

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXIX - 2010

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 2009-2010 / Dienstjaar 2009-2010

Président/Voorzitter: Mme Claire Dumortier; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven:* Mme Claire DUMORTIER; *Membres/Leden:* Dhr. Guy DELMARCEL, Dhr. Raphaël DE SMEDT, 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:

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

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

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

info@acad.be

Les paiements se font au C.C.P. 000-0100419-24 de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, ou au compte 310-0381725-19 de l'Académie, Banque Bruxelles-Lambert, Bruxelles. **Chèques ou virements nets et sans frais pour la bénéficiaire.**

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

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.

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

LXXIX — 2010

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,

DIENT MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

LES EXPOSITIONS VAN DER WEYDEN – FLÉMALLE: AVANCÉES, RECULS, TERGIVERSATIONS *

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Les expositions « *The Master of Flemalle and Roger Van der Weyden* » au Städel Museum de Francfort et à la Gemäldegalerie de Berlin étaient des expositions complémentaires⁽¹⁾. En fonction de leur collection permanente, elles mirent chacune l'accent sur un maître différent. Le musée de Francfort sur le Maître de Flémalle autour des grands panneaux éponymes de *Sainte Véronique*, la *Vierge et Enfant*, la *Trinité* (fig. 1) et le *Mauvais Larron* (fig. 2). Des doutes sur l'identité du Maître de Flémalle, alias Robert Campin et sur sa personnalité artistique ont été exprimés. Sa production a ainsi été discutée et de nouveaux regroupements de peintures ont été proposés.

Le musée de Berlin, riche de deux triptyques autographes majeurs de Van der Weyden, le *Retable de la Vierge* dit de *Miraflores* et le *Retable de saint Jean-Baptiste*⁽²⁾, s'attacha plus particulièrement au maître bruxellois. Davantage de peintures de référence étaient exposées et donnèrent lieu à la remise en question de beaucoup d'attributions ou d'idées communément acceptées.

La finalité des commissaires Jochen Sander et Stephan Kemperdick, conservateurs à Francfort et Berlin, était, d'une part, de revoir l'identité toujours controversée du Maître de Flémalle, alias Robert Campin, telle qu'elle a été établie en 1909 par Hulin de Loo, à la lumière de nouvelles hypothèses de travail et, d'autre part, de reconsidérer, au moyen d'un appareil critique plus pointu, les attributions des œuvres clés données aux deux maîtres. Ce faisant, ils réactualisaient une polémique célèbre, celle de l'unicité ou de la dualité de Flémalle-Van der Weyden, polémique qui atteignit son paroxysme en 1935 avec la parution de l'ouvrage d'Emile Renders: *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle*⁽³⁾, ouvrage qui fit aussi date car, au-delà des thèses discutables avancées, il était pionnier dans sa démarche comparative de photographies de détails de mêmes éléments, sélectionnées avec soin dans les peintures des deux maîtres, souvent même avec discernement comme nous le verrons.

En proposant pour cette communication un sous-titre un rien provocateur «avancées, reculs, tergiversations», mon intention est de tenter de sortir d'une approche traditionnelle d'historien de l'art pour présenter un point, le plus objectif possible, sur la démarche métho-

* Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Le texte ci-après reprend la communication que j'ai présentée le 16 octobre 2010 à l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

(1) *The Master of Flemalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, 2008.

(2) *Ibid.*, n° 29, p. 317-324 et n° 37, p. 352-357.

(3) E. RENDERS, *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*, Bruges, 1931.



Fig. 1. Maître de Flémalle et atelier, *Sainte Véronique*, *Vierge à l'Enfant*, *Trinité*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939, 939A, 939B. © Städel Museum

dologique qui a présidé aux nouvelles thèses énoncées et d'en soupeser les conséquences pour l'historien de l'art du ^{XXI}^e siècle. Il n'est donc pas question de passer en revue le catalogue des peintures retenues.

Je me concentrerai seulement sur les œuvres les plus significatives et les plus controversées, parmi lesquelles figurent en première place pour le Maître de Flémalle: les trois *Panneaux de Francfort* et le *Mauvais Larron*, considérés, à tort, comme provenant d'une abbaye de Flémalle près de Liège, à l'origine de son patronyme⁽¹⁾, le *Retable de Mérode* et le *Double Portrait* de la National Gallery, la *Descente de Croix* et le *Portrait de femme* de Berlin pour Van der Weyden ainsi que les œuvres qui leur sont le plus directement rapprochées. Cet ensemble constituant, dans le cadre de la démonstration, la clé de voûte du nouvel et bien fragile édifice de réflexions.

(1) A. CHÂTELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 65.

