desselfs peeters geloyeert zynde ende verclaerd [illegible] dat peeter breugel schilder op heden ten huyse des voors. Pr. peeterss. is gecommen ende aldaer geseyt heeft ten aenhooren der voors. attestanten ende vanden voors. hans guens dat hans de momper ([122]) oick schilder gaende naer stadthuys op heden date deser aen hem breugel was tegengecommen seggende dat hy moeste naer het stadthuys gaen om seker vonnisse ([123]) van hondert vierentseventich gulden dwelck hy momper geobteneert hadde tegens den voers. hans guens ende dat hetselve nyet en conste ter executie sellen vuijt dyn de voors. guens aenentehore hadde [illegible] om welcke [illegible] ([124]) hij momper moeste opt stadthuys sijn hebbende voerts de voors. breugel ([125]) geseyt ende verclaert dat de voors. de momper een valssche obligatie oft hantteecken hadde gemaeckt ten laste van den voors. breugel de welcke hij momper vercocht hadde aen michiel joris ([126]) ende dat de voors. de momper de selve obligatie hadde moeten scheuren int gulden hooft ([127]) als wesende valsch ende gecontrefeyt dwelck alsoo geschiet synde ([128]) is aldaer ten huyse ingecommen de voors. hans de momper aende welcken de voors. hans guens geseyt ende verweten heeft tgene voors. is ende soo de voors. de momper seyde dat hy sulcx in kennisse leyde ende vraechde oft de voors. guens sulcx seyde ([129]) ende de voors. guens antwoorde dat hy nijet maer peeter breugel aldaer tegenwoirdich synde tselve seyde heeft de voors. peeter breugel allen tselve den voors. de momper andermael in syn aensicht geseyt ende dat hy breugel daerom ([130]) de voors. obligatie hadde gedaecht geweest d' eerste van zijn leven
Consente ende etc. van Antwepen [illegible] ten huyse der voors. petere peeterss. presentibus Rombout ([131]) smidt ende godefroy van bertenchaem getuygen
[signed] Peeter peeterss/ Frans dosche/ G. le Rousseau notaris

S.A.A., N 2409, Notaris W. le Rousseau, (1620), fol. 144.

Document 15

1636, 10th of October — Pieter Breughel II, 72 years of age, and his wife, living at Brabantse Korenmarkt, testify about flooding at house Den Essenboom at Boeksteeg.

[n.f.]
decima octobris anno 1636
Compareerde in propre persoonen Pr breugel schilder out 72 jaeren ende elizabeth goddelet zynen huysvrouwe out 74 jaeren woonende aenden brabantsche Corenmerckt alhier my notaris bekent

(122) Letter crossed out.
(123) Sentence crossed out.
(124) Word crossed out.
(125) Initially 'momper' was written, and then crossed out.
(126) [*in margine*]: 'die de voors. breugel ter vore hadde doen dagen'.
(127) Paragraph crossed out.
(128) Letter crossed out.
(129) Letter crossed out.
(130) The word 'hadde' crossed out.
(131) The word 'franchois' crossed out.

affirmundunt ten versuecke van Cath Goddelet weduwe wylen Laureys Smans waerachtich te zyne [illegible] viertich jaeren zy deponenten gesien hebben datter water comende uuten huyse den essenboom gelegen daer over de croone vuythangt gestaen inde boecx stege alhier der producente toebehorende geleyt is door eender gote loopende uuten zelven huyse over ende deur den ganck ende neffens gestaen nabij de huysinge thofke van Liedekercken in de camerstrate gestaen ende dat als doen daer oick een deure was daer dore men van uuten voirs. huyse den essenboom quam inne ten voors. ganck om de voirs. gote te cuyssen ende dat nyet eenmael gesien hebbende maer tot verscheydene reysen sonder [illegible]
Alhier gedaen binnen deser stadt van Antwerpen ter presentien van jacques

[n.f.]
peeters backer ende peetere Lits garentwynder inwoonderen deser stadt als getuyghen hier toe versocht

[signed]
Peeter Breughel
elisabeth goddelet ([132])
peeter liets
Jacques peeters merq

[signed] H. van Cantelbeeck Not.

S.A.A., N 3390, Notaris H. Van Cantelbeeck, (1636), n.f.

RESUME

La contribution éclaire deux aspects de la biographie de Pierre Breughel II. Dans des expositions et des travaux généraux, l'artiste a souvent été dissocié de sa famille. Tout d'abord l'étude met en évidence la famille Bruegel/Breughel, ses relations sociales et professionnelles, la position de Pierre Breughel II dans la société anversoise des temps modernes. Deuxièmement, une recherche sur des transactions financières des Breughel a permis d'éclairer son statut économique et d'imaginer ce qui a été créé dans le passé. Dans ce but une série de documents d'archives sont à nouveau analysés. Enfin les deux aspects apportent une bonne vision des aspirations sociales et économiques des Breughel.

De plus, les nouvelles méthodes de recherche comme Event History Analysis conduisent à une meilleure compréhension de la dynamique à l'intérieur du lieu de travail des temps modernes et en particulier dans l'atelier Breughel.

SAMENVATTING

De bijdrage belicht twee aspecten van de biografie van Pieter Breughel II. De kunstenaar werd in tentoonstellingen en overzichtswerken vaak losgekoppeld van zijn familie. Ten eerste verheldert de studie van de familie Bruegel/Breughel, en hun sociale en professionele relaties, de positie van Pieter Breughel II in de vroeg-moderne Antwerpse maatschappij. Ten tweede kan een onderzoek van Breughel's financiële transacties zijn economische status toelichten en de nodige nuances brengen in het beeld dat in het verleden gecreëerd werd. Hiervoor werd een aantal archiefdocumenten opnieuw geanalyseerd.

Uiteindelijk bieden beide aspecten een goede kijk op Breughel's sociale en economische aspiraties.

Verder leiden nieuwe onderzoeksmethoden zoals *Event History Analysis* tot een beter begrip van de dynamiek binnen de vroeg-moderne werkplaats en in het bijzonder in het Breughel-atelier.

(132) Signed by a shaking hand.

UN TRIPTYQUE INÉDIT DE PIERRE POURBUS *LA PASSION DU CHRIST* DANS LA CATHÉDRALE DE SORIA (ESPAGNE)

Matías Díaz Padrón*

Nous avons connu le triptyque de la Cathédrale de Soria que nous restituons à Pierre Pourbus l'Ancien en même temps que la découverte, dans une collection privée de Barcelone, d'un autre triptyque consacré à saint Jean-Baptiste exposé à Europalia 85, et acquis plus tard par le Musée du Prado ([1]). Nous avons mentionné la paternité de Pierre Pourbus l'Ancien concernant le triptyque de la cathédrale de Soria en publiant en 1984 l'existence d'un troisième dans l'île de Palma, et les rapports manuscrits de sa restauration ([2]).

Peu avant, une exposition exemplaire au Musée Memling de Bruges avait commémoré l'anniversaire de la mort du peintre ([3]). L'introduction du catalogue remémorait l'Espagne Impériale de Charles Quint, à qui Pierre Pourbus consacra une bonne partie de son activité et de son génie. Paul Huvenne, à qui nous devons les études les plus minutieuses sur le peintre, était surpris de ne pas trouver ses œuvres en Espagne, vu les liens qu'il avait créés avec l'Empereur et avec le futur roi — Philippe II — , dont il avait réalisé des portraits à Bruges. Il n'est pas utile de rappeler les trop nombreuses références bien connues concernant des contacts avec la saga des premiers Habsbourg. Néanmoins, il faudrait évoquer l'Arc de Triomphe peint à l'occasion de la joyeuse entrée de Charles Quint à Bruges et les Commissions de la Colonie Espagnole résidant dans la ville ([4]). Tout cela mérite une attention particulière, oubliée ces derniers temps ([5]) dans les actes et les expositions consacrées à Charles Quint et Philippe II en Espagne.

* Membre associé étranger de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

(1) M. Díaz Padrón, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges. 1500-1700, Europalia 85 Espagne*, Cat. Exp. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 25 septembre-22 décembre 1985, p. 482-485, No. C16.; Idem, « La obra de Pierre Pourbus en España », *Archivo Español de Arte*, (en cours de publication). Ci-joint, un addenda et corrigenda au Calvaire de Saint-Martin de Courtrai attribué par erreur à Pierre Pourbus; l'attribution antérieure à Bernaert de Ryckere est correcte, *Archivo Español de Arte*, N° 225, 1984, p. 185.

(2) « Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus el Viejo identificadas en la Iglesia de Santo Domingo de la Isla de la Palma », *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1985, N° 31, pp. 538 et 540; *Informe de restauración. Tríptico del Calvario. Pierre Pourbus el Viejo. Concatedral de San Pedro*, M.S. folio 4. Archivo de la Co-Catedral , 28 août 1986 et 20 octobre 1986 (voir note 15).

(3) P. Huvenne, *Pierre Pourbus 1524-1584*. Cat. Exp. Bruges, Musée Memling, 1984.

(4) A. Hubert, « Marguerite d'Autriche et l'église de Brou. Les artistes de la Renaissance en Flandre », *Gazelle des Beaux-Arts*, 1973, II, pp. 261-262; V. Vermeersch, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, III, 1976, p. 731, No. 632; H. Gogar, *Histoire de la Gilde des Archers de Saint Sébastien de la ville de Bruges*, 1947, p. 232; F. Barreda, « Dos cartas escritas par un mercader residente en Flandes en el siglo XVI », *Revista de Santander*, 1934, p. 3; K. Arndt, « Pierre Pourbus als Entwerfer einer Grabplatte », *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, XV, 1966, pp. 157-164.

(5) *Carlos V, Felipe II*. Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V,

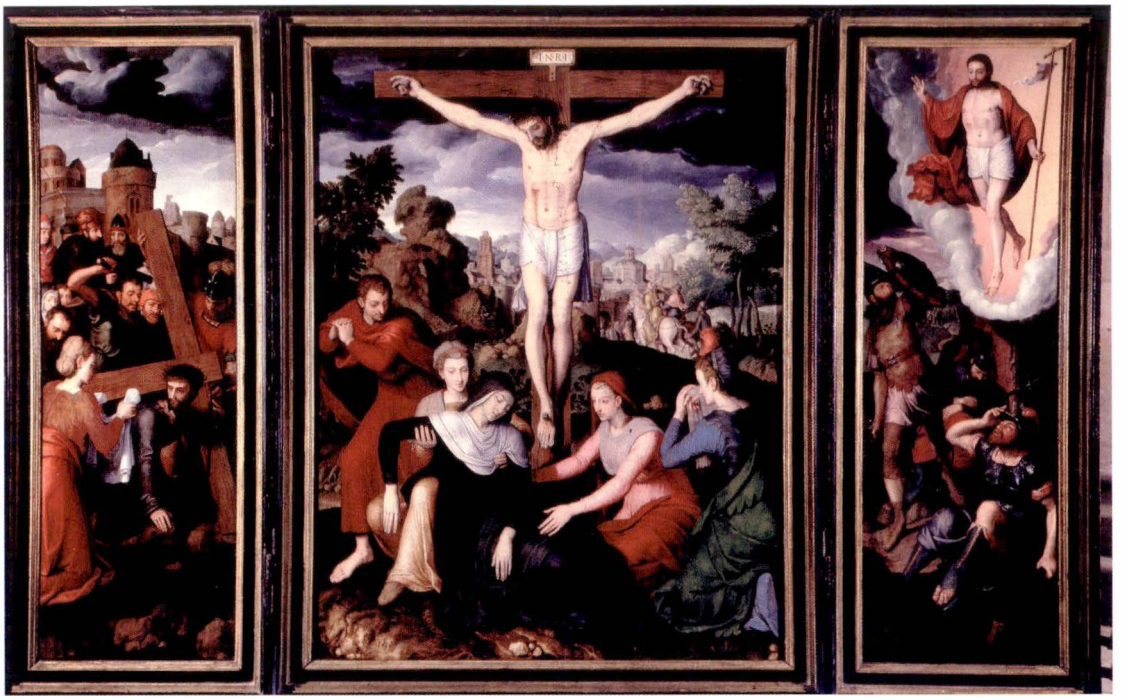


Fig. 1. Pierre Pourbus, *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria, Co-Catedral.

Le triptyque de la *Passion du Christ* a été considéré comme anonyme dans les guides artistiques de la province de Soria et les catalogues des expositions temporaires, donnant parfois certaines références aux peintres espagnols ou flamands mais sans indications précises (fig. 1). De nos jours, il se trouve à la Collégiale Saint-Pierre, qui aujourd'hui fait fonction de cathédrale secondaire. Il s'agit d'une œuvre de grandes dimensions ([6]), de belle qualité et en bon état de conservation, en dépit du triste abandon dont il a souffert au cours des années. Son état acceptable est dû à la nature des matériaux et à la technique, excellences des peintres du Nord qui n'ont jamais été suffisamment célébrées. Les Flamands ont peint pour résister au temps: un sens du métier que l'histoire a confirmé, un sens pratique de la valeur de l'art si contraire à la suicidaire conformité des peintres actuels.

1998-2000; *Felipe II. Un monarca y su época*, Cat. Exp. Monasterio Real de San Lorenzo del Escorial, 1998; *El mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro*, Madrid, Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II, 2000; *Carolus*, Madrid, 2000; *El Arte en Cataluña y los reinos hispánicos en tiempos de Carlos I*, Madrid, 2000; *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Madrid, 2000; Martínez Millán, José Reyero, *El siglo de Carlos V y Felipe II. La construcción de los mitos en el siglo XIX*, Congreso Internacional, Madrid, 2000; P. Jiménez Díaz., *El coleccionismo manierista de los Austrias entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2001.

(6) Panneau central: 170 x 129 cm; panneaux latéraux: 170 x 55 cm; cadre en bois sculptée et doré: 190 x 199 cm; 190 x 75 cm.

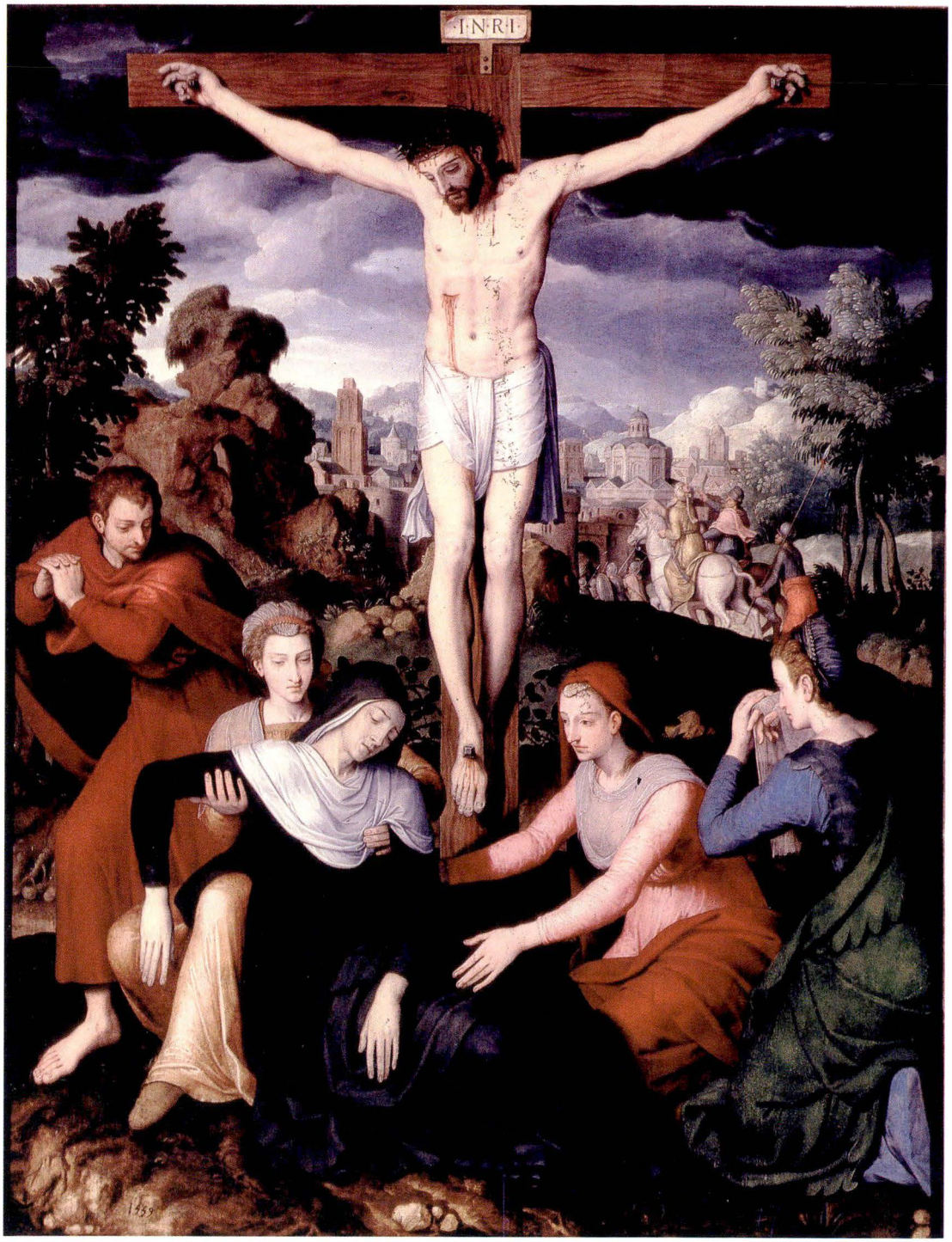


Fig. 2. Pierre Pourbus, *Crucifixion*. Tableau central du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

Le *Christ en Croix*, rigoureusement symétrique, occupe l'axe de la composition du panneau central (fig. 2). Son visage dans la pénombre tombe avec le dernier soupir de vie. Les visages de ses proches montrent une douleur profonde quoique sans crispation. C'est une vision pathétique imposée par une nouvelle esthétique. Les airs nouveaux de l'Italie et la propre sensibilité de l'artiste nous offrent une formule fidèle de la Renaissance, à laquelle le maître flamand adhère. Plus loin, les soldats tournent le dos et les bourreaux reviennent de Jérusalem. En haut, le ciel gris est un fidèle reflet des textes bibliques. Jésus triomphant est dressé sur un madrier composé d'une traverse de facture correcte. Le corps ne se plie pas, seule la tête bouge vers le côté blessé. Il n'y a pas de pas de socle pour soutenir les pieds croisés, ce qui rend son agonie encore plus douloureuse.

La composition ne se déroule pas uniquement autour de Jésus mort. La Vierge Marie succombe à ses pieds [Saint Jean, 19:20]. Cette expression des sentiments anticipe la Contre-Réforme. Marie-Madeleine est à droite, accompagnée de Marie-Cléophas et de Marie-Salomé. Saint Jean l'Evangéliste qui reste au second plan, avec un geste de désespoir, est attentif à l'évanouissement de la Vierge. La *Crucifixion* est l'axe de l'iconographie chrétienne, et les églises belges — encore plus que pour le reste de la chrétienté — , le magnifient par le changement des axes de l'arrière-chœur par ceux du presbytérium (7).

Au volet gauche, nous trouvons le *Chemin du Calvaire* (fig. 3). L'étroitesse de l'espace contribue à l'accablement de Jésus portant la Croix sur son dos et harcelé par les coups de la foule (8). Leurs visages sont impassibles et en rigoureuse verticalité, selon les impératifs du style de Pierre Pourbus. Sous les yeux indifférents de la foule, un scélérat frappe le dos de Jésus qui se tourne vers sainte Véronique. Dans sa pénible marche vers le Golgotha, Jésus est aidé par Simon de Cyrène, image qui s'éloigne de la diagonale ascendante des compositions rubéniennes. La source d'inspiration de l'iconographie découle des textes du pseudo-Bonaventure et de sainte Brigitte. Comme s'il s'agissait d'un animal, Jésus porte une corde autour du cou. Il marche avec difficulté, pendant que Véronique s'agenouille pour lui sécher le visage, déjà imprimé sur son voile. La Vierge et saint Jean restent au second plan, au fond de la scène. Le schéma est semblable à la grisaille du *Triptyque de la Descente de Croix* du Musée Groeninge (1570). Tous deux dérivent des gravures de Dürer. Cette narration est semblable, aussi, au médaillon central des Douleurs de la Vierge dans le *Triptyque de Joos van Belle* de Saint-Jacques de Bruges (1556), où un bourreau apparaît au premier plan.

Le volet de la *Résurrection* nous semble moins fortuné (fig. 4). La largeur du panneau est insuffisante, suivant les formules de Dürer. L'intensité du drame propre au maître allemand manque dans cette série [Saint Matthieu, 28:4]. Les nuages ont une forme d'auréole. On dirait qu'ils sont solides et lourds, avec des ondulations comme celles que l'on voit dans le *Jugement Dernier* et dans le *Triptyque du Baptême du Christ*, comme tant d'autres visions célestes. À l'aube, les saintes Femmes s'approchent (9), de même que dans le triptyque cité du Musée Groeninge de Bruges. D'autre part, l'image du Christ ressuscité se répète dans les versions du Musée de Belfort (1566), du Musée Groeninge (1570), de l'église Saint-Jacques (1578) et

(7) L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, ed. 1996, II, p. 494.
(8) L. Réau, *op. cit.*, p. 465.
(9) L. Réau, *op. cit.*, p. 541.

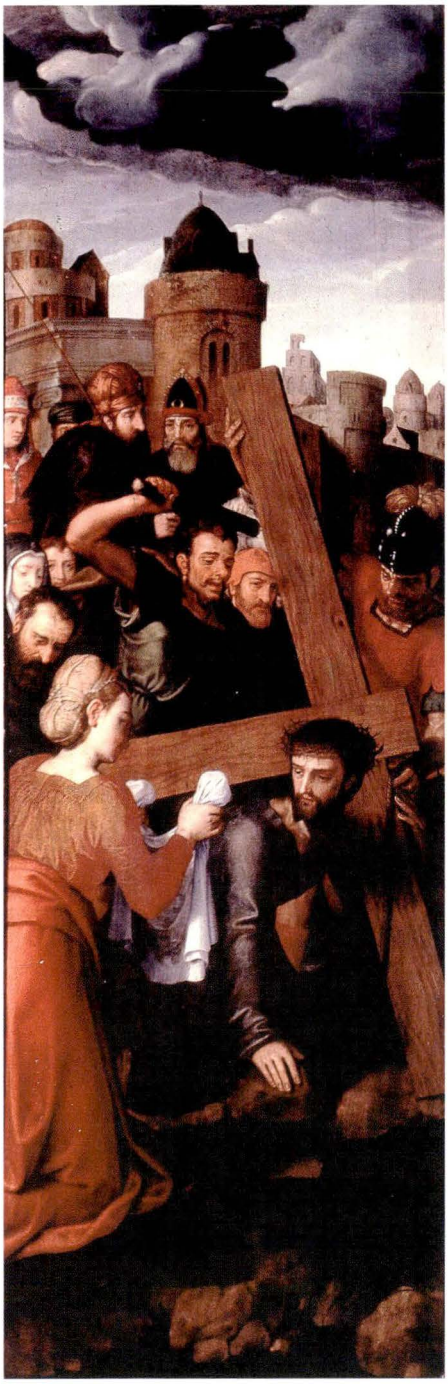


Fig. 3. Pierre Pourbus, *Chemin du Calvaire*. À gauche du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

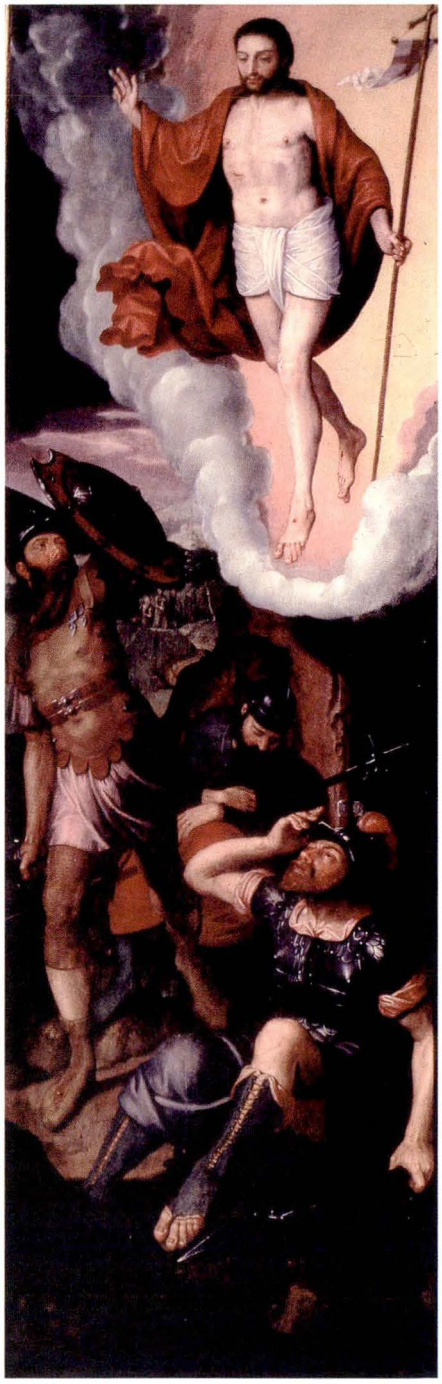


Fig. 4. Pierre Pourbus, *Résurrection*. À droite du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

aussi sur le dessin du Cabinet des Estampes d'Anvers (1570-80). Ici, l'image du Christ est plus authentique et éthérée qu'à Soria.

Lorsque les volets restent fermés, le spectateur peut lire l'inscription *Ecce Homo* « taillée » sur la plinthe des chapiteaux où sont placés les deux protagonistes de la rencontre (figs. 5-6). Le paysage du fond continue sans interruption sur les deux portes.

C'est l'instant précédant le Calvaire qui se déroule sur les trois volets du triptyque ouvert. Les deux volets extérieurs rassemblent les figures monumentales et le dessin d'un mur de parpaings de pierre sobres et d'allure vitruvienne. La lumière s'infiltre par le côté gauche sur la matière pierreuse. Nous remarquons ici les grands pieds, caractéristiques du peintre. Jésus vient d'être injurié, flagellé et présenté au peuple par Pilate [Jean, 12, 4]. Mais l'image du préteur ne correspond pas exactement avec l'écriteau qui se trouve à ses pieds. Le manteau pourpre et le sceptre à rameaux entre les mains attachées du Christ nous montrent l'image d'un roi de carnaval ([10]) et indiquerait le moment où Pilate se tourne vers la multitude et livre le destin de Jésus à la décision du peuple. Il y a dans ce personnage, s'adressant au spectateur, une forte influence des Mystères du Théâtre. Toutefois, les vêtements du préteur romain font exception car, indubitablement, ils sont orientaux. Dans ce cas, il s'agit plutôt du grand prêtre Caïphe, qui dans les jours suivants se verra impliqué dans le terrible jugement.

Pierre Pourbus est un peintre érudit; il connaît bien les costumes de la société romaine, fait que démontrent les vêtements des soldats de ce même triptyque. Il existe, de fait, une contradiction entre l'inscription et l'image. La rencontre avec Caïphe s'est produite avant le Couronnement d'épines et l'imposition du manteau pourpre qu'il porte à ce moment-là. Cette irrégularité de nature historique a dû se produire assez souvent ([11]). Si nous prenons l'image, le personnage représenté serait Caïphe, mais si nous lisons l'inscription, le personnage serait Pilate, dont le costume ne correspond pas à celui d'un romain.

Les analogies stylistiques du triptyque de la Collégiale de Soria avec le panneau central de la *Crucifixion* de la Pinacothèque de Vienne (vers 1559) (fig. 7) ([12]) sont déterminantes pour établir l'identification proposée à Pierre Pourbus l'Ancien. Nous reconnaissons le même modèle du Christ mort que sur le petit panneau (*Crucifixion* de la Galerie Rob Smeets de Milan) daté vers 1557 (fig. 8) ([13]). Sur les visages des crucifiés, nous découvrons les nez droits et les yeux soulignés d'un énigmatique trait curviligne, signalant ainsi sa calligraphie personnelle. Le visage de saint Jean ressemble à celui d'*Abraham et Melchisédech* du *Triptyque de La Cène* à l'église Saint-Sauveur de Bruges. La coiffure de la sainte qui soutient la Vierge est typique de l'École de Fontainebleau, un modèle répété par Pierre Pourbus dans la *Lamentation* d'Annecy. Mais les visages de profil, vus par derrière, et la raide verticalité sont les plus fréquemment représentés sur ses modèles. Nous remarquons le dessin des longs pieds du Christ, avec le pouce séparé, typique, aussi, des morphologies de l'artiste. On mentionnera aussi le turban qui apparaît au revers des volets, de même que sur le personnage qui accom-

(10) L. Réau, *op. cit.*, p. 460.

(11) M. Díaz Padrón, « Dos nuevas tablas de Abraham Jansens », *Boletín del Museo del Prado* (en cours).

(12) L. Baldass, « Zum Werke des Peter Pourbus », *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1960-62, p. 100.

(13) P. Huvenne, *op. cit.* 1980, pp. 11-31; *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus*, Cat. Exp. Bruges, Memlingmuseum, 1998, p. 202, No. 103.

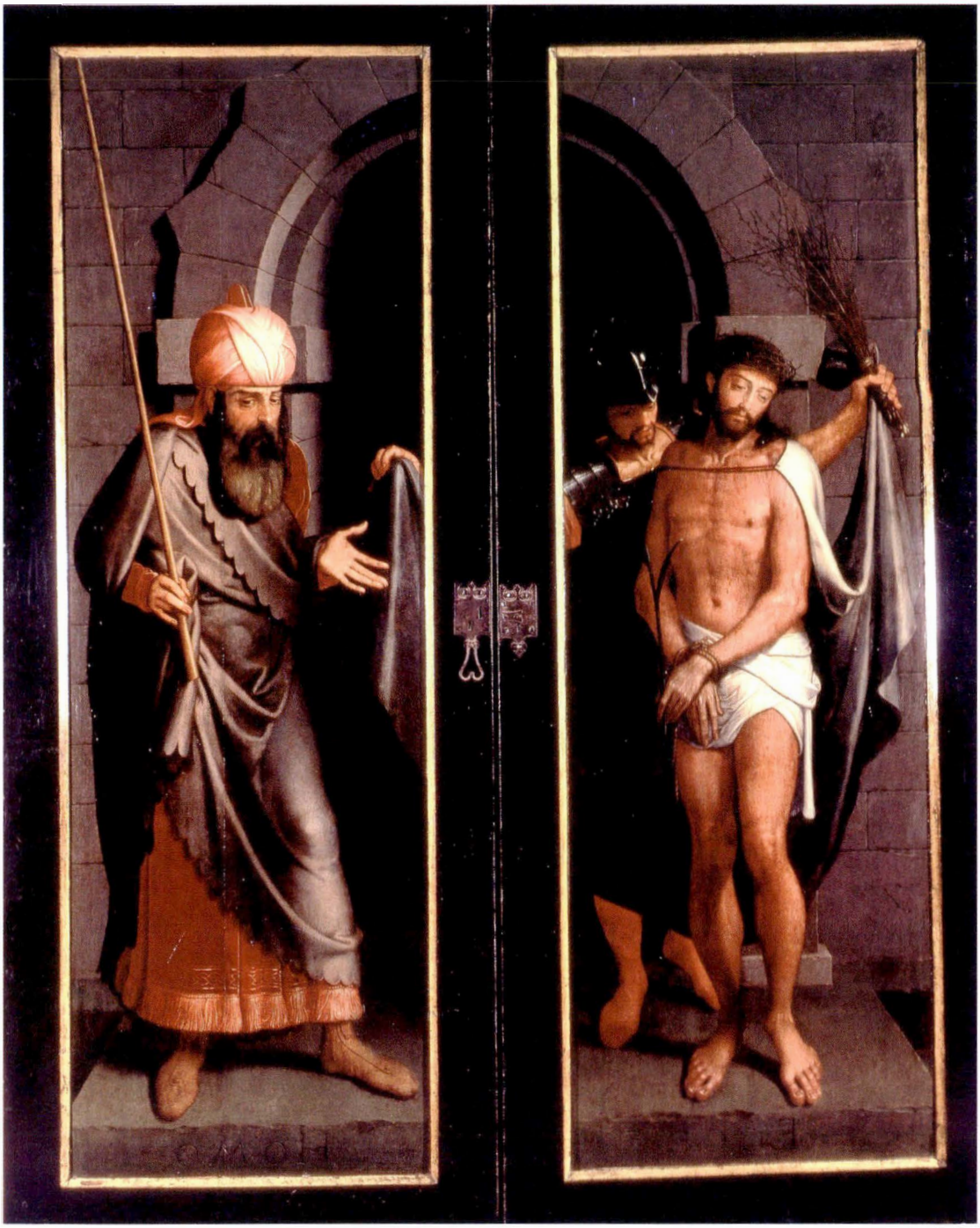


Fig. 5-6. Pierre Pourbus, *Ecce Homo*. Volets du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

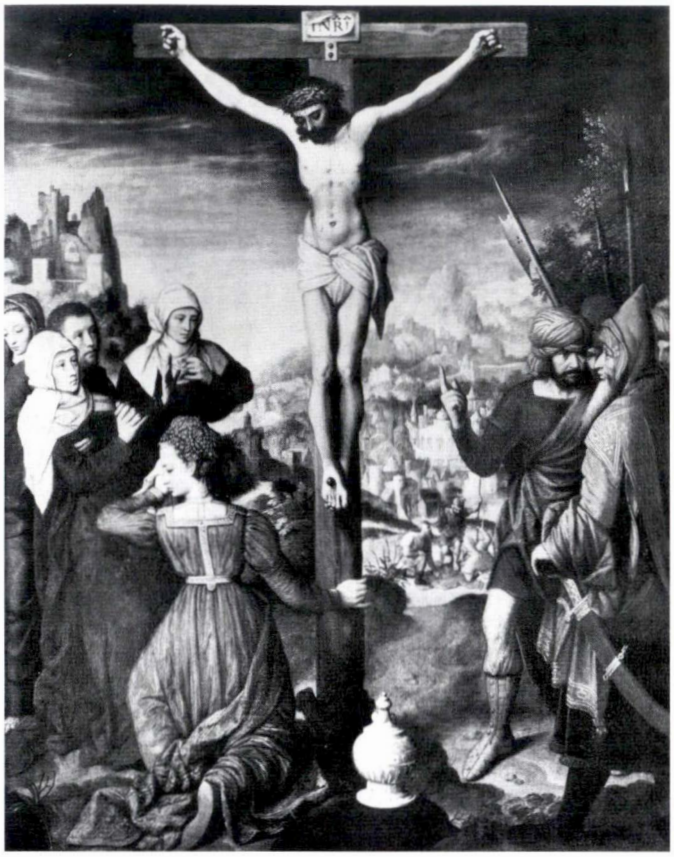


Fig. 7. Pierre Pourbus, *Triptyque de la Résurrection du Christ*, détail du tableau central. Vienne, Kunsthistoriches Museum.

pagne le Christ dans le tableau d'Annecy. Ces modèles orientaux répondent à la culture du peintre touché par l'inclination à l'exotisme orientaliste divulgué par les gravures de Pierre Coeck et de Jan Vermeyen ([11]).

La date de 1559 que nous pouvons lire sur le triptyque de Soria (fig. 9), est la même que celle proposée par L. Baldass pour le *Triptyque de la Crucifixion* de Vienne, qu'il confronta avec le *Triptyque de la Cène* du Saint-Sauveur de Bruges, également de la même année. Le style et les modèles coïncident aussi avec le *Veau d'Or* de la National Gallery de Dublin (1555-1559). La *Lamentation* d'Annecy est datée 1558, à peine un an avant le triptyque que nous

(11) Pierre Coeck a taillé ces modèles orienteaux en 1533, quoiqu'ils fussent publiés par après. Il dut prendre des ébauches notées sur le vif pendant son voyage en Mésopotamie et Constantinople. Quelque temps auparavant, Bellini et Dürer partagèrent la même curiosité pour les milieux exotiques. [G. Marlier, *Pierre Coeck*, 1966, p. 57; W. Stirling Maxwell, *The Turks in MDXXXIII*, imprimé par l'auteur même; H. Hymans, *Bulletin du Bibliophile Belge*, 1874].

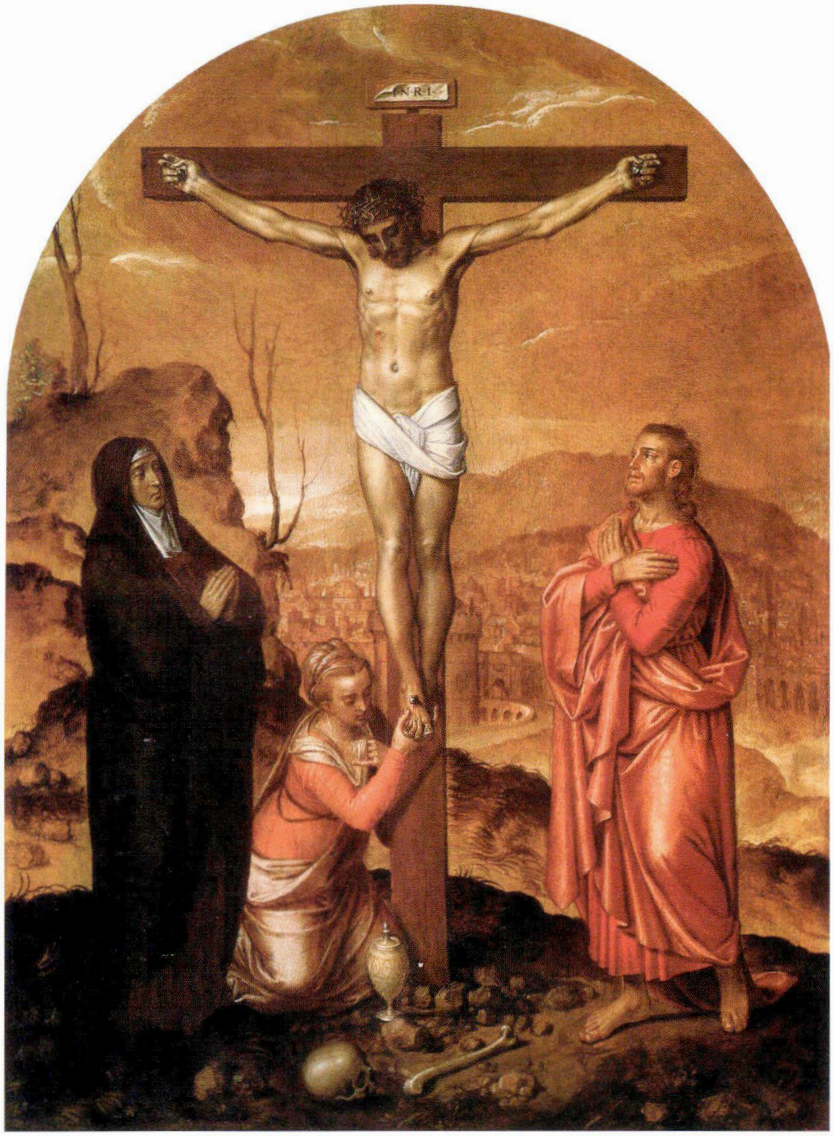


Fig. 8. Pierre Pourbus, *Résurrection*. Milan, Galerie Rob Smeets.

étudions. Sur le *Triptyque de saint Jean-Baptiste* du Musée du Prado, encore plus ancien, la calligraphie des chiffres de la date coïncide également.

Le panneau central de la *Crucifixion* est composé de six panneaux en chêne de différentes coupures, jointes par des tenons incrustés sur le support et par les traverses assemblées (fig. 10). La peinture est appliquée avec fermeté et modelée avec douceur. La lumière qui glisse sur les formes lui insuffle un caractère sculptural. Le dessin sous-jacent, sûr et fluide,

Fig. 9. Pierre Pourbus, date inscrite au revers du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

se remarque facilement. Son empreinte se devine au travers des couches de couleur et des glacis.

Les touches sont plus douces et nuancées que celles du *Triptyque de saint Jean-Baptiste*, daté dix ans auparavant, en 1549. Toutefois, le peintre ne perd pas le sens sculptural ni l'enseignement des Primitifs. Pendant cette décennie, il emploie des couleurs plus douces et légères, sans renoncer aux formes monumentales et à la prestance des données spatiales et lumineuses. Ainsi se recrée-t-il avec les subtils détails de la nature, traités avec réalisme. Les couleurs sont pures, équilibrées et modelées comme s'il s'agissait de la polychromie, grâce à l'effet d'émail obtenu par le blanc de plomb.

Le dessin sous-jacent du panneau central que nous reproduisons, appuie la paternité de l'artiste proposé, par similitude avec d'autres dessins connus. Ils montrent tous la beauté du dessin en accord avec l'élégance et la finesse de la facture picturale et de la couleur, suivant le tracé du pinceau et sans grandes modifications. Seulement en de rares occasions, il effectue des petites variantes, telles que nous pouvons l'observer sur les photographies (figs. 10, 11, 12). Le dessin est tracé à l'encre noire, qui détaille celui-ci plus nettement sur les carnations et les éléments architecturaux, avec des lignes parallèles et entrecroisées pour les zones d'ombre. En parfait accord avec les formes et les volumes, le dessin traduit la richesse et la rigueur de l'artiste comme révélateur de la genèse de son œuvre. Dans la peinture définitive, il ne

Fig. 10. Support du triptyque du tableau central.

supprime que le bloc de pierre dessiné à côté du soldat. Le dessin du triptyque concorde avec les dessins antérieurs et sous-jacents connus et datés vers 1559, époque du triptyque. Dans le projet pour la *Descente du Saint-Esprit* du Musée Herzog Anton Ulrich de Brunswick, daté de 1550, les contours sont plus marqués et les ombres plus adoucies. La *Résurrection* du Cabinet des Estampes de la ville d'Anvers, plus tardive (1570-1580), est plus sommaire, avec des lignes plus spacieuses et parallèles dans les ombres, comme celles du dessin sous-jacent des jambes du Christ dans la *Résurrection* du volet droit.

Le dessin sous-jacent paraît plus improvisé et sommaire dans le *Triptyque de la Cène* du Saint-Sauveur de Bruges, daté de la même année que le triptyque que nous étudions. Notre dessin sous-jacent est, néanmoins, plus subtil et délicat, mais avec certaines différences. Il correspond davantage à celui du *Triptyque de Joos van Belle* à Saint-Jacques de Bruges daté trois ans avant, en 1556. Nous comparons, par exemple, le visage de sainte Catherine au volet droit avec celui de la sainte femme qui soutient la Vierge dans notre triptyque (figs. 13, 14).

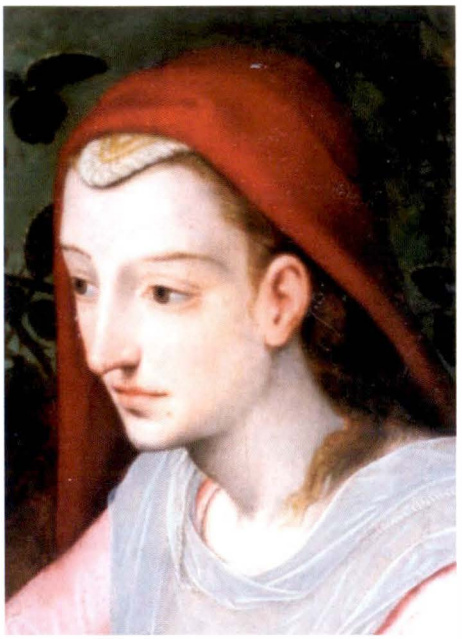


Fig. 11. Pierre Pourbus, détail du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

Fig. 12. Pierre Pourbus, dessin sous-jacent du tableau central du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

Les illustrations sont suffisamment éloquentes pour exprimer ce que nous voulons dire à propos de la calligraphie du dessin.

Le triptyque de la *Passion du Christ* se trouvait dans la pénombre et mal éclairé dans l'église de la Collégiale. Ceci, sans doute, a été favorable à la conservation des couleurs. Cependant, les brusques variations du climat continental du centre de l'Espagne et l'humidité ont provoqué des dégâts sur la couche extérieure, trace logique de l'écoulement du temps. En l'absence de précisions concernant sa conservation et sa restauration qui s'avèrent nécessaires, nous soulignons son état acceptable, compte tenu des péripéties de son histoire.

Le support a souffert de légères contractions, présente des bombements et une séparation des panneaux. Mais, grâce à la densité du chêne, le tableau a échappé aux xylophages (le cadre n'a pas subi le même sort). Les tenons qui unissaient le panneau central étaient cassés et séparés des panneaux, récemment reliés par un grossier tissu. Les fissures tout au long du corps du Christ ont provoqué quelques petites lacunes. Les manteaux de la Vierge et de la Madeleine situées au volet central ainsi que celui de Jésus et le dos de la Madeleine du côté gauche montrent les altérations dues à la nature des pigments. Le traitement du support, la préparation et la peinture, furent très acceptables. La restauration réalisée en 1986 ainsi que le rapport issu de celle-ci restent exemplaires parmi les projets entrepris par la province de Castille et Léon ([15]).

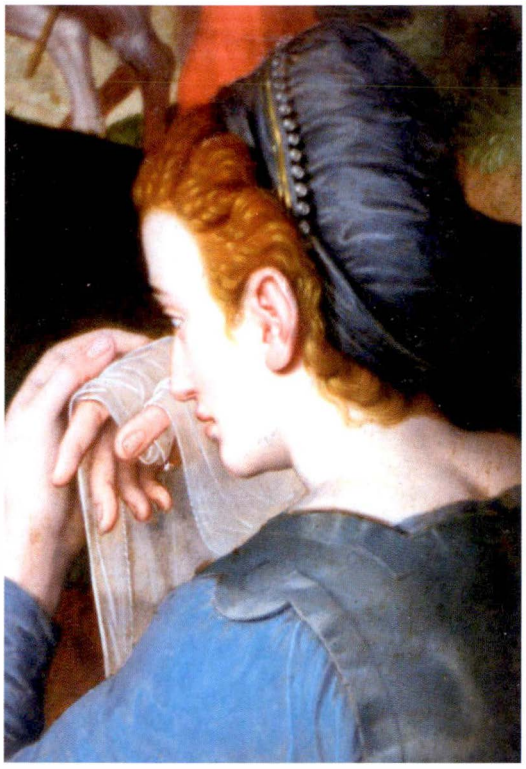


Fig. 13. Pierre Pourbus, détail du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

Fig. 14. Pierre Pourbus, dessin sous-jacent du tableau central du *Triptyque de la Passion du Christ*. Soria.

Le cadre original du triptyque attire notre attention. Les charnières et les serrures datent de la même époque. Elles ont été conservées. Les couleurs originales furent restituées sur toute la structure meuble du triptyque. La conservation de l'ensemble présente un intérêt particulier pour l'étude de la menuiserie des retables car, malheureusement, peu d'entre eux sont conservés.

Les notices nous permettant de suivre la trace du triptyque sont brèves, mais nous trouvons quelques mentions sporadiques de la part des voyageurs et des écrivains. Il se trouvait, d'abord, à l'église Saint-Nicolas, plus tard il passa à la collégiale Saint-Pierre. Dans le dictionnaire de Madoz, il n'existe aucune mention du triptyque. Vers le XIXe siècle, époque où l'on entreprit la démolition et la mutilation d'une partie de l'église, rien n'est indiqué sur la chronique générale ([16]). Par conséquent, on peut penser que le triptyque de Pourbus ne se trouvait pas à la Collégiale, car Nicolas Rabal ([17]) ne le cite pas. De l'église Saint-Nicolas, il ne reste

(15) Je remercie Mmes Inmaculada ALONSO, Ana ESPAÑA y Ana MARICHALAR pour les précisions qu'elles ont apportées et à qui l'on doit les travaux de restauration (le 20 août 1986).

(16) A. PÉREZ RIOJA, *Crónica de la provincia de Soria*, 1867, p. 58.

que des ruines ([18]): le Patrimoine Artistique s'est vu attaqué au nom de la « modernité », ce qui a justifié la destruction de nombreuses œuvres d'art. C'était l'une des plus belles églises de l'art roman, « construite avec délectation » selon Gaya Nuño qui fait l'éloge de ses riches chapiteaux et de sa svelte abside. Au début du XXe siècle, l'église fut démontée et la tour démolie ([19]).

Au début du XXe siècle, le triptyque est mentionné par Taracena qui le voit dans la Collégiale, et le reconnaît comme l'une des plus belles peintures qui aient existé à Soria. Il confirme également qu'il provient de l'église Saint-Nicolas, détruite, en suggérant une comparaison stylistique avec l'œuvre de Michel Cocxie ([20]).

Deux ans auparavant, le triptyque avait été montré à l'*Exposition d'Art rétrospective de Burgos*, catalogué comme d'un anonyme hispano-flamand ([21]). L'auteur du catalogue l'associa à Pedro de Campana, si différent de l'esprit de Pourbus, quoique la technique et le sujet soient fort proches. Dans le catalogue, on considère valable la possibilité d'attribuer le triptyque à un Espagnol, vraisemblablement préparé par un maître flamand établi à Séville. Santiago Alcolea, du même avis que Taracena, accorde le triptyque à Michel Cocxie ([22]). Le triptyque se trouve dans la chapelle de Saint-Saturnin. Plus récemment, il est cité dans l'Inventaire Officiel de la province de Soria sans faire référence à une école ou à un auteur ([23]).

SAMENVATTING

Tijdens de tentoonstelling *Arte retrospectivo de Burgos en el VII Centenario de la Catedral* (1926) werd de Passietriptiek uit de kathedraal van Soria toegeschreven aan Pieter de Kempeneer, die een gans andere stijl hanteerde als Pieter Pourbus. Taracena, in het begin van de 20ste eeuw, en Alcolea stelden Michel Coxie als alternatief voor en de officiële inventaris van de provincie Soria geeft geen andere toewijzing. De triptiek wordt bewaard in de kapel van de heilige Saturninus van de kathedraal in een ruimte die aangepast is aan de afmetingen (centraal paneel 190 x 149 cm en 190 x 75 cm voor de zijpanelen). De triptiek bevond zich oorspronkelijk in de kerk van de heilige Nikolaas die nu tot ruïne vervallen is. Wij stellen een toewijzing voor aan Pieter Pourbus de Oude op basis van de publicatie van een polyptiek uit

(17) N. RABAL, *Soria. España, sus documentos y artes, su naturaleza histórica*, 1889, pp. 237-251.

(18) « Le portail fut transféré à l'Église Saint-Jean de Ravène, et quelques sculptures furent distribuées parmi les musées. Au début du XIXe siècle, l'Église avait déjà souffert de quelques écoulements, ce qui nécessita d'enlever le toit en 1858. Malgré les dures critiques de l'époque, plus tard l'église fut détruite vu son état d'abandon » [E. SAAVEDRA, « San Nicolás », *Revista de Obras Públicas*, 1859, t. 7, p. 288; V. LAMPÉREZ Y ROMEA, *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1930, I, p. 516; RABEL, *Op. Cit.* 1889, p. 237; RAMÍREZ, *Arquitectura románica de Soria*, 1894, p. 22; A.GAYA NUÑO, *El románico en la provincia de Soria*, 1946, p. 176.]

(19) A. GAYA NUÑO, *La Arquitectura española y sus monumentos desaparecidos*, 1961, p. 151.

(20) TARACENA, *Guía de Soria*, 1928, p. 119.

(21) *VII Centenario de la Catedral de Burgos, Exposición de Arte retrospectivo, Catálogo General*, Burgos, 1926, p. 27, No. 937.

(22) S. ALCOLEA, S., *Soria y su provincia*, 1964, p. 46.

(23) M.A. MANRIQUE, C. GARCÍA, G.A. MONJE, *Inventario Artístico de la provincia de Soria*, 1989, II, p. 247.

de kerk van de heilige Dominicus (1985). Stilistisch en technisch onderzoek evenals de datum 1559 ondersteunen de voorgestelde toewijzing. Er zijn daarenboven gelijkenissen met de modellen voor een Kruisiging bewaard in de Pinakotheek te Wenen en in de galerij Smeets.

De aanwezigheid van deze twee werken en de triptiek van Johannes de Doper tentoongesteld tijdens Europalia 85 beantwoorden de vraag van professor Huvenne, auteur van de belangrijkste studies over Pieter Pourbus, waarom werken van deze belangrijke Brugse schilder in Spanje lijken te ontbreken.

SUMMARY

In the exhibition *Arte retrospectivo de Burgos en el VII Centenario de la Catedral* (1926) the Passion triptych of the cathedral of Soria was attributed to Pedro Campaña (Pieter de Kempeneer), who used a completely different style from Pieter Pourbus. Taracena, at the beginning of the 20th century, and Alcolea proposed to reattribute the painting to Michiel Coxie and the official inventory of the province Soria follows this suggestion.

The triptych is kept at the chapel of saint Saturnin of the cathedral in a room adapted to its ample dimensions (central panel 190 x 149 cm and the wings each 190 x 75 cm). Originally the triptych was kept in the Saint Nicholas church, that is now in ruins. We propose to attribute the triptych to Pieter Pourbus the Elder on the basis of the publication of the polyptych from the church of saint Dominic (1985). Stylistic and technical analysis as well as the date 1559 confirm this attribution. Furthermore there are striking similarities with the models of the Crucifixion kept at the Pinacotheca of Vienna and that of the Smeets galery.

The presence of the two works of art and the triptych of Saint John Baptist, exhibited at Europalia 85, provide an answer to the question of professor Huvenne, who published several studies on Pieter Pourbus, why works of this famous painter from Bruges seems to be absent from Spain.

ADONIS IN JERUSALEM
RUBENS, SNYDERS AND THE DYNAMICS OF COLLABORATION*

Jochai Rosen**

A few years ago the Israel Museum in Jerusalem Old Masters collection was enriched significantly with Rubens's *The Death of Adonis* (fig. 1) ([1]). This is indeed one of the most impressive paintings from Rubens's early Antwerp period, and together with *Jupiter and Callisto* (1613) from Kassel and the *Venus Frigida* (1614) from Antwerp, it makes for a series of mythological paintings in the grand manner done at this stage of his career ([2]).

The Death of Adonis in Jerusalem is much larger in format than the others of this group and therefore far more impressive, with the figures being larger than life-size. The dead Adonis lies in the foreground almost parallel to the picture plane. The weeping Venus crouches on the left holding his head in her hands. In the center the three graces mourn the dead hunter, their bodies contorted in pain. Next to them stands Cupid, sobbing bitterly and tearing off his quiver in rage. In the right foreground are two greyhounds, the hunter's companions. These two dogs are detached from the scene both physically, as they seem to function in a space of their own, and emotionally, as they appear indifferent to the tragic death of their master. One greyhound sits calmly while the other lower its head as if sniffing the fresh blood on the ground.

This pair of greyhounds, painted with superb quality, differs from the rest of the painting in both technique and dramatic attitude. It strikes one as the work of a specialist, so that the painting was the result of collaboration of at least two painters. The choice of the other painter naturally falls on Frans Snyders, an animal specialist who in this period collaborated with Rubens on a number of paintings. The most notable instance of collaboration between the two from that period is attested by Rubens himself. In a letter dated 28 April 1618 to Dudley Carlton he mentions that Snyders collaborated with him on the *Prometheus Bound* and contributed the eagle pecking at Prometheus's liver ([3]). The assumption that Rubens

* I wish to thank Yoni Ascher who's careful and meticulous reading, and his useful comments were paramount to the formation of this study.

** Department of Art History, University of Haifa, Israël.

(1) *The Death of Adonis*, by P. P. Rubens and Frans Snyders, c. 1614. Oil on canvas, 212 by 325 cm. (The Israel Museum, Jerusalem). The painting entered the collection in 2000.

(2) *Jupiter and Callisto*, by P. P. Rubens, 1613. Oil on canvas, 126.5 by 187 cm. (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel), and *Venus Frigida*, by P. P. Rubens, 1614. Oil on panel, 142 by 184 cm. (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp). This group of paintings must also include *Sine Baccho et Cerere friget Venus*, by P. P. Rubens, c. 1613. Oil on canvas, 141 by 199.2 cm. (Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel).

(3) Rubens refers to the *Prometheus Bound*, by P. P. Rubens and Frans Snyders, c. 1612. Oil on canvas, 243

Fig. 1. Peter Paul Rubens and Frans Snyders, *The Death of Adonis*, c. 1614. Oil on canvas, 212 by 325 cm, The Israel Museum, Jerusalem, Gift of Saul P. and Gayfryd Steinberg, New York to American Friends of the Israel Museum B00.0735. Photo © The Israel Museum Jerusalem

and Snyders collaborated on the Jerusalem painting is further supported by the fact that the canvas around the contours of the greyhounds is left untouched. This feature is typical in many cases of collaboration between two painters on the same work. One of them leaves the surface free in the designated areas, and his fellow artist fills the space with his contribution. In order to avoid damaging the paint already applied by the first painter, the second leaves a gap of a few millimeters, which is readily discerned ([1]).

by 209 cm. (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia). Other collaborations between Rubens and Snyders in the 1610s include, for instance, *The Fig*, by P. P. Rubens and Frans Snyders, c. 1614. Oil on canvas, 200 by 220 cm. (The Earl of Plymouth collection). For other instances see notes 10 and 16 below.

(4) This feature is particularly evident along the contour of the back of the seated greyhound. Something similar is found in another painting where Rubens collaborated with a fellow artist, namely Jan Brueghel: see *Adam and Eve in Paradise*, by P. P. Rubens and Jan Brueghel, c. 1615. Oil on panel, 74 by 114 cm. (Mauritshuis, The Hague). In this painting the bare canvas is evident along the contours of the figures of Adam and Eve.

The Death of Adonis in Jerusalem was thoroughly discussed by Michael Jaffé in 1967 ([5]). On that occasion he also probed the authorship of the two greyhounds, asserting that "these are too intensely alive and too freely rendered to be mistaken for the collaboration of Snyders." ([6]) Jaffé raised the possibility that Snyders collaborated with Rubens in *The Death of Adonis* and then for some reason rejected it. This remark seems unduly harsh, considering Snyders' abilities and talent shown earlier in *Prometheus Bound*. If Snyders was capable of producing that magnificent eagle, there is no reason to doubt his ability to paint the two greyhounds in *The Death of Adonis*. In any event, Jaffé and others did not discuss *The Death of Adonis* in their works dedicated to the partnership between Rubens and Snyders ([7]).

Today Rubens scholars still take this painting as a work by Rubens alone, and indeed it is presented as such by the museum. This is not surprising, considering that the painting was in private hands throughout the 20th century. A thorough study of this great painting not only asserts that it should be listed among the collaborative works of the two masters, but also suggests a classical inspiration for Snyders' contribution.

Snyders' authorship of the two greyhounds in the Jerusalem painting is substantiated by a similar pair of greyhounds that appears in two studies by Snyders: one, in Braunschweig, depicting *Three Greyhounds* (fig. 2); the other, in private hands, depicting various dogs ([8]). Robels was indecisive as to the authorship of these two sketches, and placed the first in Rubens's studio and the second in Snyders's ([9]). However, both studies include various dogs that were to be incorporated by Snyders in large mythological paintings by Rubens. For instance, the study from the Brussels sale includes a dog that appears in Rubens's *Diana's Return from the Hunt* in Dresden: there the dog and other details are accepted by Robels and others as the contribution of Snyders ([10]).

We must assume, therefore, that these two studies come from the same source and are linked to Rubens's studio. At the same time they point to the interests and practices of a specialist who would be particularly interested in dogs: that would be Snyders. Robels believed that these studies were done by Snyders after the example of Rubens, who supposedly encouraged his colleague to paint animals. This theory must be rejected since we have abundant evidence to show that Snyders contributed animals, fruits, and other details to Rubens's paintings of this period, and that he did so as an accepted and a full-fledged specialist, as is evident from the case of *Prometheus Bound* ([11]). Accordingly, we must accept the two studies

(5) M. Jaffé, 'The Death of Adonis by Rubens', *Duits Quarterly 2* (1967), pp. 3-16.

(6) Jaffé, *op. cit.* (note 5), p. 5.

(7) M. Jaffé, 'Rubens and Snijders: A Fruitful Partnership', *Apollo* 93 (1971), pp. 184-96; L. Ninane, 'Rubens et Snyders', in *Miscellanea Leo van Puyvelde*, ed. M. G. Theunis, Brussels 1949, pp. 143-6; Ch. R. Bordley, *Rubens ou Snyders?*, Paris 1955.

(8) *A Study of Dogs*, by Frans Snyders. Oil on canvas, 85 by 110 cm. Sale, Brussels, Fievez, 14.12.1927, lot 94, illustrated, as by P. P. Rubens.

(9) H. Robels, *Frans Snyders Stilleben-und Tiermaler 1579-1657*, Munich 1989, pp. 493-94, cat. no. A SK 4.

(10) *Diana's Return from the Hunt*, by P. P. Rubens and Frans Snyders. c. 1615. Oil on canvas, 136.5 by 182 cm. (Gemäldegalerie, Dresden). See A. Walther et al., *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke*, Dresden 1979, p. 285 and Robels, *op. cit.* (note 9), p. 121, cat. no. 268.

(11) K. L. Belkin, *Rubens*, London 1998, p. 132.

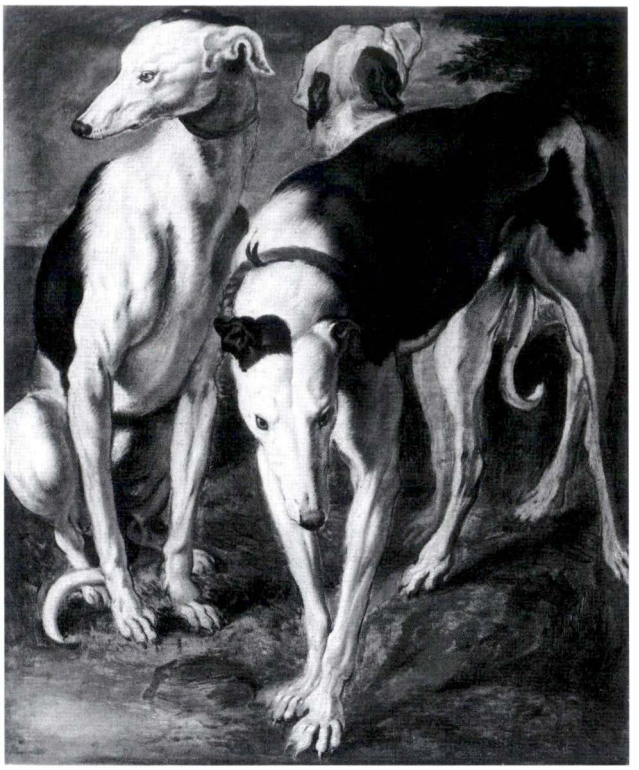


Fig. 2. Frans Snyders, *Three Greyhounds*, Oil on canvas, 83 by 68 cm, Herzog-Anton-Ulrich Museums, Braunschweig, Kunstmuseum des Lands Niedersachsen. Museumfoto: Bernd-Peter Keiser

of the greyhounds and other dogs to be by Snyders. This opinion is supported by other scholars, who accept the Braunschweig sketch as an authentic work by Snyders and as a study for *The Death of Adonis* in Jerusalem ([12]).

Particularly striking is the greyhound in the foreground with its head bowed down ([13]). Jaffé thought that the dog is licking the spilt blood of Adonis ([14]). A careful examination of

(12) See C. Kruftuooft and S. Buys, *P. P. Rubens et la Peinture Animalière*, Antwerp 1977, p. 32; S. Jacob and R. Klessman, *Herzog-Anton-Ulrich-Museum-Braunschweig*, Munich 1978, p. 51; R. Klessman, *Die flämischen Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig*, Munich 2003, pp. 94-5.

(13) The same dog also appears in the two famous variations of *Winter Landscape with a Hunter* by Jan Wildens: 1. 1624. Oil on canvas, 194 by 292 cm. (Gemäldegalerie, Dresden). 2. 1626. Oil on canvas, 198.7 by 299.5 cm. (Hermitage, St. Petersburg). It has been suggested that the landscape in *The Death of Adonis* in Jerusalem was contributed by Wildens, this possibility was also rejected by Jaffé. But the evidence suggests that this trio — Rubens, Snyders and Wildens — collaborated on many occasions, and that they were also close friends. See J. A. Smith, *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters*, London 1829-42, II, p. 209, no.751, and Jaffé, *op. cit.* (note 5), p. 5. For the collaboration between Rubens and Wildens see W. Adler: *Jan Wildens: der Landschaftsmitarbeiter des Rubens*, Fridlingen 1980.

(14) Jaffé, *op. cit.* (note 5), p. 5.

Fig. 3. Frans Snyders, *Three Dogs with a Calf's Head*. Oil on panel, 75 by 107 cm.
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Bruxelles — Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel.

the painting in its current state leaves the viewer wondering about the painter's intention as the area around the dog's mouth is somewhat blurred. The intention might have been to describe it licking the blood, and this was evident sometime in the past, but today this greyhound seems merely to be sniffing the blood. The original attitude Rubens envisaged for this greyhound can be seen in the oil sketch for *The Death of Adonis* from Dulwich ([15]). Here this greyhound is distinctly licking the blood and its posture is slightly different. The change in this greyhound's position from the sketch to the painting, and the ensuing uncertainty as to its action stem simply from the fact that this dog was instead painted by Snyders, and it was based on a stock figure used by him in at least two paintings: one of them his own, the other yet another collaboration with Rubens. A similar greyhound with lowered head appears in the center of Frans Snyders's *Three Dogs with a Calf's Head* from Brussels (fig. 3). This greyhound appears in an odd way around a corner simply because it was much easier to use a stock

(15) *Venus Mourning Adonis*, by P. P. Rubens. Oil on panel, 47 by 66.4 cm. (Dulwich Picture Gallery, London), and see J. S. Held, *The Oil Sketches of P. P. Rubens. A Critical Catalogue*, Princeton 1980, no.267.

figure, somewhat disregarding the rest of the composition, in order to speed up production. The same practice was applied in the Jerusalem painting causing the above mentioned detachment. This exact dog appears again in the *Diana and Her Companions Return from the Hunt* from Darmstadt, which is also accepted as collaboration between Rubens and Snyders ([16]).

Although the blood-sniffing dog in the Jerusalem painting is almost touching the ground, hence slightly different from the dogs in Snyders's compositions, they clearly belong to the same prototype. We can now show that this prototype is based on an ancient model. In a Roman relief depicting *Adonis at the Hunt*, the mythical hero is accompanied by two greyhounds (fig. 4) ([17]). The greyhound appearing from the right is clearly the model for the blood-sniffing dog that Snyders contributed to the Jerusalem painting. It is noteworthy that the model for this dog is from a composition describing the same myth, although not the same moment. A careful examination of the second dog in the relief shows that Snyders took both dogs as his inspiration. Although the posture of the blood-sniffing dog is clearly inspired by the dog on the right, the way the legs are crossed is clearly based on those of the dog in the center.

The development of the motif of the blood-sniffing dog can now be outlined. Both Rubens and Snyders visited Rome and might have copied this relief or details from it. More likely though is that Snyders, a painter who set out to be a specialist in animals and fruits, would copy greyhounds from an ancient relief. It seems thus that Snyders copied these dogs when he was in Rome. Soon after his return to Antwerp in 1609 he embarked on a large scale collaborative work with Rubens. The first instance when Snyders used this greyhound was apparently in the earliest known painting by Rubens dedicated to the myth of Adonis. In *Venus and Adonis* from Düsseldorf, usually dated to around 1610-11 (fig. 5) ([18]), we find the same greyhound appearing on the right in exactly the same location. The similarity in this case is even more striking since both the painting and the relief are in an upright format. Then at a later stage, and at the request of Rubens, probably in the form of the Dulwich sketch, Snyders made the two sketches of dogs in which he elaborated this subject for the painting in Jerusalem on the same subject. Only then, at this later stage, would Snyders use this dog as a stock figure and incorporate it in his own paintings and in paintings by Rubens and Wildens ([19]).