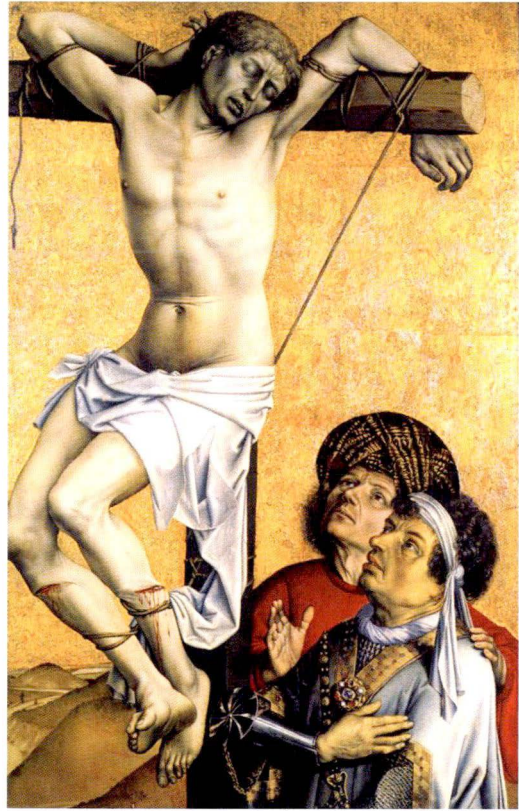


Fig. 2. Groupe Maître de Flémalle, *Mauvais Larron*.
Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 886.
© Städel Museum

Mais avant d'entrer dans le vif du sujet, je voudrais brièvement résumer, à l'attention des non «spécialistes en peinture flamande» la dite polémique de l'unité ou dualité du Maître de Flémalle-Van der Weyden.

Les difficultés que les historiens de l'art ont rencontrées, depuis le XIX^e siècle, à distinguer la main du Maître de Flémalle de celle de Van der Weyden, sont à l'origine de ce concept qui a été avancé en premier lieu par Firmenich Richartz, repris par Charles de Tolnay et supporté ensuite par Max Friedländer⁽⁵⁾. Pour ces historiens de l'art, les peintures attribuées au Maître de Flémalle seraient les œuvres de jeunesse de Van der Weyden qui travailla dans son atelier à Tournai de 1427 à 1432. Cette idée, ravivée entre les deux guerres par Emile Renders, est le résultat d'un malaise ressenti face aux tableaux des deux maîtres dans lesquels de grandes différences stylistiques se conjuguent à d'étroites analogies. La thèse de l'unicité toutefois ne convainc pas et ce sera celle de la dualité qui prévaudra

(5) E. FIRMENICH-RICHARTZ, *Rogier van der Weyden, der Meister von Flémalle. Ein Beitrag zur Geschichte der plämischen Malerschule*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 10, 1899, p. 1-12, 129-144; Ch. DE TOLNAY, *Le Maître de Flémalle et les frères van Eyck*, Bruxelles, 1939, p. 17-27, 57, nr. 10; M. J. FRIEDLANDER, *Flémalle Meister Dämmerung*, dans *Pantheon*, VIII, 1931, p. 353-355 et ead: *Early Netherlandish Painting. 2: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyde/Bruxelles, 1967.

jusqu'en 1993. Les parentés relevées seront justifiées par une assimilation stylistique réciproque, au sein du même atelier, entre le Maître de Flémalle et Van der Weyden.

Toutefois, les controverses d'attribution relatives au noyau de peintures reconnues autographes pour chacun des deux maîtres vont resurgir régulièrement.

Sander, étudiant les trois *Panneaux de Francfort* et le *Mauvais Larron*, écrit en 1993, dans son catalogue sur les peintures flamandes du Städel Museum que le groupe de peintures données au Maître de Flémalle est cohérent à condition toutefois d'accepter que les œuvres soient le fruit de l'intervention de plusieurs mains. Il reconnaît cependant qu'il est malaisé de distinguer la main du Maître de Flémalle de celles de ses collaborateurs et il divise sa production en trois groupes⁽⁶⁾.

Classement J. Sander - 1993

1er noyau d'œuvres (Flémalle et atelier), avant 1420:

Triptyque Seilern (atelier pour les volets), Londres

Triptyque de Mérode (atelier pour les volets), New York

Madone devant un banc d'herbe, Berlin

Saint Jean Baptiste, Cleveland.

2e noyau d'œuvres (Flémalle), ca.1420 :

Nativité, Dijon

Triptyque de Mérode (panneau central), New York

Vierge et Enfant devant un feu, Londres

Le Mariage de la Vierge et ses revers en grisaille, Prado

La Vierge trônant, Aix-en-Provence

Portrait d'Homme, Berlin.