(16) *Diana and Her Companions Return from the Hunt*, by P. P. Rubens and Frans Snyders. c. 1616-20. Oil on canvas, 231 by 278 cm. (Hessiches Landesmuseum, Darmstadt). See Robels, *op. cit.* (note 9), p. 121, cat. no. 269.

(17) *Adonis at the Hunt*. Imperial period. Marble relief, height 177 cm. (Palazzo Spada, Rome). See B. Servais-Soyez, *Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC)*, Zürich and Munich 1981, I, p. 227, no.10, illustrated, and W. Helbig: *Führer durch die Öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1963-72, II, pp. 763-1, no. 2006.

(18) *Venus and Adonis*, by P. P. Rubens and Frans Snyders. c.1610-11. Oil on canvas, 276 by 183 cm. (Kunstakademie, Düsseldorf). See M. Jaffé, *Rubens, Catalogo Completo*, Milan 1989, p. 175, no.141. Further on this painting see H. von Einem: 'Rubens "Abschied des Adonis" in Düsseldorf', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 29* (1967), pp. 141-56.

(19) This greyhound also appears in *The Head of Cyrus Brought to Queen Tomyris*, by P. P. Rubens. c. 1620-23. Oil on canvas, 204.5 by 358 cm. (Museum of Fine Arts, Boston).

Fig. 4. *Adonis at the Hunt*, Imperial period, Marble relief, height 177 cm, Galleria Spada, Roma. Photo: Archivio Fotografico Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano

Fig. 5. Peter Paul Rubens, *Venus and Adonis*, c. 1610-11, Oil on canvas, 276 by 183 cm, Museum Kunst Palast, Gemäldegalerie, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf (NRW).

The quality of the two greyhounds in Jerusalem suggests the work of a specialist. A similar pair of dogs found in two works by Snyders is regarded as preparatory sketches for the work in Jerusalem. One of the dogs appears in works by Snyders, and it was incorporated by him in another work he made in collaboration with Rubens.

In 1609 Rubens established a studio in Antwerp and began working with Snyders, who had just returned from Italy. To meet the enormous demand for his paintings, Rubens devised a method of collaborating with other painters, who had to be first-class specialists in order to maintain the high quality of his work. Rubens had neither the time nor the wish to paint the dogs in the Jerusalem painting, just as he did not do so in many other paintings of this period.

Judging from the *Prometheus Bound*, it is obvious that Snyders was capable of painting two greyhounds that will reveal some sort of a sentiment towards their dead master. Clearly the psychological detachedness in *The Death of Adonis* is intended, and thus we must assume that Rubens was not only aware of it, but was actually counting on it. The apparent ignorance of the greyhounds of their master's death was devised by Rubens in order to increase the sense of tragedy.

Like in other works such as the *Prometheus Bound*, in *The Death of Adonis* Rubens turned to collaboration with Snyders not only for the sake of expert execution and rapid work, but also for creating a tension that will increase drama. The dynamics of collaboration between Rubens and Snyders contributed to achieve an extra visual as well as a psychological impression in the best possible way. This adds a new insight to our understanding of the collaboration between Rubens and Snyders as well as other painters.

Tracing this case of collaboration between Rubens and Snyders sheds more light on their joint working habits and on their mutual debt to antiquity, in both inspiration for the subject matter and its actual depiction. It also addresses the question of the attribution of works produced by Rubens with the aid of other painters. Much apparently remains to be said on this matter, but for now suffice it to conclude that *The Death of Adonis* in Jerusalem is yet another example of the collaboration between P. P. Rubens and Frans Snyders, and a most beautiful one.

Résumé

L'article est centré sur la peinture *La mort d'Adonis* attribuée à Rubens et conservée dans les collections du Israel Museum à Jérusalem. L'article s'intéresse surtout aux deux lévriers représentés au côté droit en établissant qu'ils ont été peints par Frans Snyders. L'auteur arrive à cette conclusion par comparaison avec d'autres lévriers représentés dans l'œuvre de Snyders et en examinant la collaboration des deux artistes au cours des années 1610. L'article présente aussi un relief romain impérial qui a servi de source visuelle aux lévriers de Snyders. Il est donc clair que la peinture conservée à Jérusalem est le résultat d'une collaboration entre Rubens et Snyders. L'article donne plus de détails sur la collaboration entre ces deux maîtres, sur la manière de travailler de Snyders et sur l'utilisation de sources antiques par ce peintre.

SAMENVATTING

De bijdrage spitst zich toe op de schilderij *De dood van Adonis*, toegewezen aan Rubens en bewaard in het Israel Museum te Jeruzalem. De auteur schenkt vooral aandacht aan beide hazewinden die uiterst rechts afgebeeld zijn en waarvan gesteld wordt dat zij van de hand van Frans Snyders stammen. De hypothese wordt geformuleerd op basis van vergelijkend onderzoek van andere voorstellingen van hazewinden in het werk van Snyders en op basis van andere informatie over de samenwerking tussen beide meesters in de jaren 1610. Het artikel trekt tevens de aandacht op een Romeins reliëf uit de keizertijd dat als visuele bron diende voor de hazewinden van Snyders. Vandaar de stelling dat de schilderij uit Jeruzalem het resultaat vormt van een samenwerking tussen Rubens en Snyders. De bijdrage werpt meer licht op de samenwerking tussen beide meesters, op de manier van werken van Snyders en op het gebruik van antieke voorbeelden door deze laatste.

LE NOUVEAU CHÂTEAU DE CHARLES DE LORRAINE À TERVUREN

Xavier Duquenne

1. Introduction

Charles de Lorraine, qui exerça sa charge de gouverneur général des Pays-Bas autrichiens de 1749 à 1780, y disposait de trois résidences: le palais de Bruxelles, le château de Tervuren, non loin, et, en Hainaut, le château de Mariemont. En outre, il construisit un peu avant Tervuren, une maison de plaisance, qui, à peine terminée, fut démolie: le Château Charles, objet du présent exposé.

Les trois résidences, frappées de vétusté, étaient appelées à être reconstruites, et l'on peut comprendre que le prince ait entrepris prioritairement Mariemont, où la cour passait l'été, et son siège permanent à Bruxelles, et qu'il ait laissé en suspens le sort du château de Tervuren, trop près de la capitale pour y faire la dépense d'une reconstruction, compte tenu de sa situation financière marquée souvent par des crises d'endettement. Alors qu'il reconstruisit le château de Mariemont et son siège de Bruxelles, à Tervuren, le gouverneur général s'occupa surtout du parc et, à partir de 1777, il se créa, mais à l'écart, une maison de plaisance.

Au château de Tervuren, il remania le parc, qu'il marqua surtout d'un canal grandiose au départ de la résidence, et au bout duquel il éleva un vaste édifice pour ses ateliers, parmi lesquels une imprimerie de coton, une fabrique de papier peint et une manufacture de porcelaine ([1]). Au bord du village, il construisit de vastes communs en fer à cheval qui, avec la chapelle, sont les seuls bâtiments subsistant de l'ensemble. En 1775, l'architecte Dewez lui ajouta une orangerie ([2]).

Quant à l'antique château, le prince avait bien caressé l'idée de le reconstruire, mais il n'y fit que des travaux réduits. Il en avait lui-même esquissé un plan en 1756, et vers cette époque, un projet ambitieux de reconstruction avait été conçu. En 1773, Dewez lui en avait fait un relevé des deux niveaux principaux ([3]), ce n'était donc pas pour reconstruire, et de toute façon on en resta là.

(1) F.N. de Spaeb, *Livre concernant les endroits les plus remarquables du château royal de Tervueren [...]*, 1753, suite de vues à la bibliothèque des Bollandistes, ms 1256 V, publiée, avec introduction, par A. Jacobs et C. Lemaire, à Wetteren en 1987. — C. Dumortier e.a., *Un passe-temps princier: les manufactures de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 2007. — C. Dumortier et P. Habets (coordinateurs et auteurs), *Bruxelles-Tervueren. Les ateliers et manufactures de Charles de Lorraine*, Bruxelles, 2007.

(2) A.G.R. (Archives Générales du Royaume), *Acquits de la Chambre des Comptes*, 5525 et 5526, comptes de Tervuren, 1774-1776; devis de 1774 pour l'orangerie par Dewez et documents sur sa construction en 1775, mémoire de Dewez pour 1773-1775 (comprenant les relevés du château en 1773).

(3) A.G.R., *Cartes et plans manuscrits*, 549 A, projet de Charles de Lorraine pour le château de Tervuren.

Ainsi l'idée le gagna-t-elle de se construire à Tervuren un simple pavillon, à l'écart du château, dans un site admirable: le Château Charles, qu'il fit commencer en 1777. Ce projet devait aussi répondre à une aspiration à une vie plus simple, à l'exemple, entre autres, du duc d'Arenberg, qui habitait à l'époque une chaumière qu'il avait construite dans son parc d'Enghien.

On ne savait presque rien du Château Charles, le sujet, faute de recherche approfondie dans des archives très dispersées — à Bruxelles, Paris et Vienne — , n'ayant été traité que sommairement et partiellement, en commençant par l'exposé, méritoire d'ailleurs, de Sander Pierron dans son magistral ouvrage sur la forêt de Soignes, en 1935 (4).

2. Les projets

D'après une note de l'intendant de Charles de Lorraine, Pierre Gamond, qui s'exprimait en juillet 1780, peu après la mort du prince, celui-ci commença d'avoir l'idée de bâtir, à l'emplacement surélevé du futur Château Charles, à la fin de l'été 1777 (5). En réalité, cette décision fut prise un peu plus tôt, car le premier terrain fut acheté le 14 juin 1777.

Initialement, continuait Gamond, le projet se bornait à un pavillon pour y passer quelques heures, y prendre un repas et jouir de la belle vue, considérée comme une des plus belles des Pays-Bas, et c'est cette vue qui avait convaincu le prince, qui, dès lors, se rendit sur place avec son intendant, lui expliqua le projet et lui ordonna de faire commencer les travaux d'après un modèle en bois qu'il avait lui-même fait — le prince note d'ailleurs dans son journal secret, au 9 juillet 1777, « fait le modèle en relief de la terre de Charles ».

La « terre de Charles », tel était le nom que le prince avait adopté initialement pour sa maison de plaisance, puis ce fut « maison de Charles » ou « maison Charles » (6). On désigna aussi l'endroit par « Belvédère » ou « Hermitage », mais finalement, vers 1781, c'est « Château Charles » qui l'emporta (7).

Charles de Lorraine confia tout naturellement à Dewez, son architecte en titre (8), l'élaboration des plans. Néanmoins, comme il aimait l'activité de construction, il avait accoutumé de dessiner lui-même de petits projets, frustes à vrai dire, et il n'en alla pas autrement pour le présent cas: ainsi, on trouve parmi ses dessins le parti de six niveaux du corps de logis (9) et

1756; 549 B, *Plan général de la Maison de Tervuere*; *Plans Dewez*, 394 et 395, relevés des deux niveaux principaux du château, 1773 (sur ce sujet, voir le mémoire précité de Dewez).

(4) S. Pierron. *Histoire illustrée de la forêt de Soignes*, t. 2, Bruxelles, [1935], p. 432-436.

(5) A.É. Vienne (Archives de l'État à Vienne, Haus-, Hof- und Staatsarchiv), *Belgien*, DDB, F. blau 25 A, rapport de Gamond annexé à la lettre du 1er août 1780 de Starhemberg à Kaunitz.

(6) Charles de Lorraine, *Journal secret (1766-1779)*, publié par M. Galand, Bruxelles, 2000, du 9 juillet 1777 au 1er septembre 1779.

(7) Archives citées ci-après pour la construction et le sort du Château Charles.

(8) A.G.R., *C.F.* (*Conseil des Finances*), 2516, lettres patentes d'architecte de Charles de Lorraine octroyées par celui-ci le 18 mars 1767.

(9) A.É. Vienne, *Lothringisches Hausarchiv*, 218.

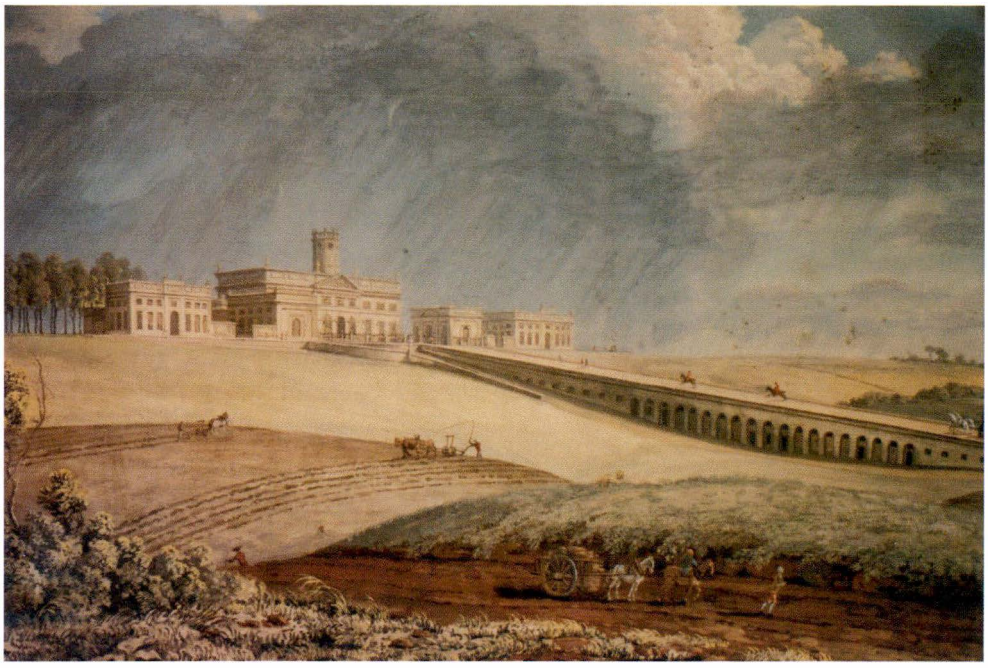


Fig. 1. Olivier Le May, Le Château Charles vu du côté de l'entrée, 1780, gouache (Collection particulière)

aussi, dessinés moins sommairement, deux niveaux ([10]), et on a vu que le prince avait fait lui-même une maquette.

Par parenthèse, l'idée activa au moins deux autres maîtres: d'une part, Jean-Antoine Carbonaro, ingénieur-géographe et architecte au service du gouvernement ([11]), d'autre part, Jean-François Wincqz, qui allait d'ailleurs succéder à Dewez en 1780 comme architecte de la cour ([12]).

Dewez avait déjà beaucoup travaillé pour Charles de Lorraine depuis 1766, année où il reprit le chantier de la reconstruction du palais de Bruxelles, pour lequel il conçut aussi de nombreuses décorations; il modifia et augmenta le château de Mariemont, mais, on l'a vu, il travailla peu auprès du château de Tervuren.

Laurent Dewez, né en 1731 à Rechain, près de Herve, s'était perfectionné en architecture durant quelques années en Italie, après quoi il passa un an à Londres au service du célèbre architecte Robert Adam, rencontré à Rome. Rentré au pays en 1759, il y gagna bientôt la renommée par la construction de plusieurs grandes abbayes — entre autres Orval, Gembloux

(10) Archives Nationales de France, N III Dyle 20, deux plans titrés *l'Hermitage de la terre de Charles* et *Mansarde* (catalogue Le Moël et Rochat, art. 1961).

(11) A.G.R., *Création de la place Royale et du Parc*, t. 1, f. 450-451, mémoire de Carbonaro adressé à Charles de Lorraine.

(12) Recueil de plans de l'architecte J. F. Wincqz, conservé dans la parenté de celui-ci. — Voir n. 91.

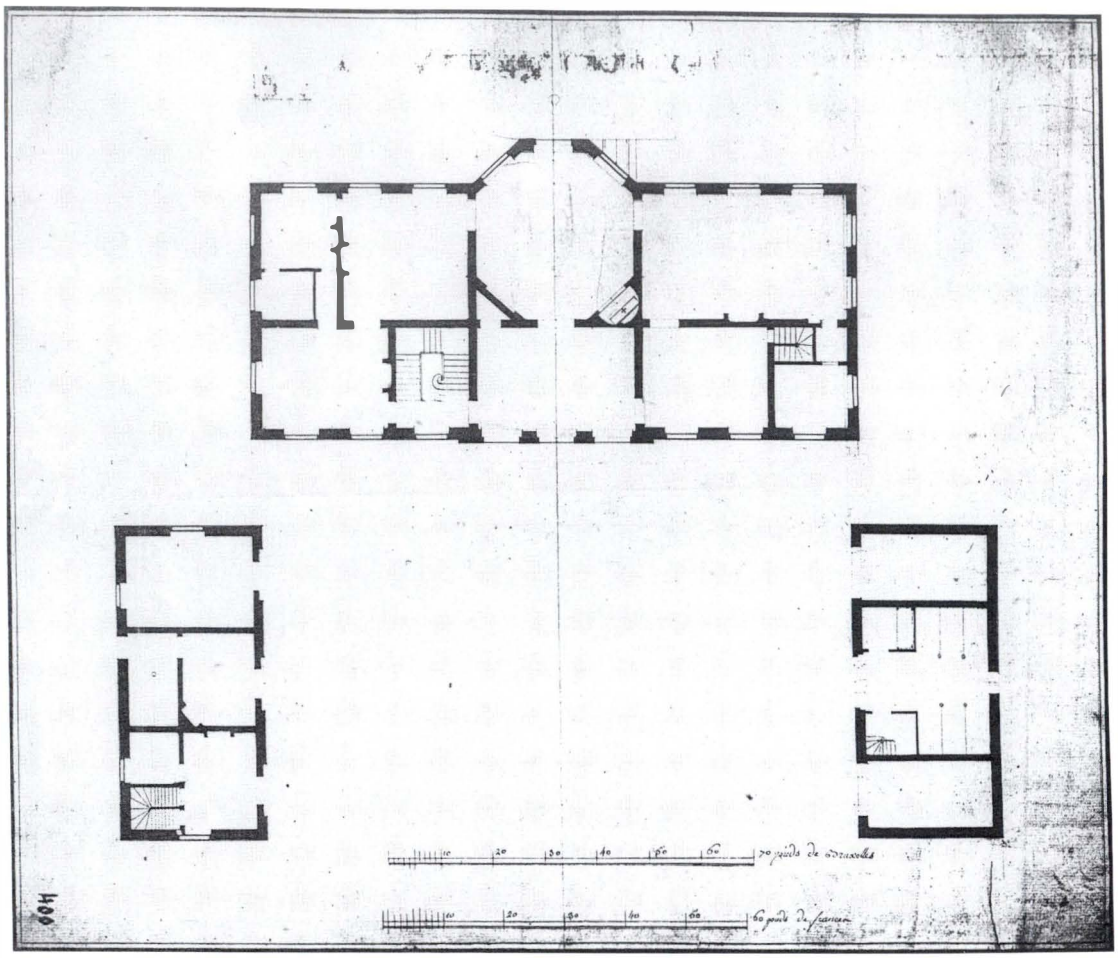


Fig. 2. Dewez, Projet intermédiaire pour le Château Charles, 1777 ou 1778
(Archives Générales du Royaume, *Plans Dewez*, 400)

et Forest — , ainsi que du château de Seneffe, ce qui lui valut d'être nommé en 1767 architecte de la cour. Il était le promoteur, dans le pays, du retour européen à l'Antiquité romaine, qu'il pratiqua cependant avec modération, tout en s'inspirant de la haute tradition italienne issue de la Renaissance. Il fut extrêmement actif durant une bonne vingtaine d'années, s'occupant surtout d'édifices religieux. Il émigra sous la Révolution à Vienne et à Prague et mourut en 1812 à Grand-Bigard, près de Bruxelles ([13]).

En ce qui concerne les plans du Château Charles, le fonds des plans de Dewez, conservé aux Archives Générales du Royaume, contient, sous l'intitulé du Château Charles, cinq plans. Deux plans de niveaux paraissent se rapporter au premier projet: un corps de logis de plan

(13) X. Duquenne, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, p. 101-111.

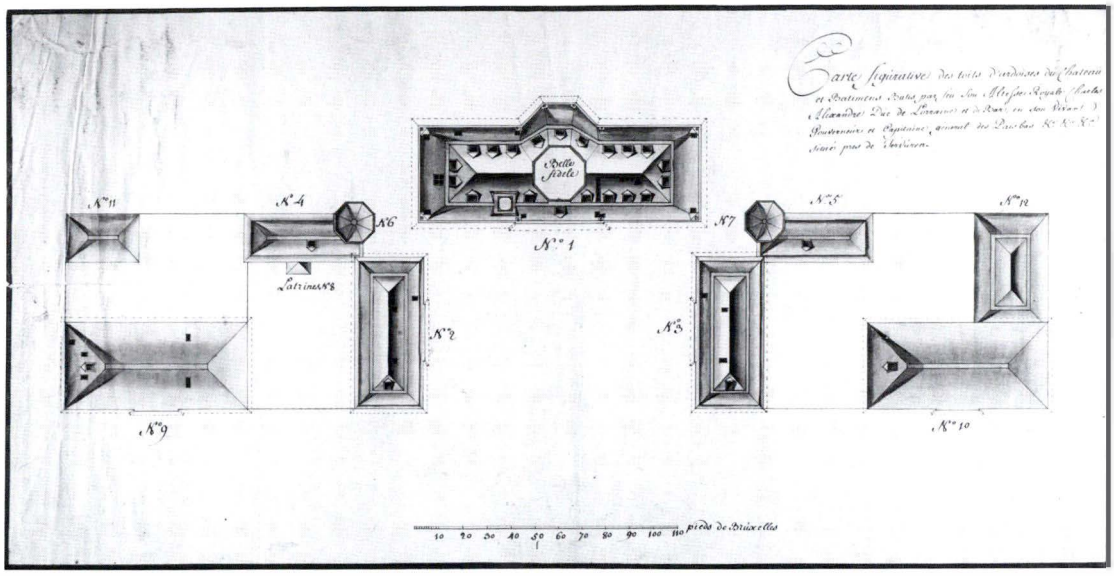


Fig. 3. Relevé des toits du Château Charles, vers 1781
(Archives Générales du Royaume, *Cartes et plans, inventaire manuscrit*, 488)

rectangulaire avec aux deux façades, une avancée médiane comme au plan définitif, mais avec une travée de moins de part et d'autre ([14]). Il y a aussi un plan, en esquisse, du premier étage du corps de logis, mais sans avancée antérieure ([15]). Deux plans de rez-de-chaussée correspondent au Château Charles, aux deux stades suivants: avec ajout de deux corps en retour, puis de deux autres corps latéraux dotés d'une tourelle ([16]). On dispose également d'un relevé des neuf toits exécutés, dressé vers 1781, qui atteste la disposition finale de l'ensemble et a servi à la procédure judiciaire relative au couvreur d'ardoises ([17]). Aux Archives Nationales de France sont conservées deux catégories de plans. La première groupe quatre plans dressés par Charles de Lorraine lui-même et se rapportant à ses premiers projets pour ce qu'il appelle ici « l'Hermitage de la terre de Charles » ([18]): il s'agit du rez-de-chaussée, de l'étage en comble, d'une écurie et remise, ainsi que d'une maison de garde. La deuxième catégorie comporte neuf plans, dont sept exécutés quasi intégralement, à savoir les plans d'ensemble du rez-de-chaussée (y compris l'avenue) et du premier étage, une élévation générale des deux côtés principaux, un plan en coupe transversale médiane comprenant aussi l'avenue et ses souterrains, ainsi que deux plans partiels, à savoir les souterrains du corps de logis et de la cour, et l'étage en comble du corps de logis; enfin, deux plans généraux, en rez-de-chaussée et en élévation

(14) A.G.R., *Plans Dewez*, 397 et 398.
(15) A.G.R., *Plans Dewez*, 399.
(16) A.G.R., *Plans Dewez*, 400 et 396.
(17) A.G.R., *Cartes et plans, inventaire manuscrit*, 488. — Pour l'enquête sur Jacops, couvreur d'ardoises, voir § 3.
(18) Voir n. 10.

postérieure, présentant un projet d'agrandissement non exécuté, élaboré en juillet 1780, peu après la mort de Charles de Lorraine ([19]).

En outre, trois vues du château permettent de l'appréhender de façon plus réelle.

Il s'agit, d'une part, d'un dessin aquarellé en grisaille par Paul Vitzthumb, offrant de biais le côté de l'entrée en 1779, les dépendances vers l'extérieur n'étant pas encore construites, ni l'avenue ([20]), d'autre part, de deux des quatre vues polychromes peintes à la gouache par Olivier Le May avant juillet 1780 à la demande de Charles de Lorraine, qui les destinait à l'impératrice, sa belle-sœur, et représentant le château tel qu'il était finalement prévu, l'une, de l'avant, pris aussi de biais, l'autre, de l'arrière, avec le jardin; les deux autres peintures montrent la campagne environnante ([21]).

Au total, l'ensemble de ces représentations, complétées par une description contenue dans la note déjà citée de l'intendant Gamond, permettent de bien « voir » le château disparu, y compris l'intérieur, pour lequel l'insuffisance relative des plans et de la coupe disponibles est largement compensée par des inventaires.

3. La réalisation

Charles de Lorraine acheta les terrains du site choisi le 14 juin 1777 et en 1778, ainsi qu'en 1780 pour l'avenue — au total quelque 5 hectares, essentiellement sur Tervuren, et pour le reste sur Kraainem ([22]).

Comme ordonné, la réalisation fut extrêmement rapide, au moins pour le corps de logis — on y travailla couramment la nuit et même dans la neige ([23]).

En effet, les travaux commencèrent vers septembre 1777 ([24]). Le maître de l'ouvrage consigna dans son journal, toujours en très bref, une vingtaine de visites du chantier et du château presque achevé, ainsi que des paiements, il indique que les fondations étaient terminées le 8 avril 1778 et l'ameublement du corps de logis en juin 1779, et que le 1er septembre

(19) Archives Nationales de France, N III Dyle 18[1-9] (catalogue Le Moël et Rochat, art. 4960).

(20) Bibliothèque Royale, *Estampes*, album Vitzthumb, S II 25856.

(21) Ces quatre gouaches furent envoyées à la cour de Vienne en septembre 1780 (A.É. Vienne, *Belgien, Berichte*, DDA 247, lettre du 23 septembre 1780 de Starhemberg à Kaunitz, affirmant e.a. que ces tableaux étaient terminés à la mort de Charles de Lorraine. — A.G.R., *M. Ch. L.* (*Maison de Charles de Lorraine*), 53, mémoire de Le May pour ses quatre tableaux faits en 1780 et ordonnance de paiement du 12 mars 1781. — Ces tableaux ont été retrouvés dans une collection privée par Georges Englebert, qui m'en a aimablement donné les photographies en 1990. — Olivier Le May, né à Valenciennes, s'était établi à Bruxelles vers 1774.

(22) A.É.R.B., (Archives de l'État en Région de Bruxelles-Capitale), *Notariat*, notaires J. B. Bogaerts, 1777-1780, et H. Naeghels, 1778-1780. — A.G.R., *S.É.G.* (*Secrétairerie d'État et de Guerre*), 2628, f. 20-25, notes sur des acquisitions de terrains.

(23) Attesté par la requête de Dewez contre Gamond (voir n. 83) et par Le Cat (A.G.R., *C.F.*, 7622, requête du 28 avril 1781 de Pierre Le Cat).

(24) A.G.R., *Chambre des Comptes, volumes*, 1855, compte des dépenses pour le « Belvédère », du 1er octobre 1777 au 1er janvier 1780, attestant que les dépenses n'ont commencé qu'au 1er octobre 1777.

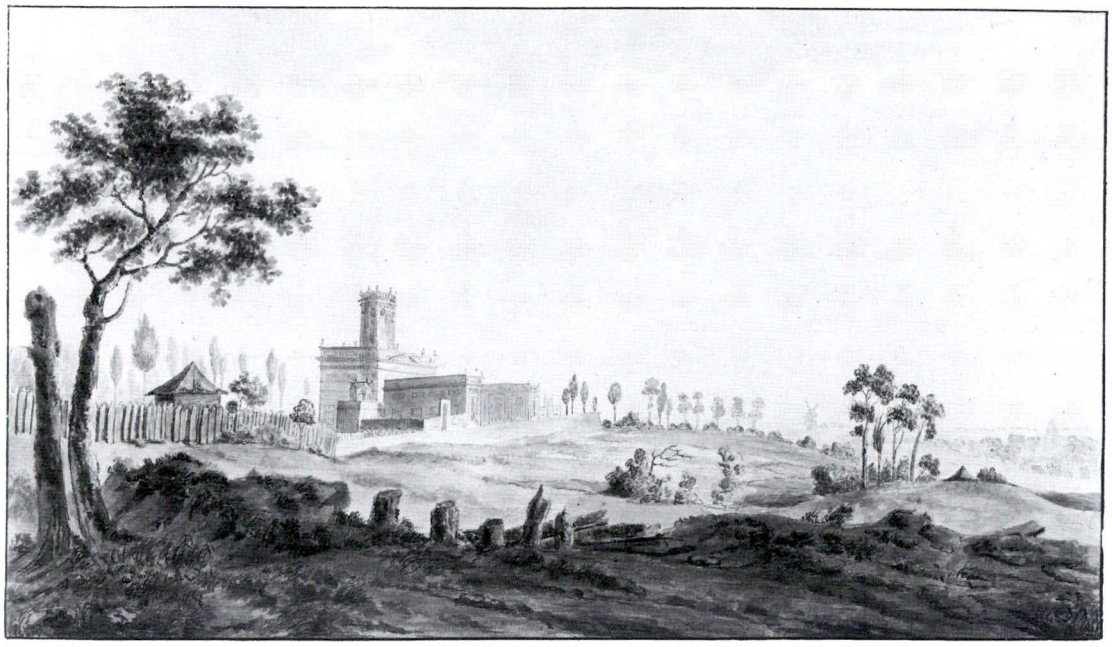


Fig. 4. Paul Vitzthumb, Le Château Charles presque terminé, vers la fin de 1779, dessin aquarellé (Bibliothèque Royale, *Estampes*)

suivant, il inaugura la demeure par un dîner festif d'une trentaine de couverts ([25]). Le château se parachevait lorsque le prince mourut, le 4 juillet 1780, sans y avoir habité.

Dans son rapport rédigé peu après, l'intendant Gamond atteste que, malgré cette rapidité, le projet avait pris de l'ampleur en cours de travaux : le corps de logis et les deux corps de dépendances en retour étaient à peine couverts que le gouverneur général déclara vouloir aussi y loger. Dès lors, on ajouta des entresols, ce qui obligea d'augmenter les cheminées, et on modifia aussi le sous-sol, il fallut encore prévoir des logements pour le personnel de service du soir, ainsi qu'une augmentation d'écuries, de remises et un emplacement pour la garde, d'où la décision, au début de 1780, d'ajouter immédiatement, d'une part, deux pavillons supplémentaires, dans le sens longitudinal, d'autre part, sur le vallon, des écuries, remises et autres, à surmonter d'une avenue perpendiculaire au milieu de la façade d'entrée. Dewez attesta également l'urgence et les changements imposés ([26]). Ainsi, le modeste projet prévu initialement prit-il quelque trois fois plus d'importance.

Voyons à présent les acteurs du chantier.

(25) Charles de Lorraine, *Journal* /.../ cité n. 6, du 18 juin 1777 (achat du premier terrain) au 7 décembre 1779 (le journal s'arrête à la fin de 1779).

(26) Voir n. 5 et 83.

L'architecte Dewez venait surveiller les travaux de temps en temps ([27]), à son habitude, car il était accablé de constructions dans tout le pays. On sait aussi qu'il rédigeait des contrats d'entreprise ([28]), qu'il demandait, pour les matériaux, l'exemption fiscale revenant au prince ([29]), vérifiait et certifiait des factures ([30]), écrivait des quittances ([31]) et payait ([32]).

Tout normalement, Dewez délégua sur place un surveillant permanent, un de ses élèves, l'architecte Antoine Payen; Charles de Lorraine indique d'ailleurs lui-même dans son journal, le 27 mai 1779, que Payen dirige les travaux du Château Charles ([33]). Antoine Payen, né à Tournai en 1749, s'était établi à Bruxelles, où il devint élève de Dewez, qu'il seconda entre autres au chantier de la Maison de Correction provinciale de Vilvorde ([34]), puis allait collaborer avec l'architecte Montoyer, autre élève de Dewez et qui avait commencé au Château Charles comme fournisseur de pierres.

Lorsque Dewez fut, comme on le verra, écarté du chantier, Payen, devenu d'autant plus nécessaire, y fut maintenu, y étant rémunéré depuis le 1er janvier 1780 à 250 florins par trimestre, somme importante: il était employé comme inspecteur des travaux, mais aussi comme architecte ([35]). Et c'est ainsi qu'il fit, en 1780, les plans des ouvrages entrepris par Montoyer ([36]) et les plans envoyés à Vienne après la mort de Charles de Lorraine, ceux-ci étant d'une part des reproductions, pour l'information de l'empereur et des successeurs du gouverneur, d'autre part, à l'intention de ces derniers, un projet d'ajout de deux corps ([37]). L'intervention de Payen comme architecte ne signifie pas qu'il ait créé ou conçu, car il avait à sa disposition les plans de construction par Dewez, et quant à ce que Montoyer construisit, à savoir deux pavillons d'angle et des communs sous l'avenue, on doit croire que Dewez en avait tracé au moins le parti, et, dans ce cas, que le plan d'exécution avait été concerté avec lui, de même que le projet d'agrandissement ultime, qui ne fut pas exécuté ([38]). En outre,

(27) A.É.R.B., *Conseil de Brabant, procès du procureur général*, 237, déposition du 30 juin 1786 à la procédure contre Jacops.

(28) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, contrat du 20 mars 1778 pour les parquets, et du 28 mars 1778 pour les portes, châssis et volets.

(29) A.G.R., *C. F.*, 2154, demande d'exemption du 13 février 1779.

(30) A.G.R., *M. Ch. L.*, 59, compte de Louyet et Vincent, contresigné par Dewez, acquitté le 7 janvier 1780; 258, mention d'une facture de la veuve Mertens certifiée par Dewez pour 1778 et 1779.

(31) A.G.R., *M. Ch. L.*, 93, quittances des charpentiers Cézar et Janssens, quittances du maçon Lespirt, 1778-1779.

(32) Voir n. 5, état des paiements de 1777 à 1780, dont 106.000 fl. payés par Dewez. — A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, quittances données par Montoyer à Dewez en 1779; *C. F.*, 7622, quittances de Cézar et Janssens à Dewez, 1778-1779.

(33) A.G.R., *C. F.*, 2516, rapport du 19 février 1782 de Gamond sur le renvoi de Dewez. — Charles de Lorraine, *Journal [...]*, cité n. 6., p. 487.

(34) A.É.R.B., *États de Brabant, registres*, 291, résolution des États du 7 octobre 1777.

(35) A.G.R., *S.É.G.*, 2622, f. 11, rapport du 3 janvier 1781; 2624, f. 167, compte de 1780.

(36) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, *État des dettes du Château Charles [...]*, f. 171.

(37) Qu'il ait tracé lui-même, sur ordre de Starhemberg, le plan d'agrandissement est attesté par A.G.R., *C. F.*, 7618, consulte du 29 janvier 1781, avec requête d'Antoine Payen.

(38) Voir § 4.

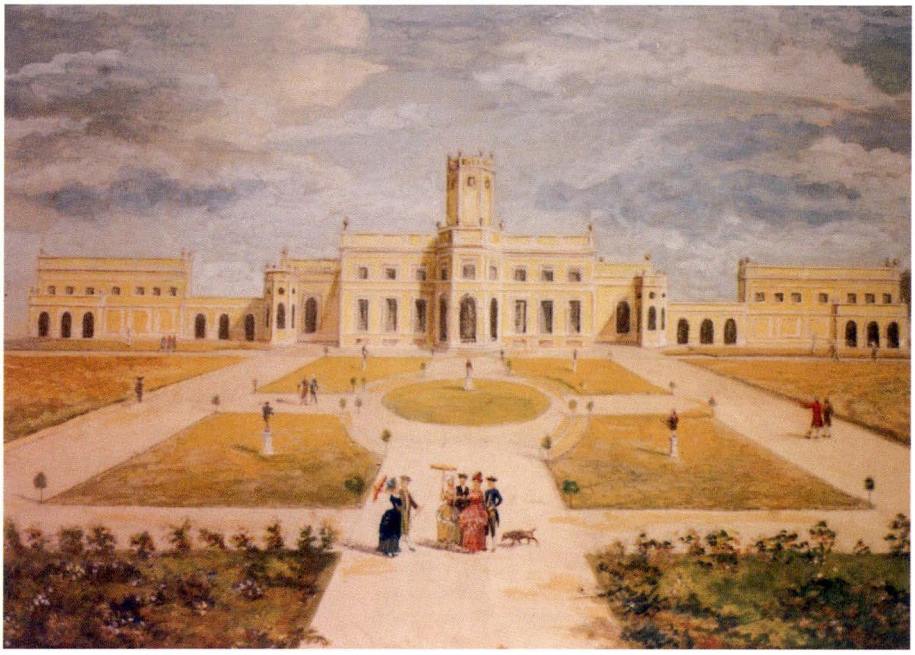


Fig. 5. Olivier Le May, Le Château Charles vu de l'arrière, 1780, gouache (Collection particulière)

Payen fut rémunéré pour des travaux particuliers, telle la pose de cinq cheminées de marbre et le placement du grand escalier jusqu'au comble ([39]).

En cas d'absence ou de surcroît d'activité sur place, Payen recourait aussi à un aubergiste du village ([40]).

Outre Payen, il y avait en permanence sur le chantier un « piqueur » ou contrôleur, Pierre Le Cat, qui veillait au bon ordre, en particulier des ouvriers, dont il enregistrait les ouvrages et le temps consacré. De l'avis général, il fut très zélé et ses relevés permirent de déjouer des négligences ou des abus graves ([41]).

L'entreprise de main-d'œuvre de la maçonnerie fut attribuée à Olivier Lespirt par marché verbal avec l'intendant Gamond, marché qui fut modifié par la suite et finalement, on le verra, la rémunération réclamée par Lespirt fut jugée excessive et soumise à des compromis. Lespirt, admis au métier des Quatre Couronnés de Bruxelles comme maître maçon en 1778, devint bientôt un important entrepreneur en maçonnerie et spéculation immobilière. Cousin

(39) A.G.R., *Ouvrages de la Cour*, 167, *Journal des journées [...]* commençant au 1er mars 1780, f. 1, 19 mars et 1er mai 1780.

(40) A.G.R., *C. F.*, 7622, ordonnance de paiement du 15 octobre 1781 pour l'aubergiste Guillaume Mourhout et documents annexes.

(41) A.G.R., *C. F.*, 7622, requête du 28 avril 1781 de Pierre Le Cat, de Mariemont, rapport du 23 mai 1781 de la Chambre des Comptes, consulte du 9 août 1781 du Conseil des Finances, et ordonnance de paiement du 20 août 1781 ; 7623, requête [1782] de Le Cat et ordonnance de paiement du 30 septembre 1782.

germain de Dewez, il travailla plusieurs fois avec lui, entre autres à la Maison de Correction provinciale de Vilvorde, au Concert Noble et à la reconstruction de l'hôtel de Merode Deynze ([12]).

Les briques — principal matériau du Château Charles — furent, comme de coutume, faites sur place; pour les années 1777 à 1779, le maître briquetier Martin Briquet en fit mouler et cuire près de 3 millions d'unités ([13]).

Les pierres taillées étaient fournies par Louis Montoyer, qui œuvrait comme maître tailleur de pierre et appareilleur — il avait été admis au métier des Quatre Couronnés de Bruxelles en 1779 ([14]). Mais son rôle au Château Charles comme ailleurs n'allait cesser de croître: on verra qu'en 1779, il livra la cheminée de la chambre à coucher du prince, et qu'en 1780, il prit carrément en entreprise la construction de l'avenue d'entrée et ses dépendances ainsi que de deux pavillons, pour ensuite acheter toute la propriété et la faire disparaître.

La réussite de la carrière de Montoyer allait d'ailleurs prendre un tour exorbitant, grâce à sa personnalité et à sa formation d'architecte auprès de Dewez. Directeur de la construction et en partie architecte du château de Laeken, construit pour les gouverneurs généraux, dont il devint l'architecte, il fut aussi très actif dans le nouveau quartier de la place Royale et du Parc. À la Révolution, il émigra comme Dewez à Vienne, où il devint architecte de la cour, dont il créa la salle de bal, et où il construisit le palais Razoumovsky, deux œuvres splendides ([15]).

Les pierres mises en œuvre par Montoyer au Château Charles étaient des pierres blanches du Brabant ([16]). On livra aussi des pierres blanches de Hordain, près de Valenciennes, matériau qui pouvait atteindre la grande dimension ([17]).

Des pierres de taille allaient aussi être livrées par Jean-Baptiste Wauwermans, important fournisseur de Bruxelles ([18]).

La chaux du chantier provenait de fours de Tournai et de Feluy ([19]).

(42) A.É.R.B., *États de Brabant, cartons*, 511, et *Supplément*, 770, comptes par O. Lespirt pour Vilvorde, 1778-1779; *Corps de métiers et serments de Brabant*, 907 bis, au 22 mai 1778. — X. Duquenne, *Le Parc de Bruxelles*, 1993, plan reproduit p. 27, légende 30; Idem, *Le château d'Ham-sur-Heure [...]*, dans *Autour d'un château, Ham-sur-Heure [...]*, Ham s. H., 2003, p. 23.

(43) Voir n. 24, le nombre de briques est 2.722.000.

(44) A.É.R.B., *Corps de métiers [...]*, cité n. 42, au 15 avril 1779. — A.É. Vienne, *Belgien*, DDB, F. blau 29 B, compte des prétentions de Montoyer pour le Château Charles de 1778 à 1780. — A.G.R., *S.É.G.*, 2625, f. 201 : déclaration écrite du 29 août 1780 de Montoyer, qui s'y qualifie « tailleur de pierre et appareilleur en cette ville [de Bruxelles], entrepreneur du Château Charles »; *M. Ch. L.*, 92, quittances de paiements de pierres et journées à Montoyer par Dewez du 14 janvier au 10 décembre 1779, et tableau des journées des tailleurs de pierre de Montoyer en 1779.

(45) X. Duquenne, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, p. 124.

(46) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, quittance du 12 novembre 1779 de Montoyer pour livraison de pierres bleues et blanches.

(47) A.G.R., *C. F.*, 6912, licence de libre passage du 18 mai 1780 pour quatre chariots de pierre blanche de Hordain.

(48) A.G.R., *C. F.*, 7617, ordonnance de paiement du 22 février 1781 à Wauwermans.

(49) A.G.R., *C. F.*, 6912, licences de libre passage du 18 mai 1780.

Les tirants, crampons, ancres et autres pièces de fer furent livrées par le forgeron Joseph Sonndag, tandis que les clous de types divers furent fournis par la veuve Mertens, belle-mère de Dewez ([50]).

Les travaux de charpente furent confiés à Jean-François Cézar, habitant de Longchamps sous Mehaigne (près de Namur). Charpentier connu, il avait déjà collaboré plusieurs fois avec Dewez, entre autres à l'abbaye d'Heilissem (Hélécine) et à l'immense Maison de Correction à Vilvorde ([51]). Pour le Château Charles, il s'était associé un certain Philibert Janssens ([52]). On recourut aussi à Hubert Henyot, maître charpentier à Bruxelles ([53]).

Les toits furent, tout normalement, couverts d'ardoises, lesquelles provenaient de Fumay (près de Charleville), conformément à la meilleure tradition ([54]), et le maître couvreur commença le travail en juin 1778.

L'évolution, en cours de construction, des préférences de Charles de Lorraine, et son exigence de rapidité, entraînèrent forcément, outre un gonflement des frais, des incidents de chantier, qui prirent un tour chaotique au niveau du couvrement, ainsi que devait le révéler l'enquête au sujet du maître couvreur d'ardoises, dont le coût parut prohibitif. Mais l'homme s'en justifia et, pour l'essentiel, fut confirmé par une dizaine de témoins. Le travail d'apposition d'ardoises avait donc commencé en juin 1778, mais, lorsqu'il fut réalisé aux deux tiers, on décida d'ajouter des cheminées, puis plus de vingt lucarnes, de placer six vases en haut de chacune des deux façades principales, puis de les peindre, de placer des gouttières et des corniches en bois, ensuite de réduire l'épaisseur de celles-ci, puis d'élargir les versants, de munir les cheminées de tuyaux à girouette et enfin de remplacer les corniches en bois par de la pierre. Chaque opération entraîna des dégâts aux ardoises, qu'il fallut réparer — tout comme ceux d'un ouragan qui, au premier jour de l'an 1779, fit tomber l'échafaudage de la tour. En

(50) A.G.R., *M. Ch. L.*, 93, commandes de clous par Payen; 258, comptes de Sonndag et de la veuve Mertens. — On s'approvisionna en fer aussi dans la principauté de Liège (A.G.R., *C.F.*, 6912, laisser-passer du 18 mai 1780).

(51) A.É.B.B., *Archives ecclésiastiques du Brabant*, 9086, *État des frais de voyage et vacations [...]* de Dewez pour Heilissem, en 1770; *États de Brabant, registres*, 290, il s'engage le 19 août 1775 à fournir toute la charpente.

(52) A.G.R., *S.É.G.*, 2090 (requêtes à Joseph II), consulte du 1er octobre 1781 du Conseil des Finances; 2626, f. 20-30; 2627, f. 220-221, lettre du 2 septembre 1780 de procureur général à Starhemberg; *Chambre des Comptes, volumes*, 1858, f. 3, compte pour 1782; *M. Ch. L.*, 93, documents sur leur entreprise avec leurs quittances données à Dewez, 1778-1779; *C. F.*, 7622, requête de [1781] de Cézar à Joseph II, consulte du 1er octobre 1781 du Conseil des Finances, ordonnance de paiement du 13 octobre 1781, annexes; 7623, ordonnances de paiement du 1 janvier 1782. — J.-L. Javaux, dans J. Toussaint (dir.), *Les cisterciens en Namurois [...]*, Namur, 1998, p. 190-191.

(53) A.É.B.B., *Notariat*, 17332, notaire A. Van Mons, acte de location d'une maison par Henyot, 19 août 1778; *Office fiscal de Brabant, portefeuilles*, 9696, arrangement avec Henyot, 1782; *C. F.*, 7617, requête du 13 octobre 1780 de Henyot, consulte du 17 décembre 1780 du Conseil des Finances et ordonnance de paiement du même jour; 7623, ordonnance de paiement du 21 août 1782 à Hubert Henyot, avec sa requête. — A. É. Vienne, *Belgien, Berichte*, DDA 265, lettre du 23 novembre 1782 de Starhemberg à Kaunitz.

(54) A.G.R., *C.F.*, 4668 et 6912, franchises et licences du 18 mai 1780.

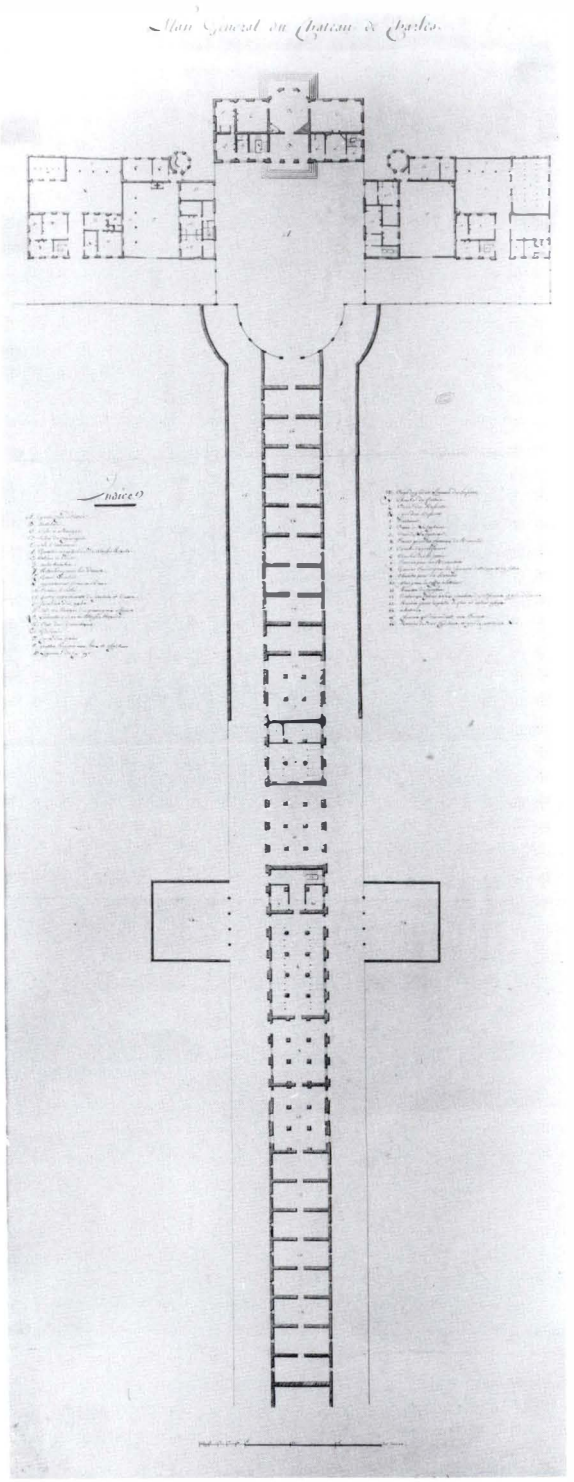


Fig. 6. Plan du Château Charles, 1780
(Archives Nationales de France, N III Dyle 18[1])

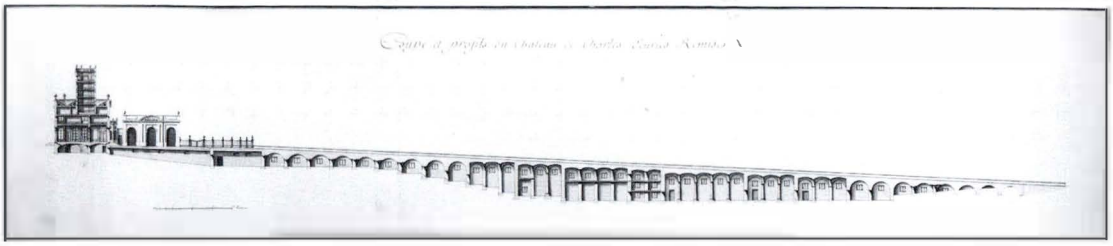


Fig. 7. Coupe du Château Charles, 1780
(Archives Nationales de France, N III Dyle 18[5])

outre, il fallut aussi travailler en soirée et une partie de la nuit, à tarif majoré ([55]). Et c'est sans doute en vue d'un règlement à l'amiable que l'intendant, quelques jours après la fin des travaux du couvreur, confia à celui-ci pour dix ans l'entretien de toute la toiture ([56]), accord qui, on le verra, allait être caduc.

Les travaux de plomberie — surtout pour les gouttières et descentes d'eau pluviale — furent exécutés par les maîtres plombiers De Mollin et Van Campenberg ainsi que le ferblantier Versteylen ([57]).

Les châssis de fenêtre et les volets furent faits par le maître menuisier Vereycken, qui avait déjà travaillé antérieurement pour Dewez ([58]). Les vitres furent fournies par Henry, le vitrier le plus connu de la région de Bruxelles, dont la verrerie était située à Sart-Moulin, près de Braine-l'Alleud ([59]).

Les murs furent enduits de plâtre, renforcé à l'extérieur par de la « terre de Rome » ou pozzolane, par l'entreprise de Firmin Proyard, qui assuma aussi les plafonds, y compris le travail de stucateur ([60]), lequel était en général confié à des Italiens, mais aucun nom n'est apparu, sauf pour les bas-reliefs de plâtre commandés à un autre, le sculpteur Ollivier; Proyard avait déjà assisté Dewez à la Maison de Correction provinciale de Vilvorde ([61]).

(55) A.É.R.B., *Notarial*, 7121, notaire L. Flameng, 7 juillet 1781, déposition de cinq compagnons couvreurs; *Conseil de Brabant, procès du procureur général*, 237, procédure contre Jacops, 1786-1787. — A.G.R., *Cartes et plans, inventaire manuscrit*, 488, relevé des toits du Château Charles.

(56) A.É.R.B., *Notarial*, 7942, notaire P. Marteleux, 2 décembre 1779.

(57) A.G.R., *C.F.*, 7617 et 7618, ordonnances de paiement du 24 janvier, 10 et 22 février 1781.

(58) A.G.R., *de Vaux*, 7, deux factures pour travaux à l'hôtel de Vaux ordonnés par Dewez, 1771; *M. Ch. L.*, 92, contrat du 28 mars 1778.

(59) A.G.R., *Chambre des Comptes, cartons*, 674/1, papiers sur la succession de Charles de Lorraine, contenant un petit dossier *Château Charles* avec des comptes de fournisseurs. — *Gazette des Pays-Bas*, 1er septembre 1774. — *Annonces et avis divers*, 26 juin 1789, annonce de la fabrique de verre à vitres de Henry à Sart-Moulin.

(60) A.G.R., *Ouvrages de la Cour*, 167, *Journal des journées [...] depuis le 1er mars 1780*, f. 2-3; *S.E.G.*, 2625, f. 217, contrat du 7 mars 1780; *M. Ch. L.*, 92, livre journal de 1778 et 1779; *C.F.*, 7633, comptabilité de Gamond, tableau du compte de Proyard pour le Château Charles, faisant état du tarif des stucateurs et des plafonneurs. — A.É. Vienne, *Belgien*, DDB, F. blau 28 A, lettre s. d. de Gamond à Starhemberg faisant état d'une créance de Proyard pour ses travaux en « sculpture de plâtre et plafonds ».

(61) A.É.R.B., *États de Brabant, cartons*, 507/3, lettre du 13 avril 1774 de F. Proyard, de la part de Dewez, au

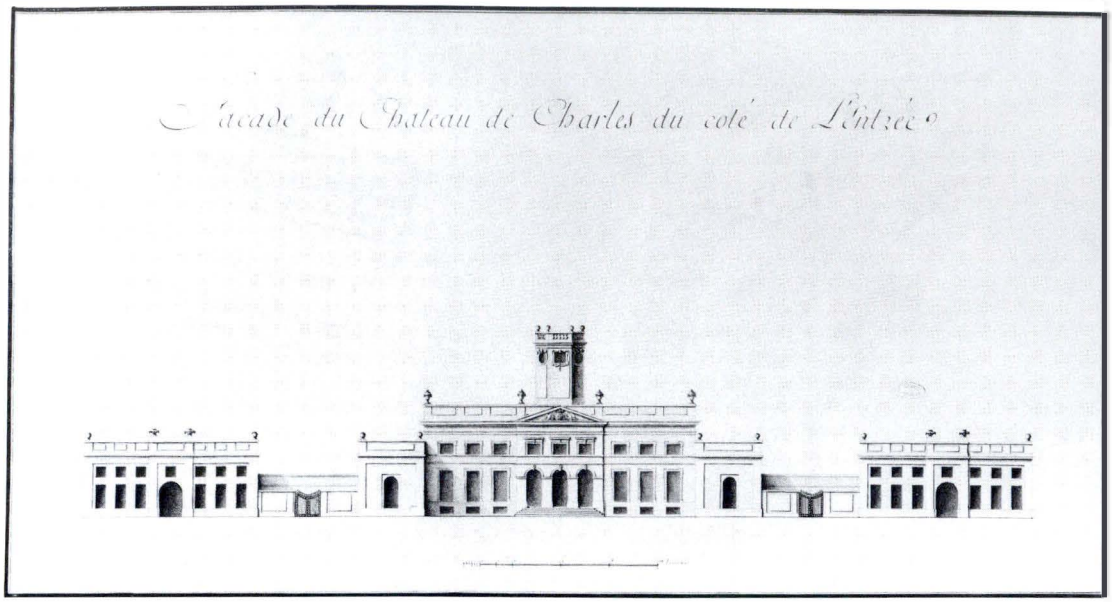


Fig. 8. Elévation du Château Charles du côté de l'entrée, 1780
(Archives Nationales de France, N III Dyle 18[6])

L'extérieur fut peint en jaune avec rehauts de blanc, par les soins du peintre décorateur François Naniant, de Bruxelles, qui peignit et dora aussi l'intérieur ([62]). Naniant était le meilleur du pays dans son art, et travailla souvent pour Charles de Lorraine et Dewez ([63]).

La serrurerie fut confiée à Danhieux ([64]).

Pour les trois frontons disposés du côté de la cour d'entrée, l'un au corps de logis, les deux autres, courbes, aux deux corps latéraux, les tympans furent sculptés en 1778 et 1779 par Augustin Ollivier, qui fit en même temps, pour l'intérieur, cinq bas-reliefs en plâtre, des dessus de porte ([65]). Ollivier, originaire de Marseille, était alors établi depuis une dizaine d'années à Bruxelles et devint sculpteur en titre de Charles de Lorraine; il travailla fréquemment avec Dewez ([66]).

Le marbre fut mis en œuvre, tout normalement, pour les cheminées, les tablettes de fenêtre et le dallage. Le marbrier Beaugrand, établi à Solre-Saint-Géry, livra en 1778 dix-sept

pensionnaire des États.

(62) A.G.R., *C.F.*, 7617, ordonnance de paiement du 24 janvier 1781; 7622, requête de Naniant du 1er février 1781 et ordonnance de paiement du 19 décembre 1781.

(63) *Annonces et avis divers*, 27 juillet 1790, sur sa fabrique de couleurs à Koekelberg. — S. Ansiaux et J. Lavalleye, *Notes sur les peintres [...]*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 6, 1936, p. 322.

(64) A.G.R., *C.F.*, 7617, ordonnance de paiement du 3 février 1781.

(65) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, mémoires de travaux faits en 1778 et 1779 par Ollivier.

(66) Sur Ollivier, M. Devigne, *Augustin Ollivier, dit Ollivier de Marseille*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, II, et dans *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art* (Paris, 1921), Paris, t. 2, 1924.

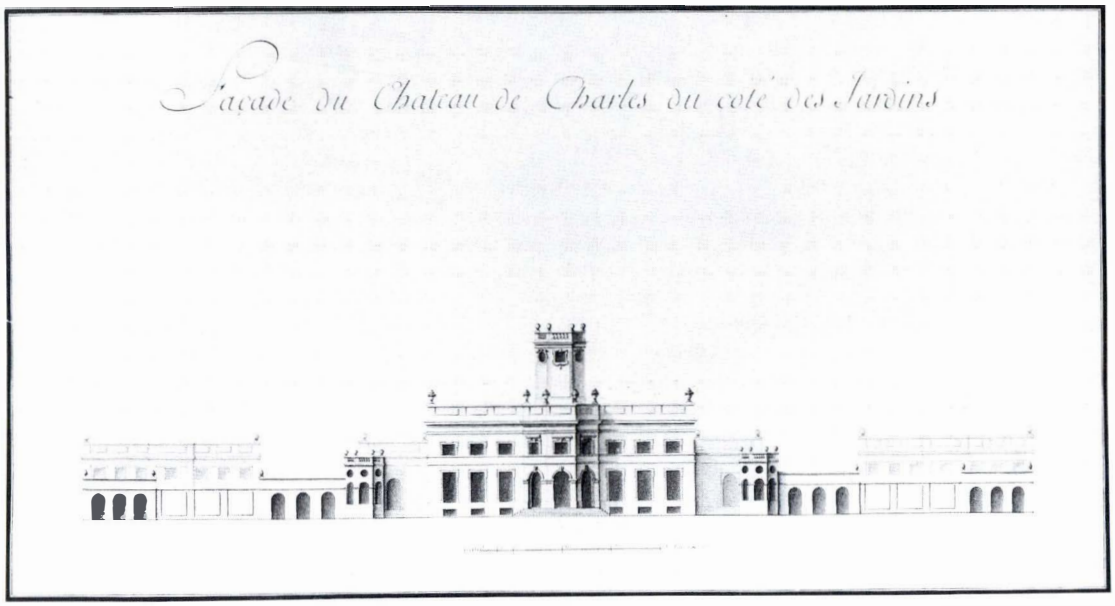


Fig. 9. Elévation du Château Charles du côté de l'arrière, 1780
(Archives Nationales de France, N III Dyle 18[7])

cheminées et dix-neuf tablettes de fenêtre ([67]). L'année suivante, des cheminées et tablettes furent encore livrées de cette localité ([68]), et une voiture de carreaux de marbre noir du Namurois ([69]), dont on sait qu'il servit au vestibule, combiné à du marbre blanc, de Carrare. Une cheminée, en marbre blanc, avec bas-relief médian, fut livrée en 1779 par Montoyer, pour la chambre à coucher du prince ([70]). L'année suivante, le marbrier Pierre Thomas, de Beaumont, envoya encore cinq cheminées ([71]). Pour en terminer avec les cheminées, cinquante taques en fonte aux armes du prince provinrent du fourneau de Sautour (près de Philippeville) ([72]).

(67) A.G.R., *Chambre des Comptes, volumes*, 1855, compte de 1777-1779, f. 1-3 ; *M. Ch. L.*, 92, quittance de Beaugrand du 22 novembre 1778.

(68) A.G.R., *C.F.*, 2154, demande de Dewez du 13 février 1779 pour libre passage de travaux de marbre de Soire-Saint-Géry.

(69) A.G.R., *C.F.*, 2154, demande de Gamond du 13 mai 1779 pour libre passage de carreaux de marbre noir; *M. Ch. L.*, 92, livre journal, 1778-1779.

(70) A.G.R., *M. Ch. L.*, 59 (garde-meuble), mémoire de Louis Montoyer, maître tailleur de pierre, pour avoir livré en 1779 à S.A.R. une cheminée de marbre blanc avec bas-relief pour sa chambre à coucher, acquitté le 7 juillet 1780; *S.E.G.*, 2624, f. 179, paiement en 1780 à l'appareilleur [Montoyer] pour la cheminée de marbre blanc qui est dans la chambre à coucher de S.A.R. — Dès 1774, Montoyer avait fait un double projet de riche cheminée pour un cabinet de Charles de Lorraine (Archives de la Ville de Bruxelles, *Fonds iconographique*, P179, plan que Montoyer signe en se qualifiant architecte).

(71) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, *État des dettes du Château Charles depuis le 1er janvier 1780* et lettre de voiture du 10 mars 1780.

(72) A.G.R., *C.F.*, 6912, et *M. Ch. L.*, 59, licences de libre passage des 7 et 28 juin 1780.

L'exécution des parquets, au moins ceux de l'appartement princier, fut confiée par Dewez — dont c'était, on le verra, une brillante spécialité — au menuisier Charles Louyet, associé en partie avec Philippe Vincent ([73]).

La sculpture en bois fut faite par Jacques Josse et Guillaume Van Nerom, celui-ci était depuis longtemps associé à des travaux de Dewez ([74]).

On verra que plusieurs pièces du château furent tapissées de toile imprimée et de papier peint de la manufacture du prince à Tervuren.

Une partie du décor de bronze ciselé et doré fut confiée à l'excellent bronzier et orfèvre de Tournai, Jacques Lefebvre, qui livra, pour l'essentiel, des appliques destinées à deux cheminées de marbre; il profita de ce travail pour proposer au-dessus de ces deux cheminées le buste de Charles de Lorraine et deux groupes d'enfants et d'animaux, mais cette offre ne fut pas retenue ([75]). Lefebvre avait été désigné pour sa qualité, mais aussi parce que le bronzier et orfèvre ordinaire de Charles de Lorraine, Michel Dewez ([76]), avait été évité, en conséquence de la disgrâce de son frère l'architecte, évoquée plus loin.

Louis Le Gendre, originaire de Paris, peintre attitré de Charles de Lorraine, fit en 1779 et 1780 pour le Château Charles onze tableaux au pastel et à l'huile, en camaïeu et en polychromie, servant de dessus de porte, de trumeaux et d'écrans de cheminée; dans ses factures, il les décrivit et indiqua leur emplacement ([77]).

Enfin, il est intéressant de relever quelques particularités sur des personnes citées au chantier.

La plupart d'entre elles, on l'a vu, avaient déjà un lien avec Dewez, comme apparentés, élèves ou fournisseurs; le plupart aussi étaient déjà fournisseurs de la cour.

Des enfants travaillaient comme manœuvre ([78]), il y en avait aussi, on le verra, dans l'imprimerie de coton de Charles de Lorraine. C'était d'ailleurs courant, ces jeunes apprenant ainsi leur métier, et les maîtres eux-mêmes commençaient leur apprentissage très jeunes.

Enfin, quant aux salaires, les maçons et d'autres étaient rémunérés en partie en bière, deux pots par jour, convertibles en numéraire, et d'après la coutume de Bruxelles, ils en recevaient le double en raison de l'éloignement — certains ne se contentaient pas de « petite

(73) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, contrat du 20 mars 1778 avec Louyet, rédigé par Dewez; 59, facture de Louyet et Vincent, contresignée par Dewez et acquittée le 7 janvier 1780; *C.F.*, 7617, documents sur le paiement de 15.619 fl.; 7622, ordonnance de paiement du 12 décembre 1781 pour la bière des ouvriers.

(74) A.G.R., *C.F.*, requête de Josse du 10 janvier 1781 et ordonnance de paiement à Van Nerom du 3 février 1781; *Chambre des comptes, volumes*, 1857, compte de la mortuaire de Charles de Lorraine pour 1781, f. 10 et 14, paiements aux deux; *de Vaux*, 7, facture de Van Nerom pour travaux à l'hôtel de Vaux sur ordre de Dewez, 1771.

(75) A.G.R., *C.F.*, 7621, requête de Lefebvre et description des appliques aux deux cheminées, note du 20 juin 1781 de Gamond, consulte du 9 juillet 1781 du Conseil des Finances et ordonnance de paiement du 9 juillet 1781; *S.É.G.*, 2088, requêtes à Joseph II [en 1781], liste 37, n° 15, résumé de la requête de Lefebvre. — Notice sur Lefebvre par J. Cassart dans *Biographie nationale*, t. 32, 1964.

(76) X. Duquenne, *Michel Dewez, orfèvre et bronzier de la cour (1742-1804)*, Bruxelles, 2002, p. 20.

(77) A.G.R., *M. Ch. L.*, 53, deux mémoires de Le Gendre.

(78) A.G.R., *C.F.*, 7622, renseignements donnés par le piqueur Le Cat [1781].

bière », c'était la bonne qui leur fallait ([79]). Les travaux dangereux — nommément la création du puits — ainsi que le travail de soirée et de nuit, étaient assortis d'une majoration ([80]).

4. Le départ de Dewez

Les travaux du Château Charles approchaient de leur fin lorsque survint un grave événement: le 5 février 1780, l'architecte Dewez fut congédié du service de Charles de Lorraine.