3e noyau d'œuvres (autour des trois panneaux du Maître de Flémalle) 1428-32

Flémalle:

Mauvais Larron, Francfort

Vierge à l'écran d'osier, Londres

Christ et Marie, Philadelphie

Portrait de couple, Londres.

Flémalle et atelier (aide Van der Weyden):

Vierge et Enfant, Francfort

Ste. Véronique, Francfort

Trinité, Francfort.

(6) J. SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel. 1400-1550*, Mayence, 1992/93, p. 119-121. Je ne reprends ci-après que les peintures dont je vais parler.



Fig. 3. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art

La même année, au colloque sur le Maître de Flémalle qui s'est tenu à la National Gallery de Londres⁽⁷⁾, Lorne Campbell, revenant à une thèse qu'il avait déjà émise en 1974, enlève au catalogue du maître, le *Retable de Mérode* (fig. 3), reconnu jusqu'alors par la plupart des historiens de l'art comme son œuvre autographe de référence. Il la donne à un élève de l'atelier qui serait également l'auteur des volets du *Retable Werl* (fig. 4) et de la *Madone à l'écran d'osier* (fig. 5). Enfin, il propose à son tour de distinguer plusieurs personnalités artistiques dans la production attribuée au maître.

En 1993 toujours, J. R. J. Van Asperen de Boer et Roger Van Schoute publient leurs recherches sur le dessin sous-jacent du Maître de Flémalle et de Van der Weyden et relèvent des différences d'écriture qu'ils livrent à la critique⁽⁸⁾.

Les avis sur les attributions des œuvres à l'un ou l'autre peintre vont alors se succéder dans des articles et des monographies parus depuis les années 90 et présentant des conclusions parfois diamétralement opposées que je n'ai naturellement pas le temps de reprendre ici. Je citerai les monographies de Kemperdick et Châtelet en 1997, De Vos en 1999 et Thürlemann en 2002 et enfin, en 2008-2009 le catalogue des expositions *The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden* par Sander et Kemperdick⁽⁹⁾.

(7) S. FOISTER et S. NASH, *Robert Campin. New Directions in Scholarship*, Londres/Turnhout, 1993.

(8) J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA et R. VAN SCHOUTE, *Underdrawings in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 11)*, Zwolle, 1992.

(9) S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden (Ars nova, 2)*, Turnhout, 1997; A. CHÂTELET, *op. cit.* ; D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. L'œuvre com-*



Fig. 4. Groupe Maître de Flémalle, *Volets du retable Werl*, Madrid, Museo del Prado, inv. 1513, 1511.
© Museo Nacional del Prado

Dans ce dernier ouvrage, les deux commissaires remettent en question à la fois l'attribution des *Panneaux de Francfort* (fig. 1) et celle du *Triptyque de Mérode* (fig. 3). Ils y voient plusieurs mains et tentent de déterminer la part prise dans l'exécution de chaque peinture par Flémalle / Van der Weyden, mais également par Jacques Daret, qui travailla aussi dans l'atelier du peintre tournaisien. Ils attribuent au Maître de Flémalle le groupe d'œuvres formé en 1993 par Sander autour du *Triptyque Seilern*, groupe qui comprend l'*Annonciation* de Bruxelles (fig. 7) et ils présentent ce tableau comme autographe reprenant ainsi une idée déjà émise en 1955 par Musper. D'autres historiens de l'art la donnaient à J. Daret⁽¹⁰⁾. Se basant sur des données biographiques, le Maître de Flémalle serait né autour de 1375, devenu maître autour de 1400 et apparaissant dans les archives comme présent à Tournai à

plet, Anvers, 1999; F. THURLEMAN, *Robert Campin: Eine Monographie mit Werkkatalog*, Munich, 2002; *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, 2008.

- (10) A. BURROUGHS, *Art Criticism from a Laboratory*, Boston, 1938, p. 211-212; C. GOTTLIEB, *The Brussels Version of the Mérode Annunciation*, dans *The Art Bulletin*, 39, 1957, p. 53-59; J. DE COO, *A Medieval Look at the Mérode Annunciation*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44, 1981, p. 114-132; A. CHÂTELET, *L'atelier de Robert Campin*, dans *Les grands siècles de Tournai*, Tournai/Louvain-la-Neuve, 1993, p. 13-37.



Fig. 5. Groupe Maître de Flémalle, *Vierge à l'écran d'osier*, London, National Gallery, inv. NG 2609.
© National Gallery Picture Library

partir de 1405/6, il leur semble logique de lui attribuer les peintures les plus «archaïsantes», c'est-à-dire les plus proches de l'art international⁽¹¹⁾.