En mai 1766, au décès de Faulte, architecte de la cour, c'est Dewez qui avait repris le chantier de la reconstruction du palais de Charles de Lorraine, lequel l'avait nommé le 18 mars 1767 son architecte, aux gages de 1200 florins l'an, fonction qui devait lui valoir quantité de commandes du prince et d'autres.

Toutefois, l'excellence de ses travaux étant hors cause, Dewez avait mis Charles de Lorraine deux fois dans l'embarras.

La première fois, sans gravité de fond à vrai dire, advint lorsque, en 1770, Charles de Lorraine nomma son orfèvre Michel Dewez, frère de l'architecte, qui l'avait forcément soutenu. Or l'exercice du métier d'orfèvre exigeait quatre ans d'apprentissage puis une agréation comme maître, et Michel non seulement n'était pas maître, mais la preuve de son apprentissage (à Namur) parut même très douteuse. Dès lors, le prince, menacé d'un procès par la corporation des orfèvres, attendit que ces exigences corporatives fussent remplies pour, trois ans plus tard, nommer formellement son orfèvre ([81]).

La seconde fois surgit à l'occasion de la construction de la Maison de Correction provinciale à Vilvorde, commencée en 1771 par Dewez. Mais bientôt, on émit des doutes sur la qualité des travaux, dont il avait la direction générale. Pour en avoir le cœur net, les maîtres d'œuvre, les États de Brabant, soumirent la question à une procédure judiciaire au Conseil de Brabant. Or Dewez prétendit se soustraire à cette juridiction en vertu de son statut d'agent de la cour, qui le faisait ressortir au tribunal aulique; cette réponse dilatoire était abusive, car la construction en cause n'avait pas de relation avec la cour, et quant au fond, un changement de tribunal n'aurait rien changé. Aussi Charles de Lorraine en fut-il indisposé et fit-il prier Dewez de se désister de son exception, mais Dewez maintint sa position par une adresse au prince, que celui-ci ne put évidemment pas goûter. Le Conseil de Brabant continua sa procédure et, en mars 1778, après plusieurs expertises néfastes pour Dewez, celui-ci fut blanchi — en tout cas de faute grave — par une contre-expertise incontestée, mais sa réputation avait été ébranlée ([82]).

(79) A.G.R., *C.F.*, 7622, déclaration du 9 janvier 1781 du doyen des menuisiers de Bruxelles. — A.É.R.B., *Office fiscal de Brabant, portefeuilles*, 9693, lettre s.d. de Proyard à l'aubergiste du Faucon à Tervuren.

(80) A.G.R., *Jointe des terres contestées* (ici classé par erreur, à rectifier), 685, instruction sur les comptes de Lespirt (le travail en puits est payé au double). — Voir n. 55, procédure contre Jacops.

(81) X. Duquenne, cité n. 76, p. 10-17.

(82) A.G.R., *Conseil privé, registres*, 752, f. 108-123, requête [de 1777] de Dewez à Charles de Lorraine, commentaire, etc. — A.É.R.B., *États de Brabant, registres*, 97, au 18 mars 1777, et 98, aux 7 et 8 mai 1778 (les États renoncent à poursuivre); 289-291, résolutions des États sur la Maison de Correction de Vilvorde, 1773-1778; *États de Brabant, cartons*, 510/2, note de mai 1777 adressée au prince de Starhemberg; *États de*

Et c'est dans cette délicate conjoncture que l'architecte s'était vu demander de faire les plans du Château Charles et d'en diriger les travaux.

Trois ans plus tard, le château étant presque terminé, l'intendant de Charles de Lorraine écrivit le 5 février 1780 à Dewez pour lui signifier que le prince l'écartait non seulement du château, mais de son service, tout en lui laissant ses gages: la raison alléguée étant l'exagération des sommes réclamées par plusieurs maîtres employés au château — entre autres Lespirt, cousin de Dewez.

L'architecte s'adressa au gouvernement pour réfuter cette lettre et retourner les reproches contre l'intendant lui-même. Celui-ci, fit-il — en minimisant son propre rôle — , était comptable des travaux, avait agréé les devis calculés par Dewez et avait aussi la direction ultime du chantier, lui qui, de plus, avait ordonné des changements et fait travailler en grande hâte, ce qui avait forcément gonflé les frais ([83]).

Au sujet des soupçons à l'égard de Dewez, on discuta de l'excès des demandes du couvreur, du charpentier, de l'entrepreneur des plâtres et de celui de la construction.

Le cas du couvreur, déjà évoqué, ne paraît pas avoir convaincu d'abus.

Quant au charpentier Cézar, dont le prix demandé dépassait effectivement sa soumission initiale, Dewez prétendit avoir fixé le prix par convention verbale, alors que pour un tel marché, un écrit s'imposait, et il apparut d'ailleurs qu'il y avait bien eu un écrit, mais ce seul cas ne parut pas suffisant pour accuser Dewez de tromperie, aussi le Conseil des Finances préféra-t-il ne pas en faire état dans son rapport final sur l'affaire ([84]).

L'entrepreneur des plâtres, Proyard, avait, lui, fort exagéré ses prétentions. D'ailleurs, déjà avant cela, lorsqu'il était affecté à l'administration des bâtiments de la cour sous l'autorité de l'intendant, il avait détourné beaucoup d'argent, il en fut puni d'un bannissement et l'intendant lui-même fut confondu, faute d'avoir bien vérifié les comptes et de produire suffisamment de quittances ([85]).

Quant à Lespirt, il avait obtenu l'entreprise de la main-d'œuvre de la maçonnerie par convention verbale, cette fois avec l'intendant, et il estimait son travail à 63.489 florins, dont

Brabant. Supplément, 776, expertise arrêtée au 5 mars 1778. — J. Nauwelaers, *Histoire de la ville de Vilvorde*, t. 1, Courtrai, 1941, p. 827-839.

(83) A.G.R., *C.F.*, 2516, copie de la lettre du 5 février 1780 de Gamond à Dewez, lettre du 19 février 1782 de Pierre Gamond au Conseil des Finances et requête de Dewez contre Gamond pour conserver comme pension ses gages d'architecte de la cour.

(84) A.G.R., *C.F.*, 7622, requête de Cézar à Joseph II [1781], rapports des 20 juillet et 24 septembre 1781 de la Chambre des Comptes, et consulte du 1er octobre 1781 du Conseil des Finances.

(85) A.G.R., *S.É.G.*, 2614, f. 105, rapport du 4 septembre 1780; 2615, f. 13, rapport du 17 septembre 1780; 2634, f. 72, rapport du 11 décembre 1780 sur les fautes de Proyard et Gamond; *M. Ch. L.*, 76, fraudes de Proyard; *C.F.*, 7633, comptabilité de Gamond, 1781-1783. — A.É.R.B., *Office fiscal de Brabant, portefeuilles*, 1101, malversations découvertes à l'occasion de la succession de Charles de Lorraine; 9693, documents sur la comptabilité de Proyard pour Tervuren, 1778-1782. — A.É. Vienne, *Belgien, Berichte*, DDA 248, sommaire de la correspondance du 28 novembre 1780 de Starhemberg à Kaunitz; *Belgien, Weisungen*, DDA 45, lettre du 4 juin 1781 de Kaunitz à Starhemberg, avec requête de Proyard; DDA 46, lettres des 10 octobre et 3 novembre 1781 de Kaunitz à Starhemberg; DDA 50, lettre du 1er octobre 1783 de Kaunitz à Belgioioso; *Belgien*, DDB, F. blau, 23 A, lettre s.d. de Gamond à Starhemberg sur Proyard, auquel il avait payé 5.518 fl. en trop; 23 B, rapport du 21 décembre 1780 de Kaunitz à Joseph II, art. 10, avec apostille de l'empereur; 28B, lettres des 8 et 13 décembre 1780 de Starhemberg à Kaunitz.

il restait à payer environ 11.000 florins. L'intendant réduisit cette prétention, mais Lespirt refusa et demanda une estimation par experts, dont il rejeta de nouveau la conclusion d'excès; Charles de Lorraine proposa alors un compromis à Lespirt, qui refusa derechef. Après quoi, la Chambre des Comptes, sur de minutieux calculs, conclut aussi à une forte réduction. Finalement, le Conseil des Finances proposa de s'en tenir à une réduction moindre, compte tenu de la proposition du défunt prince, de sorte qu'au lieu de 11.000 florins, Lespirt se vit octroyer 2.500 florins ([86]).

Au total, la réputation de Dewez en fut écornée, d'autant plus que ces contestations s'envenimèrent de points qui lui étaient cependant étrangers, à savoir la découverte de faux et de détournements importants par un secrétaire du prince, Giron, qui prit la fuite ([87]), ainsi que la disparition du Bateau, un gros diamant du prince ([88]).

En tout état de cause, Dewez échappa formellement aux reproches, tout au moins aux reproches graves, mais ce nouvel ébranlement de sa réputation fut sans doute le motif pour lequel les nouveaux gouverneurs généraux, l'archiduchesse Marie et le duc Albert de Saxe Teschen, s'abstinrent de pourvoir au poste d'architecte de la cour, jusqu'en 1783, année où ils y désignèrent Montoyer, après que celui-ci eut presque terminé la direction de la construction de leur château de Laeken ([89]).

Par parenthèse, déjà avant la destitution de Dewez de cette charge, Charles de Lorraine avait octroyé ce titre le 7 avril 1778 à Charles La Rivière, né à Mons en 1750, élève de l'École Royale du Génie à Mézières (en France), mais c'était manifestement une nomination de complaisance ([90]).

Et peu après cette destitution, le 2 mars 1780, Charles de Lorraine se nomma un autre architecte, Jean-François Wincqz, architecte valable, élève de Blondel à Paris, mais qui ne pouvait prétendre au niveau de Dewez ([91]) — il n'intervint toutefois pas au Château Charles.

5. Après Dewez puis Charles de Lorraine : achèvement et démolition du Château Charles

Au moment de l'éviction de Dewez — au 5 février 1780, début de la nouvelle campagne —, l'ensemble des travaux avait déjà englouti 220.000 florins, dont il restait à payer un peu plus

(86) A.G.R., *C.F.*, 7622, rapport du 16 mai 1781 de la Chambre des Comptes sur les prétentions de Lespirt, consultes des 15 juin et 8 août 1781 du Conseil des Finances et ordonnance de paiement du 8 août 1781.

(87) A.É. Vienne, *Belgien, Weisungen*, DDA 46, lettres des 10 octobre et 3 novembre 1781 de Kaunitz à Starhemberg; *Belgien*, DDB, F. blau, 28 B, rapport du 21 décembre 1780 de Kaunitz à l'empereur, art. 8, avec apostille de l'empereur.

(88) A.G.R., *S.É.G.*, 2615, f. 24-28, rapport du 18 septembre 1780 de Neny et de Cazier sur le Bateau.

(89) *Calendrier de la Cour [...]*, années 1783 et 1784, p. 7.

(90) A.G.R., *S.É.G.*, 2082, requête du 26 mars 1778 à Charles de Lorraine; *Chartes diverses*, 52, lettres patentes du 7 avril 1778. — C. Lemoine-Isabeau et J. Breuer, *Matériaux pour l'histoire du corps de génie au service des États Belgiques Unis (1789-1790)*, dans *Revue belge d'histoire militaire*, t. 22, 1977, p. 151.

(91) Archives de la Ville de Bruxelles, *Archives historiques*, liasse 521, requête de Wincqz pour être nommé professeur à l'académie de Bruxelles, indiquant qu'il a été nommé architecte de Charles de Lorraine par lettres patentes du 2 mars 1780. — *Jean-François Wincqz*, dans *Académie de Bruxelles [...]*, Bruxelles, 1989.

de la moitié ([92]). Et pour continuer et terminer, l'intendant Gamond, sur ordre de Charles de Lorraine, conclut le 7 mars 1780 une convention avec Montoyer, qui s'engagea à bâtir, d'une part, deux pavillons supplémentaires vers l'extérieur, au-delà des dépendances déjà placées, d'autre part, une suite d'écuries, remises et autres communs, surmontée d'une chaussée d'entrée enjambant ainsi le vallon, le tout à terminer en un an, pour 160.000 florins. À la même époque, on commanda à Montoyer la construction de cuisines souterraines sous l'avant de la cour d'entrée, contre l'extrémité de l'avenue susdite, pour 14.400 florins.

Montoyer se mit aussitôt à l'œuvre, en y employant entre autres des pierres de sa propre carrière, ainsi que l'appareilleur Loquifer ([93]), mais quatre mois plus tard, le 4 juillet 1780, Charles de Lorraine mourut — au château de Tervuren, à l'âge de 67 ans. Il avait légué ses biens à son neveu, l'empereur Joseph II — lequel ne l'appréciait pas du tout et ne pouvait que désapprouver ces travaux. Il fallut d'urgence aviser sur le sort du Château Charles. Les dettes de celui-ci s'élevaient à présent à 270.000 florins ([94]) et, en attendant la décision impériale, le prince de Starhemberg, premier ministre devenu gouverneur général par intérim, fit arrêter le 28 juillet les travaux sous réserve de parachèvements conservatoires ([95]).

Comme les successeurs de Charles de Lorraine, l'archiduchesse Marie et le duc de Saxe Teschen, s'apprêtaient à prendre leur fonction à Bruxelles, il fut question de leur affecter le Château Charles, moyennant d'éventuelles adaptations. Pour que l'empereur décide du tout, le prince de Starhemberg présenta le 1er août 1780 au chancelier prince de Kaunitz, son rapport sur la situation très embarrassante du Château Charles, avec des plans et un rapport historique, descriptif et comptable établi par l'intendant Gamond.

Celui-ci y proposait d'achever les travaux et même d'agrandir encore le château pour l'adapter aux besoins des gouverneurs généraux : il s'agissait d'accoler deux corps symétriques bas de cinq travées aux côtés du corps de logis, un peu en retrait de la façade postérieure.

Mais Starhemberg estimait que même avec ces ajouts, le château ne pourrait ni servir à la cour ni tenter — au prix coûtant — un particulier ; pour lui, arrêter les travaux s'imposait dès lors, mais cet arrêt serait très coûteux, car il fallait alors indemniser Montoyer, pendant qu'un parachèvement resterait à faire.

Le rapport comptable, arrêté au 1er juillet 1780, était tout aussi alarmant : on avait déjà décaissé 162.000 florins, et pour terminer, il en faudrait encore 274.000, pour atteindre au total 436.000 florins, somme exorbitante pour un tel sujet, à laquelle il fallait ajouter 40.000 florins au gouffre si on décidait l'agrandissement.

(92) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, relevé des comptes des maîtres pour le Château Charles d'octobre 1777 à la fin de 1779 : total 220.214 fl., dont 125.528 fl. restant à payer.

(93) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, f. 170-171, *État des dettes du Château Charles* depuis le 1er janvier 1780. — A.É.R.B., *Notarial*, 7372, notaire P. Van der Cammen, convention du 7 mars 1780 jointe à l'acte du 27 novembre 1780. — A.É. Vienne, état des frais de Montoyer au Château Charles en 1780, annexé à la lettre du 24 octobre 1780 de Starhemberg à Kaunitz.

(94) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, f. 158-159, dettes du Château Charles au 27 juillet 1780 ; f. 170-171, *État des dettes du Château Charles [...]*.

(95) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, f. 214, lettre du 28 juillet 1780 de Starhemberg au comité de la mortuaire.

Dès lors, Starhemberg attendit la décision de l'empereur et fit encore suspendre les travaux ([96]).

À la mi-août, Montoyer estimait avoir exécuté les deux tiers de sa convention, ayant quasi terminé les deux pavillons supplémentaires et ne restant plus qu'à achever deux voûtes sous la future avenue, aussi Starhemberg ordonna-t-il ces achèvements ([97]).

À Vienne, les nouveaux gouverneurs généraux avaient écarté l'idée de reprendre le Château Charles et le château de Tervuren, ce qui allait les conduire à créer le château de Laeken à partir de 1781.

Entre-temps, mandaté par le prince de Starhemberg, le procureur général Reuss négocia avec Montoyer: il fit arrêter les travaux et commandes et projeta avec Montoyer un compromis sur l'ensemble de ses liens avec le Château Charles ([98]).

Dès lors, Joseph II ordonna, le 27 août 1780, d'arrêter les travaux du Château Charles et de le vendre ([99]), et il confirma le 27 novembre 1780 l'abandon à Montoyer du Château Charles, de son terrain et des meubles ou objets qui y restaient, équivalant à deux tiers de la valeur du mobilier, ainsi qu'une cession de matériaux et un paiement de 20.000 florins, de sorte qu'il ne revenait plus à Montoyer qu'un solde de 776 florins, à payer dans les vingt jours ([100]).

Il est très probable qu'après les travaux conservatoires et son lourd investissement, Montoyer n'ait pas achevé totalement le château, surtout le pavage de l'avenue et la grille semi-circulaire à laquelle elle devait mener. D'ailleurs, le voyageur anglais Swinburne, qui le visita vers mars 1781, le rapporta comme inachevé ([101]).

Le 24 octobre précédent, donc dès avant la confirmation formelle par l'empereur, Montoyer annonça sa mise en vente du Château Charles, mais en vain. Dès lors, il projeta

(96) A.É. Vienne, *Belgien. Weisungen*, DDA 14, lettre du 17 juillet 1780 de Kaunitz à Starhemberg; *Belgien*, DDB, F. blau, 25 A, lettre du 1er août 1780 de Starhemberg à Kaunitz, avec explication des plans et des comptes par Gamond. — Archives Nationales de France, N III Dyle 18[3e18] (catalogue Le Moël et Rochet, art. 1960), deux projets d'agrandissement.

(97) A.G.R., *S.É.G.*, 2625, f. 198-199, requête de Montoyer et estimation par celui-ci, le 19 août 1780, du coût minimum pour l'achèvement des deux pavillons; f. 210, rapport d'experts du 10 août 1780; 2626, f. 238-242, décision prise le 18 août 1780 sur ordre du 17 août de Starhemberg d'achever les deux voûtes restantes des communs; 2628, f. 3, lettre du 23 août 1780 de Starhemberg au procureur général Reuss, permettant de parachever un pavillon.

(98) A.G.R., *S.É.G.*, 2625, f. 196 et 206-210, rapports des 12 et 19 août 1780 de Reuss au prince de Starhemberg; 2628, f. 182, lettre du 30 septembre 1780 de Reuss au secrétaire d'État et de Guerre.

(99) A.G.R., *S.É.G.*, 2614, f. 48, décision de l'empereur du 27 août 1780; 2626, f. 233, billet du 8 septembre 1780 de Starhemberg.

(100) A.É. Vienne, *Belgien*, DDB, F. blau, 27 A, lettre du 31 octobre 1780 de Starhemberg à Kaunitz avec annexes, dont un rapport du 21 octobre 1780 du procureur général Reuss sur sa négociation avec Montoyer. — A.G.R., *S.É.G.*, 2631, f. 55, cession de matériaux non employés, pour 10.256 fl. — A.É.R.B., *Notariat*, 7372, notaire P. Van der Cammen, 27 novembre 1780, avec, en annexe, la convention du 7 mars 1780.

(101) H. Swinburne, *The courts of Europe at the close of the last century*, t. 1, London, 1841, 377-378.

d'organiser une cession par loterie, pour une valeur de 71.000 florins seulement, et il en obtint l'autorisation le 20 août 1781, mais ce fut sans suite non plus ([102]).

Aussi, vers la fin de 1781, Montoyer entreprit-il de démolir le Château Charles, il en vendit des briques sur place ([103]) et en utilisa aussi pour ses propres chantiers, tels le château de Laeken et l'hôtel de l'abbaye Sainte-Gertrude rue de la Loi, face au Parc de Bruxelles ([104]). Il vendit aussi l'un des frontons sculptés pour une maison du Borgendael ([105]).

Enfin, après avoir indemnisé des tiers pour des dégâts dus à la cuisson de briques et à la préparation de chaux ([106]), il revendit en 1784 le terrain, qui retourna à sa vocation champêtre ([107]). Néanmoins la carte de la région bruxelloise levée vers 1800 par Guillaume de Wautier, y signale encore des « décombres » du château ([108]) et près de deux siècles après la création de celui-ci, des excavations en vue de la construction de villas firent apparaître des vestiges de maçonnerie, et une avenue de ce lotissement ([109]) prit le nom de Charles de Lorraine.

6. Description du Château

Le Château Charles était situé près de Bruxelles, à Tervuren, en pleine campagne, au lieu-dit Hooghvorst, une colline à gauche de la chaussée de Bruxelles vers Tervuren, un peu avant ce village.

Le grand attrait du site est la vue dégagée, panoramique, sur un paysage vallonné de champs et de prés entrecoupés de chemins bordés d'arbres ou de haies, et, vers Bruxelles, une ample frondaison, crique d'une ancienne partie de la forêt de Soignes.

Des quatre tableaux des lieux peints vers 1779 par Le May ([110]), deux portent sur cette vue champêtre dégagée, avec l'équipage de chasse à courre du prince ([111]) et, au loin, le village de Tervuren.

(102) Archives de la Ville de Bruxelles, *Archives historiques*, registre 1009, p. 472-475, dépêche du 20 août 1781 des gouverneurs généraux à la Ville, avec note sur la loterie. — A.G.R., *Conseil privé autrichien, cartons*, 1006, consulte et octroi du 20 août 1781. — A.É. Vienne, *Belgien, Berichte*, DDA 249 et 250, lettres des 20 février et 20 mars 1781, de Starhemberg à Kaunitz; *Belgien*, DDB, F. blau, 25 A, lettre du 20 février 1781 de Starhemberg à Kaunitz avec requête de Montoyer. — *Gazette des Pays-Bas*, 24 octobre 1780.

(103) A.E.R.B., *Notariat*, notaire H. Naeghels, 18129, 12 décembre 1780; 18130, 1er mai 1781, 18132, 4 août et 6 novembre 1783; 18133, 6 avril 1784.

(104) A.G.R., *Ouvrages de la Cour*, 167, relevé des transports de briques au château de Laeken et à l'hôtel de l'abbaye Sainte-Gertrude, 1781-1782.

(105) A.G.R., *Acquits de la Chambre des Comptes*, 5522, comptes relatifs au fronton, 1784; *C.F.*, 1089, ordonnance du 4 septembre 1784.

(106) A.É.R.B., *Notariat*, 18129, notaire H. Naeghels, 18 et 19 septembre 1780.

(107) A.É.R.B., *Notariat*, 18133, notaire H. Naeghels, mise en vente du 23 mars 1784 et procuration du 4 mai 1784. — A.G.R., *de Robiano*, 31, vente de terrains par Montoyer en 1784.

(108) Bibliothèque Royale, *Cartes et plans*.

(109) Ancienne propriété de la famille Wittouck qui, par alliance en 1926, passa à la famille Ullens de Schooten.

(110) Voir § 2 et n. 21.

(111) A.É. Vienne, *Belgien*, DDB, F. blau, 25 A, lettre du 1er août 1780 de Starhemberg à Kaunitz, avec aperçu sommaire de l'équipage à Tervuren et Mariemont.

Le voyageur anglais Swinburne, qui a visité le Château Charles vers mars 1781, a été effectivement impressionné par le spectacle à perte de vue: il assura voir de là Bruxelles, Louvain, Malines, voire Anvers ([112]). Charles de Lorraine, d'après son intendant, avait été conquis par ce site, qui offrait une des plus belles vues des Pays-Bas ([113]).

Un très bon aperçu des lieux est également donné par la carte manuscrite de la forêt de Soignes et de ses environs, levée principalement en 1768, ainsi que, forcément, son édition gravée en 1770 et la carte manuscrite des Pays-Bas, dirigée par le général de Ferraris, vers 1772 pour le Brabant. Il est à remarquer que, pour le site du Château Charles, un tirage postérieur de quelques années de la carte gravée ainsi que la carte de Ferraris font état d'une correction, car le château, qui n'avait été prévu et commencé qu'en 1777, y figure bien, avec ses deux voies d'accès ([114]).

Ces voies, rectilignes, relient le château à la chaussée de Bruxelles. La première est un chemin de terre, une drève, qui traverse la forêt pour joindre le château latéralement et résulte d'un droit de passage acquis sur quelques parcelles, entre autres, en 1778, du seigneur du lieu, le baron d'Hooghvorst ([115]). La seconde voie, tirée perpendiculairement au milieu de la façade, près de laquelle elle rejoint le chemin latéral, est environ deux fois moins longue, mais, aboutissant près du village de Tervuren, forme un parcours moins proche de Bruxelles. C'est l'avenue proprement dite, qui fut extrêmement coûteuse. L'arpentage et le piquetage de son emprise ne furent pratiqués qu'au 18 mars 1780, en vue de l'achat, peu après, des sept parties de champs nécessaires ([116]), et alors que le contrat d'entreprise avait été signé onze jours avant.

La description du Château Charles est possible grâce aux plans, vues, description et autres documents déjà cités. Elle commence, tout normalement, par cette surprenante et royale avenue d'entrée, longue de quelque 300 mètres, qui, au départ de l'ancienne chaussée de Bruxelles, est dirigée perpendiculairement au milieu de la façade en montant en rampe douce jusqu'à la cour du château. Elle enjambe ainsi un vallon qu'elle surplombe, vers le milieu, jusqu'à quelque 20 mètres. L'avenue est suspendue par une quarantaine de murs transversaux à voûte, entre deux murs latéraux marqués d'arcades et de jours, et cet intérieur est occupé par des écuries et remises desservies par un chemin entre l'ouvrage et un muret qui contourne finalement l'avancée semi-circulaire de la cour. Cette avancée est délimitée, ainsi que l'extré-

(112) H. Swinburne, cité n. 101.

(113) A.É. Vienne, *Belgien*, DDB, F. blau, 25 A, description du Château Charles par Gamond, annexée à la lettre du 1er août 1780 de Starhemberg à Kaunitz.

(114) A.G.R., *Cartes et plans manuscrits*, 716, *Carte topographique de la forêt de Soigne et de ses environs levée en 1768 /.../*. — Les deux tirages de la carte gravée se trouvent entre autres aux Archives de la Ville de Bruxelles, *Cartes et plans topographiques imprimés*. — C. Lemoine-Isabeau, *La carte de la forêt de Soignes par Ferraris et Cogeur (1767-1770)*, dans *Revue belge d'histoire militaire*, t. 20, 1973 (ne traite pas du tirage retouché).

(115) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, f. 32, convention de passage (citant les propriétaires) avec le baron d'Hooghvorst, 11 février 1779, la négociation s'étant terminée à la fin de 1778 d'après le *Journal* de Chartes de Lorraine; f. 33, avec l'abbaye de Park au 31 mai 1780; état des paiements cité n. 5, f. 1-2.

(116) A.G.R., *Cartes et plans manuscrits*, 225, relevé des terrains de l'emprise de l'avenue, avec tracé de celle-ci, 18 mars 1780. — Les références aux acquisitions figurent à la n. 22.

mité rectangulaire de la cour, par une grille, à trois portes ornées, alternant avec des piédroits à vase.

Le Château Charles se compose d'un corps de logis principal — le château proprement dit — et de deux groupes latéraux de quatre corps moindres de dépendances, disposés de façon régulière.

L'ensemble, à l'extérieur, y compris les côtés de l'avenue, est enduit et peint: les nus des murs sont en jaune, et leurs éléments décoratifs, tels que les encadrements des baies, les angles saillants et les bandeaux, sont en blanc, ce qui confirme le caractère riant de l'architecture, d'autant plus que les toits, couverts d'ardoises, ne se voient pas, étant en pente douce et cachés par des acrotères.

Le corps principal, le corps de logis, est à base rectangulaire et compte neuf travées en largeur et trois en profondeur. Il comporte un niveau principal, en rez-de-chaussée, ainsi qu'un niveau souterrain qui se prolonge sous la cour, où il abrite des cuisines; il y a aussi des entresols latéraux et un étage en attique, et un autre en comble, outre les étages de la tour octogone, qui monte du milieu.

Orientée à peu près vers le village de Tervuren, la façade d'entrée, sur cour, présente sur trois travées une légère avancée médiane, qui est surmontée d'un fronton, dont le tympan a été sculpté des armoiries de Charles de Lorraine, par Ollivier, sculpteur attitré du prince.

La façade postérieure, tout comme les côtés, jouxte des jardins dégagés; elle est dotée, au milieu, d'une avancée à trois pans, en trapèze. Les avancées des deux façades, précédées d'un emmarchement, sont quelque peu ornées et ont chaque fois trois portes-fenêtres à arc en plein cintre, tandis que les fenêtres sont toutes rectangulaires et leur encadrement marqué seulement de crossettes. Le corps, qui présente deux bandeaux au-dessus du rez-de-chaussée, est couronné d'un entablement surmonté d'un acrotère à compartiments, lequel est rehaussé de quelques vases.

Enfin, la demeure est surmontée, en son centre, d'une tour octogonale qui double sa hauteur, atteignant ainsi près de 24 mètres, soit environ les deux tiers de sa longueur; cette tour présente au haut de ses pans une fenêtre ornée, alternativement rectangulaire et ronde, et elle est couronnée par une balustrade surmontée de boules aux angles.

De part et d'autre de la cour d'entrée sont disposés, dans un contour rectangulaire et de façon quasi symétrique, chaque fois quatre dépendances à base rectangulaire; elles sont de proportions moindres et de trois hauteurs différentes.

Ces deux groupes sont disposés vers l'avant et un peu à l'écart du corps principal, de façon à dégager la vue, d'une part, de la façade d'entrée de celui-ci tout en y délimitant une cour, d'autre part et surtout, des faces postérieure et latérales, qui donnent sur le jardin.

Ces dépendances consistent en deux corps en retour d'équerre mais détachés du corps de logis; ils longent la cour d'entrée en trois travées et y sont dotés d'un fronton cintré, décoré par le sculpteur Ollivier. Derrière ces deux corps se situent chaque fois trois autres corps bas. Du côté de l'entrée, l'alignement de ces corps présente des faces un peu moins élevées que le corps de logis: d'une part, celles des corps en retour, sur une travée, d'autre part, au-delà d'un mur à porte grillée médiane, celles des pavillons extrêmes, qui y présentent sept travées, avec un étage unique en attique. L'aspect général de ces faces est plutôt sobre, étant marquées seulement de lésènes et surmontées d'acrotères comme le corps de logis. Du côté postérieur,

les dépendances sont encore moins élevées, soit, de part et d'autre, près de la demeure, une tourelle octogone jouxtant leur angle et suivie d'une ordonnance de trois arcades, qui se répète au-delà d'un mur à compartiments.

Ces corps secondaires contiennent principalement des écuries et remises, un corps de garde et une conciergerie, et, en étage, au côté antérieur, des logements pour quelques seigneurs, des officiers, les hussards de la garde, des domestiques et palefreniers.

Les deux tourelles, qui forment, par leur ressemblance, un rappel de la tour du corps de logis, abritent, à gauche de l'entrée, un escalier vers les sous-sols, et à droite, vers un puits ([117]). Le corps à trois arcades qui jouxte la tourelle contenant l'accès vers les caves contient deux pièces, le « laboratoire » du prince, destiné à son passe-temps en expériences de science amusante en chimie et physique et de petites fabrications, entre autres au tour. Le corps formant pendant, de l'autre côté, contient l'« état » ou lieu de réunion des domestiques et, dans la pièce voisine, une glacière.

Le jardin s'étend sur tout l'arrière et un peu aux côtés et consiste en un ample dégagement plane, permettant de jouir de la vue panoramique, et tapissé d'un gazon entrecoupé de larges allées en profondeur et en largeur, intégrées à l'architecture du château, avec un rond-point central. Les compartiments ainsi formés sont couverts de trèfle de Hollande, qui tenait lieu parfois, à l'époque, de gazon, comme au Parc de Bruxelles ([118]). Les cinq compartiments devant le corps de logis, y compris le rond-point, présentent chacun une statue sur piédestal et de petits arbustes aux angles. Le fond du jardin est occupé par un parterre de plantes buissonnantes fleuries et variées en disposition irrégulière, et, au-delà, d'une lisière d'arbres. Cette conception géométrique de jardin, pratiquée constamment par Dewez, a été préférée au jardin irrégulier à l'anglaise, alors que ce nouveau style se répandait dans le pays depuis environ 1770 mais en admettant encore un dessin régulier près de la demeure.

Les plantes furent acquises principalement en 1778 et 1779: outre les semences de trèfle de Hollande, ce furent, principalement, deux cents rosiers, deux cents chèvrefeuilles, quarante lilas de Perse, trente bois de Sainte Lucie ainsi que quantité de plants d'aulnes et de marronniers, quatre cents houx, trois cents chênes, cent vingt-cinq châtaigniers, vingt-cinq tilleuls et vingt-cinq platanes de Virginie. Le nombre réduit d'essences exotiques confirme la réticence à l'égard du genre anglais ([119]).

Quant à l'intérieur du corps de logis, les plans, en partie légendés, la description par l'intendant et d'autres documents, déjà signalés, mais aussi un inventaire détaillé et des listes, dressés peu après la mort du prince ([120]), permettent de le connaître de façon également assez précise, à l'exception des plafonds, et en particulier de leurs stucs.

(117) La distribution de ces tourelles est donnée, outre des plans, par une déposition lors de la procédure relative au couvreur (voir n. 55, dans la partie *deuxièmes faits* du 237).

(118) A.G.R., *M. Ch. L.*, 92, quittance du 4 mai 1779 d'Arnold Rops. — Ph. Miller, *Dictionnaire des jardiniers et des cultivateurs*, 8e éd., Bruxelles, t. 7, 1788, p. 388. — N. Duquenne, *Le Parc de Bruxelles*, Bruxelles, 1993, p. 39.

(119) A.G.R., *Chambre des Comptes, volumes*, 1855, compte pour 1777-1779, f. 1-2; *M. Ch. L.*, 92, quittances des 23 février et 4 mai 1779 d'Arnold Rops.

(120) A.G.R., *S.É.G.*, 2624, f. 43^{51-57}, divers effets du Château Charles; f. 44^{1-9}, inventaire du Château Charles, 13 juillet 1780, avec notes marginales indiquant des transferts à Bruxelles (de même, aux *Manuscrits di-*

La distribution du rez-de-chaussée, niveau principal, est, pour l'essentiel, du type classique, élaboré durant la première moitié du siècle surtout par l'architecture française. Elle est double, c'est-à-dire que les pièces se suivent surtout longitudinalement, en enfilade, de part et d'autre d'un mur médian; les pièces d'usage principal sont situées à l'arrière, sur le jardin.

L'entrée principale, située tout normalement au milieu de la façade, par trois portes vitrées précédées d'un emmarchement, donne accès au vestibule, dallé de marbre blanc et noir et, comme il se doit, aménagé sobrement. Les murs en sont décorés de panneaux de plâtre et peints en trois différents gris. À leur pied, il y a quatre longs coffres, peints en imitation de marqueterie, dont deux contiennent neuf tables à manger et un autre, huit tables à jeu, le dernier pouvant, en s'ouvrant, former une couchette de garde. Les trois autres portes communiquant à l'intérieur sont peintes en imitation de bois des Indes. L'éclairage nocturne est assuré par une belle et grande lanterne à glaces, à monture de fer doré garnie de fleurs, suspendue au milieu, ainsi que, tout autour, par six bras à réverbère, en cuivre doré.

La porte en face de l'entrée donne accès à un grand salon octogone, qui sert aussi de salle à manger — à l'époque, la ou les tables n'étaient encore souvent placées que pour les repas. Trois pans de cet octogone, à portes vitrées, justifient l'avancée médiane en trapèze de la façade postérieure, laquelle est orientée au nord-ouest et jouxte entièrement le jardin, comme les deux côtés. Les cinq autres pans sont marqués chacun par une porte à miroirs correspondant aux trois portes vitrées de l'avancée, et deux de ces portes, qui donnent accès aux pièces voisines, sont surmontées d'un bas-relief en plâtre à deux grandes figures, modelé par Augustin Ollivier, sculpteur en titre du prince. La porte à gauche de l'entrée cache un autel. Les murs de ce salon, en plâtre peint, imitent une boiserie d'acajou et sont rehaussés d'ornements dorés. L'éclairage de nuit est assuré par un grand lustre de cristal à sept branches et par seize appliques à deux branches sculptées et dorées en tonalités variées. Outre les tables démontables pour les repas, il s'y trouve vingt-six chaises cannées et, pour le prince, une chaise garnie de maroquin rouge.

À droite de la salle octogone, il y a une salle d'assemblée encore un peu plus grande, de tonalité générale vert pomme, à cinq fenêtres sur le jardin, dont trois sur la façade postérieure et deux sur le côté de la demeure; entre ces fenêtres, munies de rideaux blancs en gourgouran ou taffetas des Indes, alternent des trumeaux à miroir. Le mur de fond présente une cheminée surmontée d'un trumeau à miroir et pourvue d'un écran peint en camaïeu vert par Louis Le Gendre, peintre attitré du prince; la tablette de la cheminée porte une grande pendule dont la boîte est richement sculptée et dorée, deux girandoles garnies de fleurs et d'une figure émaillées, ainsi que deux statuettes de porcelaine montées en cuivre doré. Ce mur, et le mur contre l'octogone, sont chargés principalement de fausses fenêtres à miroirs en correspondance avec les autres. La porte qui ouvre sur l'octogone est surmontée d'un bas-relief en plâtre à deux

vers, 2661, en est une copie sans les notes marginales); 2630, f. 298-299, inventaire d'éléments relevant du métier de tapissier; 2632, f. 183, liste des porcelaines montées en bronze ou cuivre, principalement des girandoles et vases, transférées du Château Charles au palais de Bruxelles; 2635, f. 125, pékin (au garde-meuble, semblable à celui de la salle d'audience au Château Charles); *M. Ch. L.*, 53, deux mémoires des ouvrages faits par le peintre Le Gendre en 1779 et 1780 pour *le château de l'Hermitage* et y localisés. — Le rapport descriptif de Gamond, cité n. 5.

grandes figures, par Ollivier. Les murs sont peints en vert, et sous les trumeaux entre les fenêtres ainsi que dans un angle, il y a quatre consoles peintes en vert à dessus de marbre. Les consoles portent des girandoles à trois branches de cuivre doré contenant, l'une, une figure sur un char conduit par deux cygnes et les autres, un canard ou un cygne, en porcelaine; des consoles portent en outre des vases de porcelaine montés en cuivre doré, et un pot contenant un grand bouquet de fleurs d'émail. Outre les consoles, il y a, d'une part, un cabaret en marqueterie surmonté d'une bouilloire d'argent à six robinets sur socle de bois d'ébène, cabaret qui contient des carafes, rafraîchissoirs et gobelets de cristal, d'autre part, trois cabarets ronds en acajou. On dispose aussi de deux grands canapés, huit fauteuils et dix tabourets, tous cannés, peints en vert, rehaussés à l'or et garnis de coussins en maroquin rouge à galon d'or. Enfin, l'éclairage de nuit est assuré par un grand lustre à neuf bras de bronze doré à figures et par les girandoles déjà citées.

De l'autre côté du salon octogone se trouve l'appartement de Charles de Lorraine, composé de trois pièces, dont on sait, par le contrat de confection, que leur parquet est fait en bois de chêne, de sapin rouge et de platane. Les descriptions de l'intérieur omettent de mentionner les éventuels tapis de pied ainsi que les parquets, qui — à l'exception du dallage du vestibule — devaient rehausser au moins les principales pièces du rez-de-chaussée. Dewez avait fait du parquet une de ses spécialités, comme le montre le château de Seneffe; ces parquets somptueux, en marqueterie de plusieurs tonalités, suivent un dessin en général très varié, voire complexe, dont le genre sera bientôt adopté au château de Laeken et même au Garde-Meuble de la Couronne à Paris ([121]).

L'appartement princier se compose de trois pièces.

La première, à gauche du salon octogone, est une chambre d'audience, tendue de soie de Pékin blanche, peinte à la main de grandes fleurs naturelles. Les deux fenêtres, sur le jardin, ont des rideaux verts en gourgouran ou taffetas des Indes, et elles sont séparées par un trumeau à miroir surmonté d'une peinture en bas-relief de grisaille par Le Gendre. Le mur qui sépare de la pièce suivante présente une cheminée de marbre surmontée d'un trumeau semblable; elle est chargée d'une pendule à boîte de bois sculptée de figures et dorée, surmontée d'un vase. Le troisième tableau peint pour cette pièce par Le Gendre est un écran de cheminée représentant un paysage en camaïeu vert. Les deux portes sont surmontées d'un bas-relief en plâtre à figures, par Ollivier. Le mobilier se compose d'une grande table sculptée et dorée et d'une commode de marqueterie à ornements de cuivre doré (contenant un lit), toutes deux à dessus de marbre blanc, ainsi que d'un canapé et de dix fauteuils, tous cannés, peints en vert à rehauts d'or et garnis de coussins de maroquin vert à galon d'or.

La seconde pièce est la chambre à coucher du prince; située dans l'angle de la demeure, elle a deux fenêtres, dont une au côté. À gauche de l'entrée, la cheminée, faite par Montoyer en marbre blanc avec bas-relief au milieu ([122]), est décorée d'appliques en bronze ciselé et

(121) Archives Nationales de France, O1 3645, documents sur des parquets posés en 1787 par le maître menuisier Mathieu Robert, venu de Bruxelles, pour des pièces occupées par le directeur, Thierry de Ville-d'Avray. — Les parquets de Laeken sont décrits dans leur prospectus de vente par le notaire P. Caroly: *Démolition du grand et superbe château Royal de Laeken [...]*, 1803. — X. Duquenne, *Le château de Seneffe*, Bruxelles, 1978, p. 175, 185-211.

(122) A.G.R., *M. Ch. L.*, 59, mémoire de Montoyer pour la cheminée livrée en 1779.

doré: cette ornementation est due à l'excellent bronzier et orfèvre Jacques Lefebvre, de Tournai, qui y a prévu entre autres, aux angles supérieurs, deux ensembles de feuilles de chêne avec glands ([123]). Le trumeau à glace de cette cheminée est surmonté d'un bas-relief en grisaille, pastel de Le Gendre, représentant *Diane et Endymion*, à fond de paysage et groupe de gibier. Le mur du fond est occupé par une alcôve en bois sculpté et doré en plusieurs tons, flanquée de deux petites portes à dessus en pastels ovales, où Le Gendre a représenté *Diane dans une forêt* et *La Pêche*; le même peintre a produit l'écran de cheminée, représentant des *Enfants arrangeant des morceaux de bois*. On a prévu, pour les murs, une soie des Indes, qui est prête au garde-meuble du palais de Bruxelles. L'inachèvement de cette chambre à coucher indique que le prince n'habitait pas encore vraiment le château. Par parenthèse, la cheminée de Montoyer, en carrare, est la seule dont le marbre est connu, les autres sont venues de Rance et de Solre-Saint-Géry, mais les ateliers de ces deux villages étaient loin de se limiter au marbre local; toutefois, comme celui-ci était réputé, il est très probable qu'ils aient servi au château — le premier est un rouge à taches et veines blanches et grises, le second, dénommé gris Sainte-Anne, est un gris sombre tacheté de blanc, entré récemment dans la mode ([124]). Enfin, les cheminées sont pourvues d'une taque aux armes princières.

Une des deux petites portes contre l'alcôve donne sur un somptueux cabinet d'angle dit de laque, qui est destiné à l'habillement. Les murs sont chargés, en alternance, de panneaux de laque du Japon et de satin blanc peint de figures chinoises ainsi que de trumeaux à miroir, dont celui qui surmonte la cheminée de marbre se termine par une huile de Le Gendre, en bas-relief, représentant *Minerve protégeant les Arts*, lesquels sont figurés par des *putti* avec leurs attributs respectifs; le même peintre a produit aussi l'écran de cheminée, qui représente des *Enfants jouant avec un globe et autres accessoires scientifiques*. La cheminée, contre le mur séparant de la pièce suivante, est aussi garnie d'appliques en bronze ciselé et doré par Lefebvre, comprenant principalement, au linteau, une tête d'Apollon encadrée, deux rameaux d'olivier et deux soleils encadrés, et aux piédroits, chaque fois deux rameaux enlacés de laurier et d'olivier ([125]). La magnificence de ce cabinet d'angle est rehaussée par deux vases de laque montés en bronze doré et par quantité d'autres ornements dorés, surtout les garnitures à croix de Lorraine en bronze doré de la porte principale, aussi par Lefebvre, et d'autres aux deux fenêtres (l'une au côté et l'autre sur la cour) et à leur tablette de marbre.

L'appartement du prince dispose encore de la pièce accessoire suivante, avec une seule fenêtre, sur la cour d'entrée: c'est une petite antichambre appelée cabinet de porcelaine car elle est tapissée de papier imprimé et verni imitant des carreaux de porcelaine, produit vraisemblablement, ainsi que d'autres éléments du château, comme on le verra plus loin, dans la manufacture princière au parc de Tervuren. Au fond de ce réduit se situe, derrière une cloison, une « retirade » ou cabinet de toilette.

(123) A.G.R., *C.F.*, 7621, mémoire détaillé de Lefebvre sur ses travaux (qu'il a placés en juillet 1781), ordonnance de paiement du 9 juillet 1781 et autres documents à ce sujet.

(124) N. Duquenne, *Les marbres mis en œuvre en Belgique au XVIIIe siècle*, dans J. Toussaint, (dir.), *Actes du colloque « Autour de Bayard / Le Roy »*, Namur, 2008.

(125) Voir n. 123.

Suit, juste avant le vestibule, la cage de l'escalier principal, en bois, qui monte aux entresols, à l'étage en attique et à l'étage en comble, et est éclairé chaque fois par une baie et, de nuit, par une lanterne à cinq glaces ornée de fleurs, accrochée dans une petite coupole. Sous l'escalier, une porte en partie vitrée permet d'accéder aux souterrains.

De l'autre côté du vestibule, il y a un appartement secondaire de trois petites pièces, les deux premières à une fenêtre sur la cour et la dernière, à deux fenêtres de part et d'autre de l'angle. Ces trois pièces sont tapissées de toiles qui, d'après l'intendant du prince, ont été décorées dans la manufacture de celui-ci à Tervuren, sujet repris plus loin.

La première pièce est une antichambre tendue d'une toile de coton des Indes à fond blanc et fleurages rouges, et de trois bandes d'une autre toile représentant chacune trois figures turques peintes à l'eau. La pièce présente en outre une petite table pliante en marqueterie, une chaise et un fauteuil cannés et, au-dessus de l'une des portes, un tableau dans le genre de Teniers. Au fond de cette pièce, face à la fenêtre, la tapisserie s'ouvre sur une petite alcôve.

La seconde pièce, la principale, est une chambre à coucher tendue d'une toile de coton des Indes à fond blanc avec un dessin polychrome. Les angles du fond sont coupés, celui de gauche est occupé par une petite cheminée de marbre, dont le coffre, boisé, présente un miroir surmonté du portrait d'une femme nettoyant des chenets, par Le Gendre; le pan opposé est une boiserie assortie qui contient un lit. Les deux portes sont surmontées de peintures de Le Gendre, représentant une *Architecture avec des putti jouant*. La pièce présente encore un secrétaire et une toilette, rehaussés d'ornements dorés, et une table pliante, tous trois en marqueterie, ainsi que « quatre chaises de bois d'acajou à l'anglaise garnies chacune d'un coussin de crin noir », sièges commentés plus loin.

La pièce d'angle qui suit est un cabinet tapissé de toile peinte à la chinoise, avec des bordures faites de carreaux de papier à fleur encadrés dans des sortes de moulures dorées, dites à l'anglaise, tapisserie faite, comme celle des deux pièces précédentes, à Tervuren. Le mobilier se compose d'une commode en marqueterie très bien travaillée, à fond gris et à dessus de marbre de même tonalité, d'un petit bureau en bois de rose couvert d'une tablette de marbre, ainsi que de deux chaises cannées.

Au fond, une porte dérobée, dans la tapisserie, communique à un escalier secondaire contre le côté droit du château, qui mène à un entresol latéral puis aux étages supérieurs.

Cet entresol comporte un appartement de trois pièces. L'entrée, au milieu, ouvre sur une chambre tapissée de papier imitant le bois de sapin avec des bordures de fond gris. Une autre, à cheminée de marbre, est tapissée de toile des Indes peinte, à fond blanc. La troisième chambre est tapissée d'une faille à fond gris ligné brun, peinte de fleurs et d'oiseaux.

L'autre entresol latéral, du côté gauche, auquel on accède par l'escalier principal, présente une distribution semblable mais n'est pas encore tapissée et meublée.

Le premier étage, en attique, comporte, outre un couloir longitudinal médian et les deux escaliers, sept appartements de maître éclairés par des fenêtres très basses et composés chacun d'une chambre à coucher et d'une à trois autres pièces, ces appartements ont des cheminées de marbre — onze au total — mais ne sont pas encore terminés. Une seule pièce est tapissée, à savoir d'une perse ou toile des Indes à fond blanc avec un ramage polychrome, et elle contient trois chaises d'acajou à l'anglaise à couverture de crin. Une autre pièce contient,

provisoirement, un télescope — pour le belvédère — et deux portraits richement encadrés, représentant l'impératrice Marie-Thérèse et son fils, Joseph II.

Le second étage, en comble, est éclairé par des lucarnes et contient, outre l'aboutissement des deux escaliers, onze chambres de domestique et, dans la pièce en avancée vers le jardin, un garde-meuble, tous vides.

De cet étage monte, au milieu, la tour octogone. Elle contient cinq petits niveaux, avec trois chambrettes et, tout en haut, un beau cabinet octogone, dont la boiserie des pans est peinte en gris et rehaussée de moulures et ornements dorés, et percée alternativement de jours carrés et ronds. Particularité exceptionnelle, cette tour dispose d'un ascenseur — au départ de l'étage en attique — composé d'un fauteuil mobile habillé de camelot cramoisi moiré, attraction que les visiteurs ne manquent pas d'examiner — entre autres le voyageur anglais Swinburne ([126]), qui admire aussi spécialement la chambre de laque et le paysage.

Le cabinet susdit donne accès, au sommet, à un belvédère ou terrasse à l'air libre, entouré d'une balustrade dont les dés, aux angles, sont surmontés de boules. De cet observatoire élevé, on contemple, outre le jardin, l'admirable panorama, déjà évoqué, sur la forêt de Soignes, sur le village et sur le paysage vallonné et riant de champs et de prairies.

7. Quelques observations générales

Cette description du château appelle quelques observations générales.

Quant à l'appréciation de l'architecture et de la décoration attenante, Dewez est resté dans son genre, le néoclassicisme de première génération, un retour à l'Antiquité romaine sous une forme modérée. Toutefois, pour l'extérieur, la simplicité ou sobriété ainsi que la combinaison de corps géométriques simples et hiérarchisés, vont dans le sens d'une nouvelle tendance, apparue dans l'architecture occidentale vers la fin du siècle ([127]) et déjà annoncée par le palladianisme anglais — lequel, par ailleurs, a mis en honneur l'octogone, forme plaisante souvent pratiquée par Dewez, en particulier au Château Charles avec son salon central, sa tour et ses deux tourelles.

On peut être frappé aussi par la variété et le raffinement du Château Charles, surtout pour sa décoration intérieure, résultat du choix personnel de Charles de Lorraine, amateur d'art et collectionneur passionné.

On observe que le prince — et c'est lié à son âge — est encore très attaché à la décoration orientale, en particulier de genre « chinois »: il possédait d'ailleurs en la matière, principalement un « cabinet de laque » au palais de Bruxelles, chambre chinoise qu'il parcourait constamment, et qui était tapissée de panneaux de laque noire et exposait une foule d'objets variés ([128]). Le goût de ce genre va fléchir en raison de l'extension du néoclassicisme, sauf dans la nouvelle mode du jardin à l'anglaise, dit anglo-chinois ([129]).

(126) H. Swinburne, cité n. 101.

(127) E. Kauffmann, *L'architecture au Siècle des Lumières [...]*, traduit de l'anglais, Paris, 1963, p. 178-231.

(128) X. Duquenne, *Le cabinet de laque de Charles de Lorraine*, note dactylographiée, 2005.

(129) X. Duquenne, *Le parc de Wespelaar. Le jardin anglais en Belgique au XVIIIe siècle*, Bruxelles, 2001, p. 86-87.

À ce sujet, on a remarqué, à deux endroits du château, des chaises à l'anglaise en acajou, garnies de crin. Il doit s'agir de meubles entrés récemment dans la mode, inspirés de la Chine par le truchement du traité publié par William Chambers en 1757 sur les édifices, meubles et autres de la Chine, et de l'ébéniste Thomas Chippendale ([130]). Au reste, une grande partie du mobilier vient de Paris ou s'en inspire.

Cinquième considération, on a vu que l'origine de Tervuren des toiles murales différentes de trois pièces d'un appartement du Château Charles était attestée par l'intendant du prince. Celui-ci se devait, en effet, de mettre à profit dans ses résidences la production des manufactures qu'il avait fondées dans son parc du château de Tervuren, en l'occurrence, pour le Château Charles, la fabrication de galons d'or et les impressions de coton et de papier peint ([131]), au point qu'il est très probable qu'au Château Charles, les produits de Tervuren dépassaient les toiles murales des trois pièces susdites, et comportaient, entre autres, des papiers à moulure estampée ([132]).

Au sujet de l'imprimerie de coton de Tervuren, voici le rare témoignage de 1769 d'un visiteur hollandais: « Il y a sept ans qu'on a commencé cette manufacture. Ce prince en meuble ses appartements en ville, à Tervuren et à Mariemont et en fait beaucoup de présents. On achète le coton des Hollandais. Je l'ai vu imprimer et peindre, pour l'impression on se sert de bois de poirier parce qu'il est le plus dur et ce sont de petits garçons qu'on occupe à y sculpter les figures. J'ai vu dans le magasin des pièces de toute beauté, les plus jolis dessins du monde, une pièce entre autres de coton très fin pour un habit de Mme Royale [sœur de Charles de Lorraine]. Excepté le parc et cette manufacture, il n'y a rien de remarquable à Tervuren » ([133]).

Enfin, quant au sort du mobilier du Château Charles, on a vu que la plus grande partie, soit les deux tiers en valeur, a été comprise dans la cession en novembre 1780 du château à Montoyer, celui-ci en aura donc disposé; mais ce qui n'a pas été cédé à Montoyer ([134]) fut en principe, comme presque tout l'ensemble — extrêmement important — du mobilier et des collections de Charles de Lorraine, vendu en vente publique à Bruxelles à partir du 21 mai 1781 ([135]).

(130) *Gazette des Pays-Bas*, 20 juin 1774, annonce de vente à Bruxelles de bois d'acajou ou mahoni propre aux ébénistes. — Th. Wolvesperges, *[...] Réflexions sur l'évolution de la chinoiserie sous Louis XV: l'anglo-chinoiserie*, dans *Chanteloup [...]*, Paris, 2007.

(131) Voir n. 1, dans C. Dumortier et P. Habets (coord.), les articles de G. Wisse (papier peint) et de F. Sorber (imprimerie de coton, tirage de fil métallique, tissage de galons ...).

(132) A.G.R., *M. Ch. L.*, 91, dépenses pour les fabriques de Tervuren, entre autres pour des *papiers imprimés en moulure*, 1765-1766.

(133) Rijksarchief in Gelderland, *van Spaen*, 118, journal de voyage de J. van Spaen en Italie etc. en 1769 et 1770, p. 14-15.

(134) Voir l'inventaire (avec transferts) et les listes citées à la n. 120.

(135) La vente générale a fait l'objet du *Catalogue des effets précieux de feue Son Altesse Royale le duc Charles de Lorraine et de Bar [...]*, Bruxelles, 1781.

Samenvatting

Op het einde van zijn leven liet Karel van Lotharingen in Tervuren voor zijn oude kasteel en het dorp een verrukkelijk buitenhuis bouwen dat *Château Charles* genoemd werd.

De bouwwerken gingen in 1778 van start naar plannen door hofarchitect Laurent Dewez, die o.m. het kasteel van Seneffe ontwierp. Het hoofdgebouw werd zeer snel afgewerkt en de meubilering volgde al even snel zodat Karel van Lotharingen het geheel al op 1 september 1779 in gebruik kon nemen met een indrukwekkend festijn.

Maar bij zijn dood, elf maanden later, waren de bijgebouwen niet volledig afgewerkt. Zijn neef en erfgenaam, keizer Jozef II legde de werken stil en gaf opdracht het geheel te verkopen. Dit gebeurde maar vanaf 1782 begon men reeds met de afbraak.

Met behulp van plannen, zichten en eigentijdse beschrijvingen, geeft het artikel een idee van het uitzicht en het interieur, waaraan verschillende befaamde kunstenaars een bijdrage leverden.

Summary

At the end of his life, Charles of Lorraine, governor-general of the Austrian Low Countries, had a delicious country house built just in front of his old castle and the adjoining village. It was called *Château Charles*.

The construction work started in 1778 according to plans by Laurent Dewez, the court architect and creator of e.g. the castle of Seneffe. The main part of the building was realized very quickly and it was immediately furnished. The 1st September 1779 the prince was able to inaugurate this new residence by a sumptuous dinner party.

Eleven months later Charles of Lorraine died, leaving the building incomplete. His heir, emperor Joseph II stopped the finishing of the building and put *Château Charles* up for sale. After being sold the construction however was demolished in 1782.

This article brings together plans, views and contemporary writings to give an exact idea of the interior and the exterior of the building at which several well known artist collaborated.

MISCELLANEA

Een 16-17de-eeuws beschilderd gevelbord van de grensovergang te Leut (gem. Maasmechelen, Limburg)

In 2004 trekt mevr. M. Spaas, die op dat ogenblik een ondernemersopleiding 'antiekhandelaar' volgt bij Syntra — Campus Tongeren, de aandacht op een sterk verweerd eikenhouten paneel met vage resten van beschildering (1). Het paneel uit privébezit meet 62 cm bij 43 cm en bestaat uit twee dikke planken van respectievelijk 21 en 22 cm breedte. Deze zijn bovenaan en onderaan met drie alternerende rijen nagels (6-4-6) telkens bevestigd aan een dwarsbalk met afgeschuinde hoeken van telkens ca 15 cm breedte. Aan de bovenzijde van het paneel is een stevig smeedijzeren oog met behulp zes smeedijzeren nagels bevestigd zodat het makkelijk opgehangen kan worden.

Ondanks de slechte bewaringstoestand is het motief relatief makkelijk herkenbaar: een gekroond wapenschild van rood met een 'gouden' leeuw die in de rechterklauw een geheven zwaard houdt en in de linker en bundel van pijlen. Door de slechte bewaringstoestand zijn een aantal details niet meer herkenbaar. Zo blijft het aantal en de kleur van de pijlen in het ongewisse en is het onduidelijk of de leeuw gekroond is of niet. Het zwaard is duidelijk een kromzwaard met een gevest van 'goud' en een blad van 'zilver' afgeboord met een zwarte schaduwrand. De 'gouden' kroon vertoont drie beugels en is voorzien van een rode muts. Onder het wapenschild bevindt zich een witte banderol met in zwarte letters de tekst: FIEF DE LEURS HAUTES [puiss]ANCES gevolgd door een vaag zichtbare fraaie fleuron, die voor de nodige symmetrie moet zorgen. Er is geen enkel spoor van onderlaag te bekennen. De voorstelling werd klaarblijkelijk rechtstreeks op het hout geschilderd. De slechte bewaringstoestand maakt het onmogelijk uitspraken te doen over de stijl van de voorstelling.

De identificatie stelt weinig problemen. Het gaat om een gevelbord dat geplaatst was aan de grens van de Verenigde Provinciën. De identificatie levert meteen een datum *ante quem* op namelijk de oprichting, of ten laatste de val van de Bataafse Republiek (1795-1806). Enkele details van de voorstelling roepen echter vragen op die, bij gebrek aan vergelijkingsmateriaal, nader onderzoek vergen. Het gehavende opschrift maakt in elk geval duidelijk dat het gaat om een grensbord van een leen van de Verenigde Provinciën. Rekening houdend met het feit dat het bord gevonden werd op een zolder te Leut, lijkt het waarschijnlijk dat het gaat om een grensbord van de heerlijkheid Leut.

De politieke geschiedenis van de vrije rijksheerlijkheid Leut is te complex om hier in detail te bespreken. Als leen hangt Leut af van Valkenburg dat in 1548 door Karel V bij de Bourgondische kreits ingedeeld wordt. Toch blijft Leut voor een aantal aspecten ressorteren onder de Westfaalse kreits. De situatie wordt niet duidelijker als Willem van Vlodorp, heer van Leut sinds 1545, partij kiest voor Willem de Zwijger. Zijn goederen, dus ook Leut, worden door de Spaanse Habsburgers aangeslagen. Hoe de toestand na de restitutie in 1585 evolueert is niet altijd even duidelijk maar alles wijst erop dat de Spaanse Habsburgers de burcht van Leut blijven bezetten. Desondanks blijven de protestantse heren van Leut hun leenverheffing volbrengen te Valkenburg. Adriaan Balthazar van Vlodorp neemt als heer van Leut aan protestantse zijde deel aan de onderhandeling die in 1648 uitmonden in de Vrede van Münster. Het probleem van de leenverheffing wordt echter pas in 1661 opgelost door het Partagetractaat dat onder meer voorziet dat Valkenburg Hollands territorium wordt. Het jaar nadien neemt de familie Vlodorp met militaire steun vanuit Maastricht de

(1) Met dank aan de anonieme eigenaar van het paneel en aan C. Foubert en W. Scheelen (AEKO, Hasselt) voor hun bemiddeling en discrete steun bij het onderzoek en aan E. Daniels (Tongeren) voor de foto's.

burcht van Leut opnieuw in bezit. Op dat ogenblik wordt Leut officieel een leen van de Verenigde Provinciën ([2]). 1661/2 vormt dus een logische *post quem* voor het gevelbord.

Hoewel een aantal heraldische details door de slechte bewaringstoestand in het ongewisse blijven, lijken sommige elementen van het grensbod te wijzen op een relatief hoge ouderdom. De archaïsche vorm van de letter A, met gebroken dwarsstreepje, suggereert eerder een datering in de 16de eeuw dan rond het midden van de 17de eeuw. Het zwaard, dat door de leeuw gehouden

(2) J. Kusters, *Onsen heer ... en sien volk. Een geschiedenis van Leut*, Leut 1983.

wordt, heeft een afwijkende vorm. Het is duidelijk een kromzwaard. Hoewel de vorm van het zwaard geen betrouwbaar dateringselement is, mag men uit numismatische bronnen concluderen dat een kromzwaard beter in de 16de- en 17de-eeuwse traditie past dan in de 18de eeuw ([3]). De

(3) A. van der Lem, *Verbeelding van vrijheid. Partijtekens en nationale symboliek in de eerste decennia van de Tachtigjarige Oorlog 1564-1584*, Utrecht 2006 (*Van-Gelder-lezing*, 4), p. 23 geeft een afbeelding van de oudste gekende heraldische compositie van een gekroonde leeuw, die in de rechterklauw een geheven zwaard houdt en in de linker een bundel van 7 pijlen. Het origineel van deze compositie uit 1568 is alleen

gouden kroon met een hoge rode muts en drie zichtbare beugels wordt pas in 1609 officieel toegevoegd aan het wapen van de Republiek van de Verenigde Nederlanden en levert geen bijkomende chronologische aanknopingspunten ([4]).

Ter toetsing van het historisch en het heraldisch onderzoek werd een dendrochronologische analyse uitgevoerd die echter bijzonder verrassende resultaten opleverde ([5]). De kapdatum van het hout van de eiken panelen werd vastgesteld op 1560 ± 6 jaar. Het is duidelijk dat hier een oud paneel herbruikt werd. Bij wijze van hypothese mag gesteld worden dat de voorstelling op het grensbord van de heerlijkheid Leut in 1661/2 afgeschuurd en vervangen werd door het wapen van de nieuwe heren. De herbruik van oude panelen is trouwens ook geattesteerd voor schilderijen ([6]).

gekend dankzij een herdruk uit de 17de eeuw. Hierop is het zwaard recht. Of dit origineel ook zo was, kan voorlopig niet achterhaald worden.

(4) H. DE VRIES, *Wapens van de Nederlanden. De historische ontwikkeling van de heraldische symbolen van Nederland, België, hun provincies en Luxemburg*, Amsterdam 1995, p. 30-38.

(5) Het onderzoek werd uitgevoerd door R.J.M. Bové van het HEBOLABO, Holvenstraat 9 te Overpelt. De datering is gebaseerd op 83 jaarringen waarvan 79 kern en 4 spint (rapport dd. 08.06.2007, monster RE_BE075A).

(6) J. SANDER, *Leonardo in Antwerpen. Joos van Cleves "Christus- un Johannesknabe". In: Städel-Jahrbuch N.F. 15, 1995, p. 175-184* waarin een paneel besproken wordt dat dendrochronologisch rond 1455 gesitueerd wordt maar dat vanuit stilistisch oogpunt pas rond 152-1530 tot stand kan gekomen zijn. Met dank aan prof. dr. D. Martens die mijn aandacht trok op deze publicatie.

Hoewel uithangborden en gevelstenen tot diep in de 19de eeuw in hoge mate het straatbeeld hebben bepaald, zijn er slechts weinig bewaard gebleven. Vooral de officiële exemplaren hebben erg geleden onder de verschillende regimewisselingen. Op het einde van het ancien regime werden zij systematisch verwijderd of aangepast. De enkele exemplaren die nog bewaard zijn, verwijzen meestal naar de functie van een gebouw en niet naar een regerende vorst.

Van sommige gevelstenen, zoals de gevelsteen in hoog reliëf van het Brugse munthuis uit 1563 zijn zowel de beeldhouwer — Joost Aerts — als de ontwerper — Marcus Gerards gekend. Maar als het om minder prestigieuze gebouwen gaat of om gevelstenen in kleinere steden dan heeft men er vaak het raden naar het auteurschap. Vanuit financieel standpunt wordt in dat geval meestal gekozen voor een gemengde techniek waarbij contouren van bv. een wapenschild gebeeldhouwd worden waarin het wapenschild van de vorst geschilderd wordt en telkens wanneer nodig tegen geringe kosten aangepast kan worden. Hoewel er enkele beschilderde houten uithangborden van de hand van bekende kunstenaars bewaard zijn ([7]) mag de overgrote meerderheid toegeschreven worden aan decoratieschilders of plaatselijk talent waarvan het artistieke kunnen vrij beperkt is. Dat geldt ook voor het grensbord van Leut waarvan de schilder ongetwijfeld over een minimum aan vakmanschap beschikte.

Ondanks alle onzekerheden, die na het onderzoek blijven bestaan, mag gesteld worden dat dit erg gehavende gevelbord één van de oudste — het oudste (?) — officiële geschilderde uithangbord van de Nederlanden is.

Raf Van Laere

Josse van den Abeele et l'ancien cloître du couvent de l'Aracoeli sur le Capitole

Ce court article se propose d'attirer l'attention sur un fort bon tableau de Josse van den Abeele apparu assez récemment sur le marché de l'art.

Il s'agit d'une veduta de grande taille (1,07 x 1,37m) montrant l'intérieur d'un cloître avec quelques moines. Une étiquette ancienne collée au dos, précise « Moines franciscains dans le cloître de Santa Maria d'Aracoeli » à Rome, indication fort utile puisque l'ancien couvent de l'Aracoeli n'existant plus, le lieu serait relativement difficile à identifier ([1]). Le tableau présenté à la Foire des Antiquaires à Bruxelles, en janvier 2008, vient d'être acquis par le Musée de Beauvais (fig. 1).

Le peintre gantois Josse Sébastien van den Abeele (1797-1855) est loin d'être un inconnu, on dispose à son sujet d'une documentation assez fournie ([2]). Elève de l'Académie de Gand, et ensuite de Gros à Paris, le jeune peintre part pour l'Italie à l'automne de 1823 et ne reviendra en Belgique qu'à la fin de 1836. Arrivé à Rome le 31 décembre 1823 il y reste jusqu'en 1830, ensuite il séjourne à Florence de 1830 à 1835 et se trouve à nouveau à Rome en 1836.

A Rome il est reçu par la reine Hortense et donne des leçons de dessin à Louis Napoléon, le futur Napoléon III. Plus tard, à Florence il est l'hôte de Jérôme Bonaparte et fréquente le palais Serristori où habitent Julie Clary, épouse de Joseph Bonaparte, et sa fille Charlotte. Mais il n'y a pas que les Bonaparte exilés qui s'intéressent à lui, Adrien de Montmorency duc de Laval, ambas-

(7) *Ein schulmeister schilt vf beiden seiten gemolt. Holbeins Beitrag zur Frühgeschichte des Genrebildes*, Basel 1997 (*Ins Licht gerückt*, 3) toont twee uitzonderlijk goed bewaarde 16de-eeuwse uithangborden uit Basel; het ene door Ambrosius Holbein (1494-1519), het andere door Hans Holbein de jongere (1497/8-1543). Met dank aan prof. dr. D. Martens die mijn aandacht trok op deze uithangborden.

(1) Nous remercions vivement la galerie Jacques Leegenhoek, 35 rue de Lille à Paris, pour les renseignements et la documentation photographique mise très aimablement à notre disposition.

(2) D. Coekelberghs, *Les peintres belges à Rome de 1770 à 1830*, Bruxelles-Rome, 1976, p. 280-291; *1870-1830 Autour du Néo-Classicisme en Belgique*, cat. Exp. Musée d' Ixelles, Bruxelles, 1985-1986, p. 336, 337, 384-389, 434, pl. XXI; P. Bautier, *Edmond De Bruyne et le peintre J.S. van den Abeele*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1957, p. 207-218.

Fig. 1. Josse van den Abeele, Moines franciscains dans le cloître de Santa Maria d'Aracoeli, huile sur toile, 1842, Beauvais, Musée départemental de l'Oise.

sadeur de Charles X auprès du Pape, acquiert deux de ses œuvres. Il est en rapport également avec le secrétaire de l'ambassade Artaud de Montor, érudit, collectionneur de primitifs italiens, traducteur de Dante. Il se lie apparemment d'amitié avec le peintre Granet qui lui donne une version de son célèbre chœur du couvent des Capucins ([3]).

Comme bon nombre d'artistes étrangers séjournant à Rome vers cette époque il s'est intéressé à la ville, à ses monuments antiques et aussi médiévaux dans un esprit un peu plus romantique, attiré par les choses du passé, par un certain pittoresque anecdotique discret et par un intérêt pour la nature rendue avec plus de réalisme qu'auparavant. En effet parmi les œuvres de van den Abeele connues actuellement, on trouve surtout des vues de monuments, des intérieurs d'églises

(3) C'est P. Bautier qui mentionne les relations Granet – van den Abeele (*art.cit.* p. 213) Granet, ami d'Ingres et d'Artaud de Montor (1772-1849), se trouve à Rome jusqu'en juin 1824 et y revient en 1829-1830. Dans la biographie de Granet qui vient de paraître, van den Abeele ne figure pas parmi les relations belges de Granet, il est simplement cité comme artiste inspiré par l'œuvre de Granet (D. Coutagne, *François - Marius Granet, 1775-1849. Une vie pour la peinture*, Paris – Aix-en-Provence, 2008, p. 139-40 et 227). Pour les relations Granet – Artaud de Montor voir *ibidem*, p. 110 et passim.

ou de couvents et des scènes de genre à l'italienne. Le musée de Gand, entre autres, possède une vue panoramique avec le Colisée et l'arc de Constantin, et une crypte de San Martino ai Monti d'un esprit analogue à celle de Granet, ainsi qu'un autoportrait en pied, un carnet de croquis à la main, sur fond de campagne romaine.

Et des œuvres d'inspiration analogue sont apparues sur marché de l'art au cours de ces dernières années: c'est le cas d'un Panthéon, d'un aqueduc dans la campagne romaine, d'une vue de Rome avec la fontaine devant la villa Médicis et du cloître de l'Aracoeli qui fait l'objet de cet article (4). Une petite peinture d'intérieur appartenant au Museo Napoleonico de Rome témoigne de ses relations avec les Bonaparte: dans un salon de la villa Paolina il a représenté la princesse Zénaïde avec ses enfants et sa sœur Charlotte en 1836, lors de son dernier séjour à Rome, d'après les costumes et le nombre des enfants qui entourent les deux sœurs (5).

Pour en revenir à la peinture qui nous occupe, elle représente donc le cloître de l'ancien couvent de l'Aracoeli sur le Capitole. Il s'agit d'une œuvre de technique encore néo-classique, mais d'esprit un peu romantique. Le spectateur se trouve placé presque à l'angle de deux galeries et il voit une partie du cloître à travers deux arcades situées dans le plan du tableau. Celle de droite s'ouvre sur l'enfilade des travées voûtées d'arêtes de la galerie perpendiculaire, celle de gauche flanquée de hautes colonnes offre une échappée lumineuse sur les cyprès du jardin et les bâtiments de l'aile opposée où un passage voûté donne accès à un second cloître. Le tableau très bien construit, est structuré par les arcades qui divisent et équilibrent la composition. Le peintre, visiblement intéressé par l'architecture, maîtrise fort aisément la perspective: pavement élaboré et plaque tombale avec un gisant en faible relief, succession des voûtes d'arêtes présentant des irrégularités. A l'arrière plan, la façade éclairée comporte de nombreux détails: clocheton, horloge, relief inséré dans le mur sans oublier les plantes en pot alignées sur la terrasse. La précision du décor ne nuit nullement aux qualités artistiques de l'œuvre. Les différents degrés de pénombre à l'intérieur de la galerie, la matière de la voûte et des murs un peu décrépis, l'opposition entre l'ombre des portiques et la lumière dans le jardin, tout cela reste très pictural. Des moines franciscains animent le cloître, les uns au repos les autres occupés aux travaux du potager, évoquant la vie quotidienne du monastère autrefois entouré de jardins en terrasses. Sur le dallage en perspective, près de la plaque tombale, le peintre a introduit une amusante nature morte où un chat assis trône sur un chapiteau ionique renversé à côté d'un potiron, d'un tonnelet, d'une cruche et de quelques fleurs.

L'œuvre est signée dans l'angle inférieur droit et datée de 1842, c'est-à-dire six ans après le retour du peintre en Belgique. Van den Abeele a donc très vraisemblablement peint son cloître de l'Aracoeli d'après des esquisses ramenées d'Italie.

L'album de dessins et d'aquarelles du Cabinet des Estampes de Bruxelles ne contient aucun projet en rapport avec cette composition. Seuls deux dessins d'architectures peuvent se comparer au tableau: un porche d'église voûté (qui pourrait être napolitain) rehaussé de lavis bistre et un portique en perspective dessiné au trait à identifier avec le cloître extérieur de San Onofrio sur le Janicule à Rome (6).

(4) Panthéon, 1830 (Couturier et Nicolay, 26 juin 1981), aqueduc (Sotheby, Colonnade, 22 fevier 1995, n°263), fidèles dans la nef d'une église (Christies, Amsterdam, 15 octobre 1998, n°22), vue de Rome, 1830 aquarelle (Christies, South Kensington, 12 décembre 2003, n°557).

(5) M. Praz, *L'ameublement, psychologie et évolution de la décoration intérieure*, Paris, 1964, p. 213, fig. 181. Zénaïde et Charlotte Bonaparte, les filles de Joseph, ont séjourné à Bruxelles dans les années 1820. Zénaïde y a épousé en 1822 son cousin Charles Louis, fils de Lucien, de ce mariage sont nés douze enfants. Louis David exilé a peint un double portrait des deux sœurs (Museo Napoleonico de Rome et réplique au Musée de Toulon). On attribue aussi à v.d. Abeele des aquarelles d'intérieurs, à Florence et à Rome, contenues dans les albums de Charlotte (d'après le site web du Museo Napoleonico); l'une d'elles, un salon au palais Serristori à Florence est reproduite par Mario Praz, *ibidem*, p. 212, fig. 183.

(6) Bruxelles, Bibtiothèque Royale, Cabinet des Estampes, Album de 265 dessins, f° 216 (porche napolitain ?) et f° 219 (San Onofrio).

On retiendra aussi un petit projet pour la terrasse d'une maison occupée par Artaud de Montor, avec une vue idyllique sur des villas étagées dans la verdure aux environs de Rome. L'attention accordée au paysage, qui est la partie la plus poussée de cette aquarelle inachevée, témoigne de son intérêt pour la végétation: les cyprès esquissés au centre sont comparables à ceux de son cloître ([7]). Les cyprès ont retenu l'attention des peintre étrangers résidents à Rome. Il y a des cyprès « anglais », « allemands », « danois », « suédois », qui sont particulièrement beaux ([8]). Les peintres de la première moitié du XIXe siècle se sont attachés à rendre la matière et les volumes déjà stylisés de ces majestueux conifères. Et les grands cyprès que van den Abeele a placé au milieu du cloître masquant le chevet de l'église, sont du même esprit que ceux de ses confrères plus nordiques.

Outre ses qualités picturales, le tableau de van den Abeele est intéressant du point de vue archéologique puisqu'il représente un édifice qui n'existe plus. Le plan de Rome de Nolli, publié en 1748 ([9]), montre de manière précise l'implantation de l'église, des deux cloîtres et de l'ensemble du couvent (fig. 2). L'ouvrage récent de M. Brancia di Apricena consacré à l'Aracoeli ([10]) avec son iconographie abondante en partie inédite, permet d'apprécier le tableau comme un véritable document d'un grand intérêt.

Les origines de l'Aracoeli sont fort anciennes. Des bénédictins sont attestés sur le Capitole dès le IXe siècle. En 1248 Innocent IV les remplace par des franciscains qui au cours des siècles adaptent et agrandissent l'ancien couvent. Au XIXe siècle, les bâtiments conventuels développés autour de l'ancien cloître bénédictin conservé et du nouveau cloître renaissance ajouté au XVe, forment un ensemble imposant.

Le point de vue adopté par van den Abeele est celui du visiteur qui, venant de la place du Capitole, pénètre dans le couvent par le portique à arcades de Vignole, situé du côté de l'entrée latérale de l'église, à droite du transept et débouche dans l'ancien cloître bénédictin par le passage traversant l'aile du cellier, et une fois dans le cloître, avance vers la droite, puis s'arrête avant de s'engager dans la galerie perpendiculaire (plan, fig. 2). Le peintre danois Christoffer Wilhelm Eckersberg (1753-1853) qui séjournait à Rome une dizaine d'années plus tôt, de 1813 à 1816, s'est lui aussi intéressé à l'Aracoeli. Il a dessiné et peint le même cloître en adoptant le point de vue inverse de van den Abeele: à l'avant-plan les deux travées de la galerie perpendiculaire et dans le fond l'angle intérieur et la façade extérieure de la galerie transversale (fig. 3). Les deux artistes ont fidèlement rendu l'aspect un peu insolite de ce cloître avec ses grandes baies fort simples flanquées de colonnes trop hautes et ses voûtes d'arêtes du XVe siècle retombant sur des culots renaissance. Les hautes colonnes sont des colonnes antiques de 2,25 m en granit gris réutilisées et dotées de bases et de chapiteaux médiévaux lors de l'aménagement du cloître au XIIe ou XIIIe siècle. Quelques-unes subsistent à l'intérieur du Vittoriano dans le « caminetto di Sacconi » où se trouvent réunis certains éléments décoratifs récupérés, provenant du couvent détruit ([11]). Sur une photo de matériel archéologique entassé dans le sous-sol du Vittoriano on reconnaît fort bien les culots très sobres, de type assez florentin représentés par les deux artistes ([12]).

(7) *Ibidem*, f° 191

(8) *Paysages d'Italie. Les peintres du plein air 1780-1830*, cat. Exp. sous la dir. d'A. Ottani Cavina, Grand Palais, Paris, 2001, p. 95 G.A. Wallis (Angl), p. 233 et 236 Fr. Nerly et G.F. Lucas (All), p. 343 M. Rorbye (Dan), p. 346 G.W. Palm (Su).

(9) A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, III, Rome, 1962, pl. 410.

(10) M. Brancia di Apricena, *Il complesso dell'Aracoeli sul colle capitolino (IX-XIX secolo)*, Rome, 2000.

(11) *Ibidem*, p. 44-47; p. 45, fig. 18 (plan par Seroux d'Agincourt); p. 33, fig. 4 et 5 (dessin et peinture d'Eckersberg, Musée des Beaux Arts d'Odensee et Musée National de Copenhague); p. 37, fig. 10 et p. 47, fig. 21-22 (colonnes du « caminetto di Sacconi », Giuseppe Sacconi étant l'architecte du Vittoriano)

(12) *Ibidem*, p. 108, fig. 27.

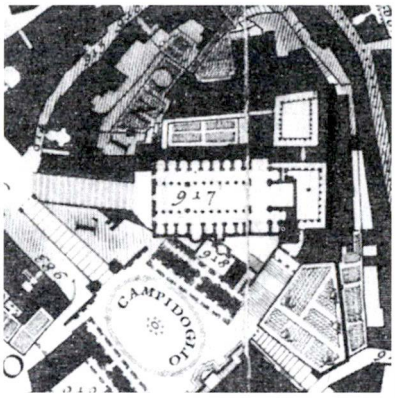


Fig. 2. L'église (917) et le couvent, détail du plan de Rome de G.B. Nolli, 1748. (d'après Frutaz, Le piante di Roma)

Fig. 3. Christoffer Wilhelm Eckersberg, Le cloître de Santa Maria d'Aracoeli, Musée National de Copenhague. (d'après M. Brancia di Apricena)

Chez les deux peintres, les arcades donnant accès au jardin, dans chaque galerie, ont leurs arêtes curieusement ornées d'élégants pilastres d'angle, fort petits, avec des chutes de motifs décoratifs en faible relief — éléments antiques ou renaissance? — qui ne semblent en proportion ni avec les arcades, ni avec les colonnes et apparemment n'ont pas été retrouvés. L'un de ces pilastres se voit aussi sur une gravure de 1875 (voir note 13).

Dans la peinture de van den Abeele la galerie en perspective, qu'on voit dans toute sa longueur, est recoupée vers le fond par deux murs successifs percés de portes cintrées et un autel placé

en épi s'adosse au premier. Les trois dernières arcades du portique murées plongent partiellement dans l'ombre cette partie du cloître.

La voûte bien qu'elle paraisse assez normale à première vue, présente quelques anomalies comme les pénétrations dans la première travée, les culots un peu trop nombreux du côté mur et une retombée curieuse du côté portique, anomalies dues sans doute à l'éloignement de Rome et au travail d'après des documents combinés avec des altérations réelles. Par contre, l'espèce de large doubleau surbaissé existait, on le voit sur une gravure — d'après une photo — publiée en 1875, où la galerie est figurée en sens inverse ([13]). La même gravure montre que les culots ne se trouvaient pas à la même hauteur du côté mur et du côté portique et confirme la succession des portes et des ouvertures donnant dans le réfectoire de même que l'existence du banc.

Quant au dallage il paraît « revu », il est nettement moins structuré chez Eckersberg et sur la gravure/ photo de 1875 et on n'y distingue pas de tombe. Van den Abeele semble affectionner ces tombes de moines avec gisant en faible relief qu'il a placées dans plusieurs de ses compositions ([14]).

La large arcade à gauche dans la composition qui donne sur le jardin laisse entrevoir les constructions d'en face. La galerie opposée du cloître possède les mêmes grandes baies flanquées de colonnes que les deux autres, elle longe le bâtiment de la salle capitulaire et du dortoir qui comporte alors trois étages, la cloche et une horloge. Le deuxième étage s'est ajouté au XVIIe siècle et le troisième au XVIIIe. A la même époque on a harmonisé l'ensemble et réaménagé les fenêtres ([15]). La façade arrière de ce bâtiment apparaît dans une peinture de Jean Faure. Elle correspond exactement à celle-ci et on retrouve la même cloche et son édicule à fronton plantés un peu différemment sur le toit ([16]). Un enduit blanc jaune recouvre l'ensemble de ces constructions, seuls les arcs des baies et les encadrements de fenêtres sont en briques apparentes. Le relief médiéval, orné de trois rosaces et de donateurs agenouillés, qu'on voit au-dessus de l'arcade se trouve actuellement au Musée du Palais de Venise ; il appartenait à l'origine à la décoration d'une chapelle de l'église ([17]). Le côté gauche du cloître masqué par les cyprès avait perdu son portique, supprimé lors de l'agrandissement du chœur de l'église au début du XVIe siècle ([18]).

En continuant l'examen des bâtiments, on remarque dans l'axe de l'accès vers le jardin un passage voûté qui conduit à un deuxième cloître dont on aperçoit quelques arcades de proportions plus habituelles que celles du précédent. Là aussi, Eckersberg vient compléter van den Abeele avec une vue de ce cloître tel qu'on le découvre au sortir du passage (fig. 5). Ce second cloître tout simple construit au XVe siècle, voûté d'arêtes et rythmé par ses arcades à chapiteaux ioniques, est particulièrement harmonieux. Le fait que ses colonnes soient des tronçons antiques de granit et de marbres disparates a très peu d'importance ([19]). On peut ajouter à la documentation déjà rassem-

(13) F. WEY, *Rome, description et souvenirs*, Paris, 2e éd., 1875, p. 231.

(14) Une de ces tombes figure dans le tableau intitulé « fidèles dans la nef d'une église » (voir note 4), et une autre apparaît dans la crypte de San Martino ai Monti du Musée de Gand, celle-ci bien réelle, reproduit une tombe actuellement présentée contre un mur dans la crypte de l'église et pourrait avoir servi de modèle pour les autres.

(15) M. BRANCIA di APRICENA, p. 195 et 241.

(16) *Ibidem*, p. 241, fig. 15, peinture de Jean Faure, appelé aussi Giovanni Faure, peintre français, né à Foix (Ariège) en 1806 et mort à Rome en 1867.

(17) Relief médiéval *Ibidem*, p. 87-88, n.55 et fig. 33, p. 88, ce relief figure aussi sur le plan de J.B. Seroux d'Agincourt (1730-1814), p 45, fig. 18 d'après Bibliothèque Vaticane, Vat. Lat. 9845, fol. 85 v.

(18) *Ibidem*, p. 178-180.

(19) *Ibidem*, p. 99-109; dessins et peintures p. 104, fig. 17, p. 105, fig. 18 (Eckersberg, dessin), p. 105 et 106, fig. 19 et 20 (Eckersberg, peintures, Musée National de Stockholm et Galerie d'Art Moderne de Rome, acquise en 2004), p. 241, fig. 15 (J. Faure, non localisé); photos p. 106 et 107, fig. 21, 22, 23, p. 241, fig. 16, p. 274, fig. 11 et 12; matériel archéologique en dépôt au château Saint Ange p. 107 et 108, fig. 24, 25, 26.

Fig. 4. Josse van den Abeele, Le cloître de Santa Maria d'Aracoeli, huile sur toile, 1842, Beauvais, Musée départemental de l'Oise, détail.

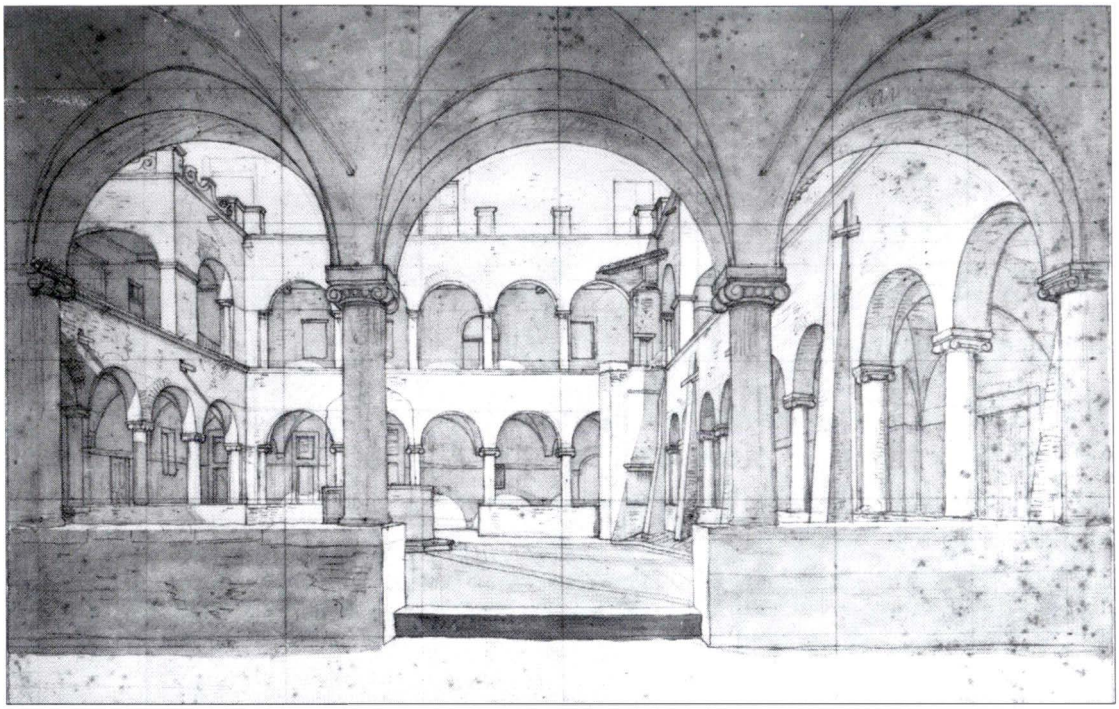


Fig. 5. Christoffer Wilhelm Eckersberg, Le cloître de Santa Maria d'Aracoeli, dessin au trait, Musée National de Stockholm. (d'après M. Brancia di Apricena)

blée par M. Brancia di Apricena un dessin de Granet (Musée de Besançon) montrant un angle de la seule galerie dotée de contreforts ([20]).

A la fin du XIXe siècle, la vie monastique est brusquement interrompue par le nouvel Etat italien qui décide en 1873 l'expropriation du couvent. La communauté est dispersée et les quelques moines restants, attachés au service de l'église, sont réduits à occuper un « conventino », aménagé entre le chœur et le transept gauche de l'église, tandis que la garde municipale établi sa caserne dans les bâtiments conventuels.

Quelques années plus tard, l'ancien couvent, ses deux cloîtres, le palais de Paul III Farnèse, les jardins, de même que toutes les maisons au pied du Capitole, au nord et à l'est, sont sacrifiés pour faire place à l'écrasant Vittoriano, le monstre pompeux dédié à Victor Emmanuel II, dont la construction est décidée en 1882-83. La simplicité franciscaine des bâtiments et l'abondance des réemplois, les transformations et altérations diverses, ont servi d'arguments aux partisans de la destruction pour dénigrer cet ensemble et prétendre qu'il n'était pas intéressant à conserver ([21]).

Le couvent de l'Aracoeli ne vit plus qu'au travers des peintures et dessins de quelques artistes du XIX siècle auxquels s'ajoute une série de photographies. La « nouvelle » vue de l'ancien cloître bénédictin de l'Aracoeli par le peintre gantois Josse van den Abeele vient enrichir l'iconographie du monastère disparu avec une œuvre de grande qualité.

Claire VAN NEROM

(20) J. SELZ, Dessins et aquarelles du XIXe siècle, Bonfini Press, Naefels (Suisse), s.d., p. 30, reproduit avec l'identification inexacte « cloître de Sainta Maria del Popolo ».

(21) M. BRANCIA di APRICENA, l'expropriation p. 273-275, le Vittoriano les partisans, les adversaires et les démolitions p. 275 et suiv.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*. Genève: Droz, 2007, x-430 p.: ill. (Travaux d'Humanisme et Renaissance, CDXXVIII).

En raison de sa position géographique, Lyon occupe une place majeure dans l'histoire de la gravure et de l'imprimerie en France. C'est dans cette ville que Michel Topié et Jacques Heremberck éditent un récit de voyage en Terre Sainte du chanoine Nicolas Le Huen, adapté de la célèbre *Peregrinatio in terram sanctam* de Bernhard von Breydenbach: *Des saincles peregrinations de Iherusalem*. Achevé d'imprimer le 28 novembre 1488, le livre est illustré de planches gravées sur cuivre. Celles-ci sont souvent collées bout à bout dans les exemplaires afin de former des vues panoramiques de Venise et autres villes, dépliantes. Ce livre est le premier en France à avoir été illustré de cuivres, mais cette tentative est demeurée unique. L'entreprise posant des problèmes techniques et financiers, nécessitant l'utilisation de deux presses différentes, elle n'eut pas de lendemain immédiat. Lyon allait toutefois jouer un rôle déterminant dans la gravure en taille-douce au XVIe siècle. C'est précisément ce qu'étudie Estelle Leutrat dans le présent ouvrage, résultat d'une thèse de doctorat présentée à l'Université Lumières-Lyon 2 en 2003. Dans une première partie, l'auteur replace la ville de Lyon dans le cadre de l'histoire de l'imprimerie et de la gravure, en étudiant les sources, le métier d'orfèvre, de même que la technique de la gravure sur bois et ses acteurs, parmi lesquels Bernard Salomon et Pierre Eskrich. Dans une deuxième partie, elle traite du graveur JG, que d'aucuns ont identifié à Jean I de Gourmont. Reprenant le dossier depuis le début, elle en conclut que cette attribution est quelque peu abusive. De même, l'identification à Jacques Gauvain, orfèvre à Lyon de 1515 à 1547, mentionné dans les archives, est une hypothèse certes séduisante, mais quelque peu fragile. L'auteur étudie ensuite la production du maître JG, sa méthode de travail, l'œuvre, son inspiration et son influence, dont les rapports avec Jacques Androuet du Cerceau, qui utilisa les architectures du maître JG dans ses *Vues d'optique* publiées à Orléans en 1551. La troisième partie est consacrée au graveur Georges Reverdy et au maître CC, ce dernier ayant parfois été identifié à Corneille de La Haye, hypothèse elle aussi étudiée de manière critique et mise en doute par Estelle Leutrat. La production de ces artistes, leur mise en perspective et les influences mutuelles sont traitées avec soin et détails: estampe, suite ou illustration d'un livre, parfois sous la forme de vignettes ou d'éléments décoratifs principaux (titres gravés contenant du texte typographique) ou secondaires (compositions d'arabesques formant des bandeaux et culs-de-lampe). Tout au long de l'ouvrage, l'auteur aborde de manière critique des problèmes techniques et des questions méthodologiques récurrentes en histoire de l'art, comme la datation et la chronologie des œuvres. Estelle Leutrat va même au-delà de l'œuvre elle-même en l'insérant dans son contexte, autrement dit en étudiant les rapports entre le texte et son illustration, ou entre une estampe et une inscription, proposant ainsi des hypothèses de lecture. Enfin, le résultat de cet important travail est le volumineux catalogue de la production de ces artistes: le maître JG, Georges Reverdy et le maître CC (p. 223-368). Les œuvres y sont décrites avec soin (titre forgé, dimensions, technique, etc), identifiées, datées, avec références bibliographiques et lieux de conservation, certaines pièces étant au besoin rejetées. L'ouvrage comporte un riche dossier iconographique et se termine par une bibliographie, un index général et un index des œuvres. Cet ouvrage apporte ainsi des éléments neufs et précis à l'histoire de l'art à Lyon, en France, ainsi qu'à l'histoire du livre.

Claude Sorgeloos

J.-L. Mousset et Kr. De Jonge (dir.), *Un prince de la Renaissance, Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)*, 2 vol. cartonnés: I. *Le château et les collections: sources d'archives* (291 pages); II. *Essais et catalogue* (611 pages). Nombreuses illustrations en noir et en couleur. Publication du Musée national d'histoire et d'art à Luxembourg, 2007; ISBN: 978-2-87985-960-6.

Le présent ouvrage a été publié à l'occasion de la grande exposition consacrée à Pierre-Ernest de Mansfeld au Musée d'histoire et d'art de Luxembourg en 2007, qui avait été inaugurée en grande pompe le 17 avril de l'an dernier par les souverains espagnols et luxembourgeois.

Comme c'est souvent le cas pour des expositions importantes, il s'agit de bien plus que d'un simple catalogue aussi développé et aussi savant soit-il. L'intérêt exceptionnel de l'ouvrage réside avant tout dans la série d'essais qui forment le second volume. On y trouve, bien entendu, une biographie détaillée du comte de Mansfeld (1517-1604) qui, au cours de sa longue existence, combattit dans les années de Charles Quint, de Philippe II, de Farnèse et des Archiducs, qui fut gouverneur de Luxembourg pendant près de soixante ans et même un éphémère gouverneur général des Pays-Bas en 1593 (p. 21-28).

Notre consœur Krista De Jonge, à la fois commissaire de l'exposition et coordinatrice du volume d'essais, s'est penchée sur le séjour de Mansfeld à la Cour de Bruxelles entre 1549 et 1566, ce qui lui a donné l'occasion de décrire une série de palais et demeures qui ont pu influencer la construction et l'aménagement du château et du jardin de la Fontaine à Clausen (Luxembourg), résidence habituelle du Comte (p. 31-48). Des fouilles et des études récentes, ont, en effet, permis de sauver ce qui reste de cette construction exceptionnelle et de la reconstituer — contenant et contenu — aussi précisément que possible. Dans cette entreprise, fruit d'une collaboration étroite entre le Musée national de Luxembourg et la Katholieke Universiteit Leuven, le professeur Krista De Jonge, spécialiste en la matière, joua un rôle éminent dont témoignent ses nombreuses contributions (p. 209 et 239-262).

Mansfeld possédait également une maison rue aux Laines à Bruxelles qu'il avait héritée de son beau-père et qu'il agrandit au fil des ans. Après lui, ces propriétés foncières importantes passèrent aux Bournonville puis aux Mérode. Notre confrère Stéphane Demeter et Philippe Sosnowska ont exposé l'état de rénovation de l'hôtel de Mérode qui se poursuit depuis 2005 (p. 49-54).

On mentionnera également les études de Pieter Martens et Monique Weis consacrées aux activités militaires du comte de Mansfeld: l'homme de guerre, le bâtisseur de forteresses et le poliorcète (p. 77-121).

Le premier volume, pour sa part, constitue un recueil de documents concernant le château de Clausen. Cette publication se justifie avant tout par la découverte récente de l'inventaire des peintures, statues et meubles se trouvant dans le château. Pierre-Ernest de Mansfeld y avait, en effet, réuni d'inestimables collections qu'il légua au roi Philippe III, de sorte que l'on peut espérer les retrouver dans les musées espagnols. On y a joint des descriptions du bâtiment et des antiquités qu'il contenait vers 1630, à une époque où le domaine n'avait pas encore atteint un stade de dégradation avancé.

Eu égard à l'importance du rôle joué par Mansfeld dans les événements tragiques du XVIe siècle et compte tenu de l'intérêt des fouilles et découvertes récentes, l'on peut affirmer sans crainte que cet ouvrage monumental sera désormais une référence de base pour les études touchant les aspects politique, militaire et culturel du XVIe siècle.

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

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 2007 GEWONE ZITTING VAN 17 MAART 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van Nerom,

Messieurs/de Heren: Bastin, Cockshaw, Colman, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: de Naye, De Poorter, Deveen-De Pauw, Dumortier, Périer-D'Ieteren, Van den Bergen-Pantens.

Messieurs/de Heren: Brosens, de Callataÿ, De Ren, Duvosquel, Eeckhout, Loir, Stroo, Vanwijnsberghe

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h15. Après quoi il cède la parole à notre confrère, Monsieur Cyriel Stroo qui présente une communication intitulée : *Broederlam en de Pre-Eyckiaanse schilderkunst.* Celle-ci se veut une première synthèse des résultats du programme de recherche sur la peinture pré-eckienne. Après avoir fait état des quelques données connues de la production et de la carrière de M. Broederlam, l'auteur aborde l'œuvre indiscutable du maître, du double point de vue esthétique et technique. Sur base d'une analyse comparative, il présente divers tableaux anonymes qui se caractérisent par un emploi systématique de poinçons similaires dans les dorures et une typologie de figures et d'attitudes semblables. Sans atteindre le niveau « princier » des tableaux de Broederlam, les œuvres analysées, dont certaines étaient précédemment données tantôt à l'école allemande, tantôt à l'école française ou à l'école espagnole, reflètent la production picturale contemporaine du maître d'Ypres, vraisemblablement brugeoise, et fournissent par là un premier corpus de peintures pré-eyckiennes.

Cet exposé, illustré par un nombre important d'images, suscita de nombreuses questions et des interrogations émises par notre consœur Myriam Serck-Dewaide, ainsi que par notre confrère Pierre Colman.

Le Président déclare la séance levée à 12h15 et convie les membres présents à la réception annuelle qui se tient cette année à la cafétéria de la Bibliothèque royale de Belgique. Les derniers membres quittent la réception à 13h15.

COMPTE-RENDU DE / VERSLAG VAN DE L'EXCURSION ANNUELLE DU 21 AVRIL 2007 (MONS) JAARLIJKSE UITSTAP VAN 21 APRIL 2007 (BERGEN)

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Dickstein-Bernard, Dulière, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Bastin, Cauchies, de Callataÿ, De Valkeneer, Jacobs, Leblicq, Loir, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Dacos-Crifò, De Pauw-Deveen, d'Hainaut-Zveny, Dumortier, Leclercq-Marx, Lemaire, Logie, Peeters, Piérard, Serck-Dewaide, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: De Smedt, Duvosquel, Smolderen, Van Laere

La journée a débuté par la visite de l'église Saint-Nicolas-en-Havré, rue d'Havré. Elle a permis aux membres présents de notre Société de découvrir un bel ensemble de mobilier baroque, depuis les autels des chapelles latérales de la nef, les somptueux bancs d'œuvres, la chaire à prêcher et surtout les stalles rocailles de Charles-Auguste Fonson, le maître incontesté de la sculpture montoise du XVIIIe siècle. Nous avons ensuite poussé la porte du trésor de l'église pour y admirer trois habits liturgiques, dalmatique et chasuble, ornés d'une danse macabre. Certains éléments de ces précieux vêtements datent du XVIe siècle.

A travers les ruelles anciennes de la ville, nous nous sommes ensuite rendus au Musée des Beaux-Arts entièrement rénové pour une visite commentée par le conservateur, Monsieur Michel Dereymaeker, que nous remercions encore vivement ici. Il a évoqué l'historique de la rénovation, les choix esthétiques et les contraintes tant administratives que financières inhérentes à ce type de projet. Nous avons également été guidés par le conservateur dans la passionnante exposition sur le Surréalisme en Belgique 1924-2000 qui se tenait dans les salles rénovées.

Après le déjeuner, nous avons eu le plaisir d'écouter notre consoeur Yvette Vanden Bemden relater le contexte de réalisation et l'importance, du point de vue de l'art et de l'Histoire, des vitraux des fenêtres hautes du choeur de la collégiale Sainte-Waudru. L'analyse du programme iconographique complexe de cet ensemble achève de démontrer le caractère exceptionnel de ces vitraux Renaissance en Belgique.

La journée s'est achevée par une visite par le propriétaire, de la singulière collection d'horloges, de pendules et d'objets de vertu de François Duesberg.

Les derniers participants se sont séparés vers 17h45.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 12 MAI 2007 GEWONE ZITTING VAN 12 MEI 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: De Jonge, Deveen-De Pauw, Dickstein-Bernard, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Soenen, Van de Winckel

Messieurs/de Heren: Bastin, Brosens, Coomans, Delmarcel, Demeter, Jacobs, Leblicq, Loir, Smolderen, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, Coppens, de Nave, Leclercq-Marx, Meganck, Peeters, Périer d'Ieteren, Ulrix-Closset.

Messieurs/de Heren: Cardon, Colman, Duvosquel, Van Laere

Le Président ouvre la séance à 10h15 et après lecture du compte-rendu de la séance ordinaire du 17 mars 2007, il donne la parole à notre confrère Jean-Luc Mousset qui présente une communication intitulée: *Le château de Pierre-Ernest de Mansfeld à Luxembourg. Fouilles, textes et iconographie.*

L'orateur rappelle d'abord la personnalité de Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604), sa brillante carrière militaire, son goût pour l'art et le luxe, son passage à Bruxelles comme gouverneur général et enfin l'importance de ses liens avec Luxembourg, ville qui devient, grâce à lui, un haut lieu de la culture de cour de la Renaissance. À la faveur de fouilles archéologiques récentes menées sur place, aux découvertes d'archives et de tableaux — notamment au Prado - ayant appartenu à Mansfeld, on peut se faire une bien meilleure idée du château « La Fontaine » qu'il s'est fait construire le long du Fetschenhof, château resté inachevé mais dont les traces et les documents prouvent son intérêt prononcé pour l'architecture en vogue à l'époque, de la richesse de ses collections et de son rôle de mécène, des artistes enfin attachés à sa cour, tel que Jan Snellinck. Une présentation du chantier de fouille permet une reconstitution partielle du château, lequel était agrémenté d'une longue galerie de tableaux, d'une grotte, d'un cryptoportique avec un bassin dans le goût maniériste, ainsi que de somptueux jardins descendant jusqu'à l'Alzette. Au XVIIIe siècle, le château était déjà à l'état de ruine. Pour en savoir davantage encore sur un sujet qui a suscité de nombreuses questions, Jean-Luc Mousset invite les membres de l'académie à visiter l'exposition en rapport avec sa communication, et dont il est le commissaire : *Un prince de la Renaissance Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)* (Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, 18 avril — 10 juin 2007).

Le Président déclare la séance levée à 12h30.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 20 OCTOBRE 2007 GEWONE ZITTING VAN 20 OKTOBER 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Deveen-De Pauw, Dickstein-Bernard, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Soenen, Van Nerom

Messieurs/de Heren: Bastin, Culot, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Loir, Martens, Smolderen

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: De Nave, Leclercq-Marx, Logie, Peeters, Roberts-Jones-Popelier, Van den Bergen-Pantens, Ulrix-Closset

Messieurs/de Heren: Brosens, Delmarcel, Duvosquel, Roberts-Jones, Vander Auwera, Van Laere

Le Président ouvre la séance à 10h15.

Après lecture du compte-rendu de la visite de Mons du 21 avril 2007, une minute de silence a été observée à la mémoire de notre regrettée consoeur Madeleine Van de Winckel. Madame Dulière s'est proposée pour la rédaction d'un In memoriam.

Le Président remet ensuite les médailles de nouveaux membres titulaires à Madame Myriam Serck-Dewaide et à Monsieur Alain Jacobs avec applaudissement.

Le Président donne ensuite la parole au conférencier du jour, Christophe Loir qui présente une communication originale sur *Les guides de voyages: une source précieuse pour l'historien de l'art.* En Belgique, des guides de voyages sont publiés et abondamment diffusés à partir du XVIIIe siècle. Des voyages pittoresques de Guillaume Mensaert et de Jean-Baptiste Descamps aux célèbres guides Bleus, les formes de cette littérature touristique

sont multiples. Christophe Loire souligne l'intérêt de ces sources imprimées pour l'historien de l'art dans le cadre de recherches sur l'histoire des œuvres d'art, l'histoire des institutions artistiques et l'histoire de l'architecture. Genre mineur au siècle des Lumières, le guide de voyage — à ne pas confondre avec le récit de voyage — s'inscrit dans le cadre du développement du « tourisme » à cette époque. On distingue deux types de guides : les guides pittoresques et les guides urbains. Les premiers s'intéressent surtout aux œuvres d'art. On y trouve une sélection de tableaux et œuvres d'art, accompagnée de commentaires et d'appréciations, destinés à la curiosité des voyageurs. A l'instar des guides de F. Titi en Italie, et de A.N. Dezallier d'Argenville en France, J.B. Descamps et de G. Mensaert publient de tels guides pittoresques pour les Pays-Bas méridionaux. Les seconds guides offrent en revanche des descriptions de villes. Si le goût pour ce type de guide se développe surtout à partir du début du XIXe siècle, l'éditeur Georges H Frickx publie dès 1743 une Description de Bruxelles, en format « poche », à l'intention de Charles-Alexandre de Lorraine. Frickx veut, à travers une telle publication, offrir au visiteur la liberté de visiter la ville selon son propre plaisir et le débarrasser des « mercenaires », ces faux guides racoleurs qui traînent les rues. En 1794 apparaît un guide de Bruxelles enrichi d'un plan de la ville. C'est la naissance du promeneur urbain qui correspond à la création de premiers trottoirs. Bientôt, des planches illustreront les guides avant de céder le pas aux photographies. La communication a suscité ensuite un débat enthousiaste.

Le Président déclare la séance levée à 12h20.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 17 NOVEMBRE 2007 GEWONE ZITTING VAN 17 NOVEMBER 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames : Coppens, De Poorter, Deveen, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulrix-Closset, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Leblicq, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Mariën-Dugardin

Messieurs/de Heren: Didier Martens, Jacobs, Lemeunier

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15. Il invite Mme Claire Dickstein-Bernard, membre titulaire, à présenter sa conférence sur '*La maison édifiée en 1441 sur la Grand'-Place de Bruxelles par le métier des charpentiers, élément d'un ensemble architectural de six maisons en pierre conçu par la ville*'. L'orateur s'est basé pour son étude sur le dépouillement systématique de documents d'archives et notamment des comptes annuels de la ville de Bruxelles. Bien qu'il existe encore des éléments originaux de cette maison comme ses caves moyennageuses, elles ne sont malheureusement pas accessibles. Des sources iconographiques et des plans ne manquent pas et le bâtiment en question se situait sur une des places publiques les mieux connues de Bruxelles. Néanmoins, la majorité des données iconographiques date d'une époque ultérieure et leur fiabilité n'est pas toujours incontestable. On doit donc les utiliser avec prudence, comme la série fameuse de Denys Van Alsloot qui évoque les festivités de 1615 et dont les peintures contiennent beaucoup de détails topographiques antérieurs au réaménagement radical de la Grand-Place après les bombardements de 1695. M. Dickstein espère encore trouver d'autres indices en finalisant ses recherches au sujet des comptes de la ville.

Cette conférence incite des questions de la part de nos consoeurs Bücken, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide et Lemaire, ainsi que de nos confrères Bastin, Demeter, Smolderen et Vander Auwera.

Le Président déclare la séance levée à 11h40.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 15 DÉCEMBRE 2007 GEWONE ZITTING VAN 15 DECEMBER 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: De Pauw-Deveen, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, de Valkeneer, Jacobs, Loir, Moerman, Mousset, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: De Nave, Périer-D'Ieteren

Messieurs/de Heren: Colman, Coomans de Brachène, Delmarcel, De Smedt, Duvosquel, Smolderen

Le Président ouvre la séance à 10h30.

Pendant une heure et demi, notre confrère Joost Vander Auwera a guidé notre groupe à travers l'exposition dont il est le commissaire scientifique. Il nous a expliqué les multiples facettes de « l'entreprise » Rubens, depuis la collecte par le maître d'une documentation visuelle puisée aux sources de l'art antique et de l'art moderne, sa nécessité de se mesurer aux maîtres de la génération précédente afin de dépasser leurs moyens d'expression, jusqu'aux applications de ces expériences dans ses propres créations. Joost Vander Auwera nous a ensuite expliqué l'importance et la variété des collaborations au sein de l'atelier de Rubens, les tenants et aboutissants de celles-ci, l'intransigeance du maître quand à la qualité du travail accompli et au degré de talent des artistes engagés. Quelques problèmes d'attributions démontrent qu'il faut souvent nuancer les opinions des spécialistes en fonction du point de vue d'où l'on se place : œuvre autographe, d'atelier, copie certifiée, etc.. Dans la grande salle des tableaux d'autel, nous avons eu droit à une brillante explication sur l'élaboration complexe de ce type d'œuvres à l'aune de documents exposés dans les vitrines centrales. La visite s'est achevée par l'analyse du processus de création des arcs de triomphe érigés à Anvers à l'occasion de la joyeuse entrée des archiducs, de la tapisserie du Triomphe de l'Eucharistie et de l'ensemble des tableaux mythologique de la Torre de La Parada. On n'a pu que louer la rigueur et l'originalité de cette exposition qui a remis à plat, après des décennies, l'ensemble des problèmes du fonds Rubens des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Après un échange de vues avec questions et de réponses, le Président a vivement remercié Joost Vander Auwera et déclare la séance levée à 12h30 en invitant les participants à un déjeuner à la brasserie des musées royaux.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 19 JANVIER 2008 GEWONE ZITTING VAN 19 JANUARI 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: De Jonge, De Poorter, Deveen-De Pauw, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide

Messieurs/de Heren: Bastin, Brosens, Demeter, De Smedt, Jacobs, D. Martens, Moerman, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: De Nave, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Périer-D'Ieteren

Monsieur/de Heer: Delmarcel

Le Président ouvre la séance à 10h15 et après lecture du compte-rendu de la séance du 19 décembre 2007, il donne la parole à notre confrère Koen Brosens qui présente une communication centrée sur l'énigme qui entourait jusqu'ici le contexte de réalisation d'une tapisserie flamande conservée à l'Institut of Art de Chicago et qui représente deux scènes tirées de la vie de Cyrus. À partir d'une double analyse iconographique et de style, et des traces des signatures visibles dans les bordures, l'auteur a fait une brillante démonstration de sa méthode scientifique d'investigation. Non seulement, il a pu démontrer que les deux pièces de tapisserie étaient bruxelloises, dataient du milieu du XVIIe siècle et étaient une énième reprise libre d'une tapisserie célèbre dont l'origine remonte au milieu du XVIe siècle, mais, que grâce à des recherches d'archives il a identifié leur auteur, un certain Albert Auwierex, jusqu'alors quasiment.

Baptisé à Bruxelles en 1629, Auwierex était un licier secondaire en comparaison avec Jan Van Leefdael, Gaspar Leyniers, et s'il collabora avec ces derniers, il possédait sa clientèle dont le duc d'Amalfi et ne manqua pas d'aisance financière. Très impliqué dans le milieu des tapissiers bruxellois par liens familiaux, il occupa à plusieurs reprises les fonctions de doyen de la corporation. L'étude de cette personnalité permet de compléter nos connaissances de l'ensemble des aspects de l'histoire de la tapisserie bruxelloise du XVIIe siècle, la cohérence et les développements de style, si différents de ceux d'Anvers, son caractère éminemment dynastique, et enfin l'importance du métier dans la vie économique et fiscale de la capitale des Pays-Bas méridionaux.

Le Président déclare la séance levée à 12h30.

COMPTE-RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 16 FÉVRIER 2008 GEWONE ZITTING VAN 16 FEBRUARI 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bücken, Coppens, Corbiau, De Ruyt, Deveen-De Pauw, Folie, Lemaire, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Cauchie, Culot, Demeter, De Ren, De Smedt, Fettweis, Jacobs, Leblicq, Smolderen, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Messieurs/de Heren: Mesdames/de Dames: De Poorter, Dumortier, Hadermann-Misguich, Périer-D'Ieteren, Piérard, Van Nerom, Walch

Messieurs/de Heren: Blankoff, Colman, Coomans de Brachène, De Callataÿ, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Loir, Trizna, Vander Auwera, Van de Velde

Le Président ouvre la séance à 10h et invite le Secrétaire général à lire le compte-rendu de la séance ordinaire du 19 janvier 2008. Après quoi, il donne la parole à notre consœur Marie-Hélène Corbiau qui présente une communication intitulée *Nouvelles découvertes concernant la « Via Mansuerisca », ancienne route traversant les Hautes Fagnes*. Après avoir rappelé les mentions historiques de la route, la chronologie des recherches depuis les premières découvertes archéologiques de 1768, ainsi que les hypothèses qu'elles ont suscitées, Mme Corbiau propose, à l'aune des fouilles entreprises à partir de 1977, une nouvelle interprétation chronologique du site. Les analyses scientifiques récentes permettent de situer, sinon l'origine de la route, du moins son utilisation et son entretien du haut moyen âge, c'est-à-dire à l'époque mérovingienne, jusqu'au milieu du XIIIe siècle. L'étude de prélèvements archéologiques offre comme datation la plus ancienne 650 après Jésus-Christ. Les fouilles ont révélé également le remarquable savoir faire des terrassiers qui ont élaboré une technique de construction bien adaptée au milieu humide des Hautes Fagnes. On retiendra la présence de canalisation, de diverses épaisseurs d'assises de pierre et de l'emploi de différentes essences de bois dans la construction de la route. Dans la zone fouillée, les archéologues ont eu la chance de mettre à jour un chariot entier à deux roues qui a dû être abandonné sur le bord de la route consécutivement à une avarie. La présence de ce véhicule renforce la conviction d'un trafic important sur cette route médiévale, ce que confirment les ornières pratiquées dans les dalles de recouvrement. L'analyse au C14 des pièces du chariot fixe l'âge de celui-ci dans la dernière phase de l'histoire de la route, entre la mi-XIe siècle et la mi-XIIIe siècle. On notera enfin que des traces de minerais de cuivre ont

été identifiées en plusieurs endroits, laissant penser au transport de ce minerais sur la *Via Mansuerisca*. En conclusion, ce bel exemple de route médiévale, mis en lumière par les nouvelles découvertes archéologiques et leur interprétation, ouvre d'intéressantes perspectives d'étude sur le contexte économique et politique de la région au Moyen âge, sur la réalité du trafic routier médiéval, et laisse augurer de nouvelles et fructueuses découvertes lors de fouilles futures. La communication a suscité un grand intérêt de la part des auditeurs qui ont posé de nombreuses questions.

Le Président déclare la séance levée à 12h30.

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

COMPTE-RENDU DE / VERSLAG VAN DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 16 FÉVRIER 2008
ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 16 FEBRUARI 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bücken, Coppens, De Ruyt, Deveen-De Pauw, Dickstein-Barnard, Dumortier, Folie, Lemaire, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulrix-Closset, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Cauchie, Culot, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Smolderen, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Messieurs/de Heren: Mesdames/de Dames: De Poorter, Hadermann-Misguich, Périer-D'Ieteren, Piérard, Van Nerom, Walch

Messieurs/de Heren: Blankoff, Colman, Coomans de Brachène, De Callataÿ, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Trizna, Vander Auwera, Van de Velde

À 9h50, M. Norbert Bastin, président déclare la séance ouverte.

Après lecture par M. Alain Jacobs, secrétaire général, du procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 17 février 2007, celui-ci est approuvé par l'assemblée.

M. Alain Jacobs, secrétaire général, lit son rapport sur les activités de l'académie de l'année 2007, lequel est également approuvé.

Après lecture par M. Stéphane Demeter, trésorier général du rapport des comptes 2007 et du budget 2008, diverses remarques sont posées par des membres de l'assemblée. À celle soulevée par M. Raf. Van Laere sur l'importance de la somme imputée sur le poste ING, M. Stéphane Demeter explique que cette somme provient de la venue à terme du portefeuille d'investissements financiers ING, et propose d'effectuer un nouveau placement financier de l'ordre de 50.000 €. M. Yvon Leblicq suggère de diversifier les investissements. L'Assemblée générale donne mandat au bureau pour faire des propositions d'investissements et suggère la création d'un fonds de roulement à concurrence de 25 à 30.000 €. Mme Lydia De Veen rappelle enfin que les investissements sont et restent éthiques, idée partagée par l'ensemble des membres présents.

La question de la taxe patrimoniale qu'il convient de surveiller est également évoquée. À la question de l'envoi du courrier par poste ou par courriel aux membres pour réduire les frais de timbres, il est convenu de demander à chaque membre son souhait de la manière d'être informé. L'Assemblée générale approuve le rapport du trésorier.

Ensuite, le commissaire aux comptes, M. Léo De Ren déclare que les comptes sont exacts et décharge est donné au trésorier, au Bureau ainsi qu'aux Administrateurs.

M. Norbert Bastin présente la liste des candidatures des membres correspondants telle qu'elle a été établie par le Bureau et le Conseil d'administration réunis le jour même, respectivement à 9h15 et à 9h30. À savoir : pour la place laissée vacante de membre titulaire, M. Dominique Vanwijnsberghe ; pour les six places vacantes de membres correspondants :

1. Jean-Luc Meulemeester,
2. Constantin Chariot,
3. Benoît Van den Bossche,
4. Godelieve Denhaene,
5. Pierre-Yves Kairis,
6. Matthieu Piavaux

Il rappelle qu'une Assemblée générale statutaire extraordinaire a été fixée au 19 avril 2008 afin d'élire, par vote secret, les nouveaux membres.

Le Président déclare la séance levée à 10h30.

COMPTE-RENDU DE / VERSLAG VAN DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE EXTRAORDINAIRE DES MEMBRES TITULAIRES DU 19 AVRIL 2008 BUITENGEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 19 APRIL 2008

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Deveen-De Pauw, Dickstein-Bernard, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Lemaire, Leclercq-Marx, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren: Bastin, Colman, Delmarcel, Demeter, De Valkeneer, Jacobs, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Messieurs/de Heren: Mesdames/de Dames: Crifo-Dacos, Marien-Dugardin, Piérard, Ulrix-Closset, Walch

Messieurs/de Heren: De Smedt, de Callataÿ, Duvosquel

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 9h45, après quoi il invite les membres présents à se lever et à respecter une minute de silence à la mémoire de Pierre Cockshaw récemment décédé. Il rappelle combien Pierre Cockshaw s'était engagé dans notre académie. Élu membre correspondant en 1987 et membre titulaire en 1991, il occupait depuis de nombreuses années un siège au Conseil d'Administration lors de sa disparition. Ensuite, après lecture par le Secrétaire général du procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 16 février 2008, celui-ci a été approuvé par l'Assemblée générale statutaire. Le Président présente la candidature de M. Dominique Vanwijnsberghe comme nouveau membre titulaire et celles de Mme Godelieve Denhaene et de M. Constantin Chariot, Pierre-Yves Kairis, Jean-Luc Meulemeester, Matthieu Piavaux et Benoît Van den Bossche comme nouveaux membres correspondants. Rappelant les règles de l'ASBL en matière de vote, il fait procéder au vote secret d'approbation à majorité simple. À l'unanimité, l'Assemblée générale statutaire a donné son approbation à la nomination de ces candidats.

Le Président déclare la séance levée à 10h15.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Norbert Bastin
Président

IN MEMORIAM

Madeleine Van de Winckel
(1929-2007)

Madeleine Van de Winckel, membre correspondant de l'Académie en 1971 et titulaire depuis 1974, est décédée le 23 septembre 2007. Elle fit ses études en archéologie et histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles et choisit de se lancer dans l'étude d'un sujet insolite dans le contexte de l'époque et révélateur du profond intérêt pour l'architecture qui allait marquer toute sa carrière. La volumineuse thèse de doctorat qu'elle présenta en 1962 s'intitule « Etude sur les marques de tailleurs de pierre dites « marques de tâcherons ». XI-XVIIIe s. ». Elle approche ce sujet qui a suscité de nombreuses hypothèses à l'époque romantique sur le Compagnonnage et la Franc-Maçonnerie sous un angle rigoureusement archéologique : en constituant un immense et minutieux corpus des relevés de marques en creux (signes et lettres) qu'elle a pu observer sur des édifices principalement en Brabant. D'emblée elle établit la différence entre les marques « utilitaires » concernant la pose des blocs d'assise et les « marques de tâcheron » qui se trouvent uniquement sur la face visible du bloc — le parement — et qui intriguent par leur aspect « signature ». C'est la personnalité de ces tailleurs de pierre, ces « latomi » qui retient son attention. Etayant ses recherches sur le terrain par l'examen des registres de métiers et les représentations picturales de chantiers de construction, elle tente de cerner la personnalité de ces tailleurs de pierre qui sont des exécutants (capables de déchiffrer plans et épures) et membres d'ateliers par définition itinérants.

Au cours des siècles, ils apparaissent de plus en plus souvent être en même temps des maîtres de carrière ou marchands de pierres. La carrière de Feluy-Arquennes dans le Hainaut lui permet ainsi de repérer l'activité de Pierre Winck (1688) qui travailla notamment à la Grand-Place de Bruxelles et de préciser certaines dates. Le but de ses recherches minutieuses est en effet de préciser la chronologie des constructions par la méthode des signes lapidaires et d'établir des liens entre différents édifices.

Le petit granit ou pierre bleue, matériau belge par excellence pour les parements, provient de petites extractions familiales du bassin de Feluy-Arquennes-Ecaussines-Maffle et fournit non seulement la Belgique actuelle mais fut exporté dans les pays limitrophes et aussi très loin : elle poursuivit ses recherches au Portugal (1963-1965) en Roumanie (1968-1974) en Hongrie (1979) et plus récemment sur le chantier du château de Chambord. Ses observations se matérialisent par des articles et des contributions à des Congrès. Elle contribua aussi activement à la revue « Pierre et Marbre », organe officiel de la Fédération des tailleurs de pierre et marbriers de Belgique.

Madeleine Van de Winckel enseignait l'histoire de l'architecture à l'Institut supérieur d'Architecture « La Cambre » depuis 1979. Les nombreux comptes-rendus d'ouvrages d'architecture qu'elle rédigea pour la Revue témoignent de l'intérêt toujours renouvelé qu'elle portait à ce domaine.

Personnalité entreprenante et déterminée, elle joua sur le terrain un rôle actif dans la sauvegarde du patrimoine bruxellois et en tant que Présidente du Comité du quartier de Bruxelles-centre (elle habitait une belle vieille maison dans le quartier du Béguinage). On se rappellera la communication qu'elle présenta à l'Académie sur le misérable destin promis à la demeure du peintre David à Bruxelles.

Au nom de l'Académie, nous présentons toutes nos condoléances à sa famille.

Cécile Dulière

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars / maart 2008)

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau - Bestuur
(2007-2008)

Président - Voorzitter: M. Norbert BASTIN; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: M. Alain JACOBS; Secrétaire chargé de Missions Spéciales - Secretaris belast met Speciale Opdrachten: M. Yvon LEBLICQ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER

Conseil d'Administration - Raad van Beheer

Mmes Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein; MM. HH. Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, Leblicq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires - Titelvoerende leden

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie	1955 / 1967	ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	WALCH, Nicole	1976 / 1981
Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	DELMARCEL, Guy	1981 / 1985
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	EECKHOUT, Paul	1978 / 1987
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987
COEKELBERGHS, Denis	1972 / 1978	VANRIE, André	1979 / 1987
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	SCHEERS, Simone	1982 / 1987
GAIER, Claude	1972 / 1979	SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989
CULOT, Paul	1976 / 1980	DE RUYT, Claire	1986 / 1990
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	BASTIN, Norbert	1988 / 1990
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991

Soenen, Micheline	1988 / 1992
Dumortier, Claire	1989 / 1992
Logie, Christiane	1989 / 1992
Van Laere, Raf	1991 / 1993
Vanden Bemden, Yvette	1981 / 1995
Van den Bergen-Pantens, Christiane	1985 / 1995
Masschelein-Kleiner, Liliane	1987 / 1995
Moerman, André	1993 / 1995
Blankoff, Jean	1990 / 1996
Coppens-Coppens, Marguerite	1990 / 1996
De Ren, Leo	1990 / 1996
Hadermann-Misguich, Lydie	1987 / 1997
Périer-D'Ieteren, Catheline	1993 / 1997
Bruwier, Marie-Cécile	1989 / 1997
De Pauw-Deveen, Lydia	1972 / 1998
de Callataÿ, François	1995 / 1998
Martens, Didier	1995 / 1998
Cauchies, Jean-Marie	1983 / 1999
Lemeunier, Albert	1990 / 1999
De Smedt, Raphaël	1996 / 2000
Leblicq, Yvon	1997 / 2001
De Jonge, Krista	1998 / 2001
Bücken, Véronique	1998 / 2002
Vander Auwera Joost	2001 / 2003
Demeter, Stéphane	2000 / 2005
Coomans de Brachène, Thomas	2001 / 2005
Jacobs, Alain	1999 / 2007
Serck-Dewaide, Myriam	2002 / 2007
Vanwijnsberghe, Dominique	2002 / 2008

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
Philippot, Paul	1978 / 1989 / 2008

Membres correspondants – Corresponderende leden

Fettweis, Henri	1969
Roberts-Jones - Popelier, Françoise	1973
Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge	1979
Marchetti, Patrick	1981
Huys, Bernard	1982
Huvenne, Paul	1986
Van Nerom-Debue, Claire	1989
Matthys, André	1990
Corbiau, Marie-Hélène	1992
Cardon, Hubert	1993
Waelkens, Marc	1993
Allart, Dominique	1995
De Vos, Dirk	1995
De Waele, Eric	1995
Forgeur, Richard	1996
Martens, Maximiliaan	1996
De Nave, Francine	1997
Rémon, Régine	1998
Bousmanne, Bernard	1999
Klinckaert, Jan	2000
Van der Stock, Jan	2000
Bergmans, Anna	2001
Smets, Francis	2001
De Poorter, Alexandra	2001

Nys, Ludovic	2002	Meganck Leen	2007
Verougstraete, Hélène	2002	Loir Christophe	2007
d'Hainaut-Zveny, Brigitte	2004	Meulemeester Jean Luc	2008
Hans-Collas, Ilona	2005	Denhaene Godelieve	2008
Lefftz, Michel	2005	Kairis Pierre-Yves	2008
Peeters, Natasja	2006	Van den Bossche Benoît	2008
Stroo, Cyriel	2006	Piavaux Matthieu	2008
Brosens Koen	2007	Chariot Constantin	2008

Correspondants honoraires - Erecorresponderende leden

Wangermée, Robert	1967 / 1986	Raepsaet, Georges	1989 / 2007
Dhanens, Elisabeth	1958 / 1995	Debae, Marguerite	1987 / 2008
Mercier, Philippe	1978 / 1995	Van Lennep, Jacques	1992 / 2008
Frédéricq-Lilar, Marie	1988 / 1999	De Boe, Guy	1996 / 2008
De Wilde, Eliane	1973 / 1997		

Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden

Levie, Simon	1992	van Buren, Anne	1997
von Euw, Anton	1992	Paviot, Jacques	1999
Gaborit-Chopin, Danielle	1992	Domínguez Casas, Rafael	2002
Díaz Padron, Mathias	1992	Mousset, Jean-Luc	2004
Vackova, Jarmilla	1992	Rosenberg, Pierre	2005
Châtelet, Albert	1993	McKendrick, Scot	2005
Verdier, Philippe	1993	Kren, Thomas	2005

Allart, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaine 11, 4000 Liège

Bastin, Norbert, conservateur h^{re} des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, Rue du Château 19, 5190 Spy

Bergmans, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

Blankoff, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

Bonenfant - Feytmans, Anne-Marie, archiviste-conservateur 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 Combattans 141, 1332 Genval

Brosens Koen, Armand Thierylaan 10, 3001 Heverlee

Bruwier, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée Royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq

BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles

CARDON, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon

CHARIOT Constantin, 9, Grand Route, 6769 Gerouville

CHÂTELET, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg

COEKELBERGHS, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 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, doctor in de oudheidkunde en kunstgeschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit Brussel, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel

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'Ongaro 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, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, 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

Barones DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen

DENHAENE Godelieve, Chef de travaux, Cabinet des Estampes, Bibliothèque Royale de Belgique, 102 Av. Général Eisenhower, 1030 Bruxelles

De Pauw - Deveen, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel

De Poorter, Alexandra, attaché bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel

De Ren, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 213 b.2, 3000 Leuven

De Ruyt, Claire, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem

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, Mas de la Roque, F-66300 Camélas

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 Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles

Domínguez Casas, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4°C, E-47005 Valladolid, Espagne

Dulière, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles

Dumortier, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles

Duvosquel, Jean-Marie, membre de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Avenue Adolphe Buyl 44, boîte 1, 1050 Bruxelles

Eeckhout, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Motsenstraat 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

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

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 h^re de 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

KAIBIS PierreYves, Chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, 66 rue des Wallons, 4000 Liège

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, 7512 Mont-St-Aubert

LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek

LECLERCQ - MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo

LEFETZ, 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, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam (Nederland)

LOGIE, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroeckstraat 86, 1000 Brussel

LOIR Christophe, Boulevard Maurice Lemonnier 22, 1000 Bruxelles

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, Vindictivestraat 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

MEGANCK Leen, Paul Fredericqstraat 68, 900 Gent

MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette

MEULEMEESTER Jean Luc, Lesgever Kunstgeschiedenis aan het Grootseminarie in Brugge, Legeweg 153, 8000 Saint-Andries (Brugge)

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, 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

PEETERS, Natasja, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel

PÉRIER - D'IETEREN, 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

PIAVAUX Matthieu, Chargé d'enseignement au Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Uniersité de Namur, rue Maghin 25, 4000 Liège

PIÉRARD, 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 Villers-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

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

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

STROO, Cyriel, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo

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, administrateur au Centre International de Codicologie, asbl. Bibliothèque Royale de Belgique. 84, champ du Vert Chasseur, 1000 Bruxelles

VAN DEN BOSSCHE Benoît, Chargé de cours à l'Université de Liège, chef du service « Histoire de l'Art et Archéologie du Moyen Age », rue Godefroid Devreese 14, 1030 Bruxelles

VANDER AUWERA, Joost, doctor in de kunstwetenschappen, licentiaat in het bedrijfsbeheer, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, gastprofessor aan de Universiteit Gent, Charles Plisnierlaan 17 b.1, 1070 Brussel

VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Rijksuniversiteit Leiden, 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 LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt

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, Herhet 7, 5560 Houyet

VANWIJNSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies

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 XVe 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

WAELKENS, Marc, em. 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 2010, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2010.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Vanden 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 medegedeeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2010 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2010 ingezonden te worden.

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

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES – BIJDRAGEN

C. Dickstein-Bernard, *La maison édifiée en 1441 sur la Grand-Place de Bruxelles par le métier des charpentiers, élément d'un ensemble architectural de six maisons en pierre conçu par la ville* 3
C. Périer-D'Ieteren, *Production d'atelier et exportation. Cinq versions de Sainte Famille de l'entourage de Gérard David* 27
N. Peeters, *Family matters. An integrated biography of Pieter Breughel II* 45
M. Díaz Padrón, *Un triptyque inédit de Pierre Pourbus* La Passion du Christ *dans la Cathédrale de Soria (Espagne)* 75
J. Rosen, *Adonis in Jerusalem: Rubens, Snyders and the Dynamics of Collaboration* . . 91
X. Duquenne, *Le nouveau château de Charles de Lorraine à Tervuren* 107

MISCELLANEA

R. Van Laere, *Een 16-17de-eeuws beschilderd gevelbord van de grensovergang te Leut (gem. Maasmechelen, Limburg)* 133
C. Van Nerom, *Josse van den Abeele et l'ancien cloître du couvent de l'Aracoeli sur le Capitole* 137

COMPTES RENDUS – RECENSIES

Estelle Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565* (C. Sorgeloos) 145
J.-L. Mousset et Kr. De Jonge (dir.), *Un prince de la Renaissance, Pierre-Ernest de Mansfeld (1517-1604)* (L. Smolderen) 146

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS 147

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

Procès-verbaux – Verslagen 149

In Memoriam: Madeleine Van de Winckel (C. Dulière) 157

Liste des membres – Ledenlijst 159

Prix – Prijs Simone Bergmans 169

Tables des Matières – Inhoudsopgave 171

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.

CULTURA · WETTEREN

ISSN 0035-0077X