Examinons cette thèse et voyons quelles sont les nouvelles avancées acquises. Le *Tripptyque de Mérode* (fig. 3) est certainement l'œuvre la plus célèbre et la plus publiée du Maître de Flémalle. Son attribution, basée sur la seule critique de style, est néanmoins controversée depuis l'origine et oscille toujours à l'intérieur du même trio: Maître de Flémalle, élève du maître dont Jacques Daret ou suiveur. Certains auteurs comme Frinta relèvent déjà en 1966 «un moins bon peintre dans le volet gauche avec les donateurs»⁽¹²⁾, ce qui, aujourd'hui, est unanimement admis.

En 1992, l'étude du dessin sous-jacent du panneau central par Dijkstra⁽¹³⁾, constitua une première «avancée» importante car elle apporta la preuve que l'*Annonciation* du *Tripptyque de Mérode* (fig. 6) est plus tardive que l'*Annonciation* de Bruxelles (fig. 7). En effet, le Maître de l'*Annonciation* de Mérode copie l'image peinte de celle de Bruxelles car les motifs communs aux deux œuvres ne sont pas dessinés mais bien les éléments neufs qui n'apparaissent pas dans la version de Bruxelles (fig. 8-9).

(11) S. KEMPERDICK, *op. cit.*, p. 188.

(12) M. S. FRINTA, *The Genius of Robert Campin*, La Haye, 1966, p. 26.

(13) J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA et R. VAN SCHOUTE, *op. cit.*, p. 97-102.



Fig. 6. Groupe Maître de Flémalle, *Triptyque de Mérode*, panneau central, *Annonciation*. New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art



Fig. 7. Atelier avant 1420 ? *Annonciation*, Bruxelles. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 785. © KMSKB-MRBAB

Forts de ce constat irréfutable annulant l'opinion la plus répandue qui était de considérer l'*Annonciation* de Bruxelles comme la copie de celle de New York, revenons à la surface picturale. A la suite de Campbell et des commissaires de l'exposition, il me paraît aussi évident que le triptyque ne présente pas un aspect unitaire. Le rendu de l'espace, le style et la technique d'exécution diffèrent d'un panneau à l'autre: la perspective à plusieurs points de fuite des plafonds et du sol ne concorde pas, le traitement du pare-feu (fig. 10), systématique et en surface dans l'*Annonciation*, est illusionniste dans la planche forée par saint Joseph. Son visage est d'une exécution plus serrée que celui de Marie et les plis de sa robe sont beaucoup plus naturels.

Kemperdick voit dans les *Annonciation* de Bruxelles et de New York, des productions du même atelier, ce qui me paraît difficile à admettre vu les profondes différences stylistiques. Pour lui, la composition de Bruxelles est plus harmonieuse que celle de New York⁽¹⁴⁾, qui résulterait d'un collage de motifs empruntés au répertoire du Maître de Flémalle plutôt que d'être une création originale, opinion que je ne partage pas.

(14) Monsieur M. Crunelle a fait remarquer la différence de conception spatiale entre les deux *Annonciation*, l'espace étant construit selon des lignes de fuite convergentes dans celle de Bruxelles. L'observation me paraît intéressante. Elle repose toutefois la question de la datation de l'oeuvre. La construction géométrique de l'espace n'étant pas encore un souci de composition de l'art international ou des peintures flamandes du début du xv^e siècle.

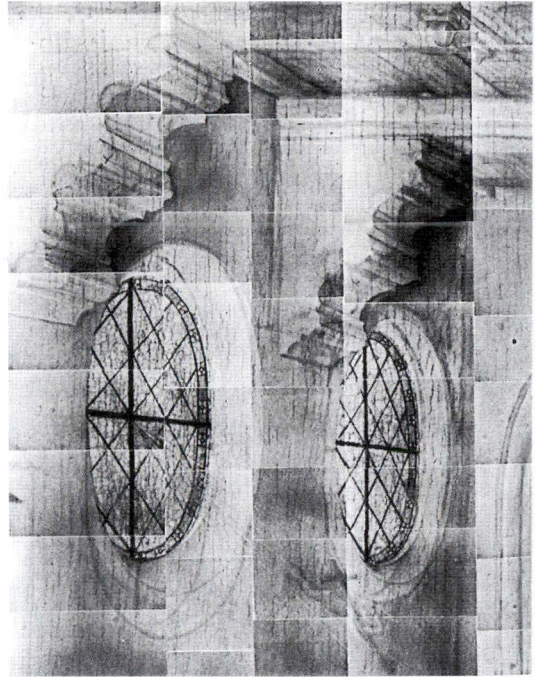


Fig. 8. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, RIR, détail des fenêtres rondes du panneau central, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70.
© The Metropolitan Museum of Art

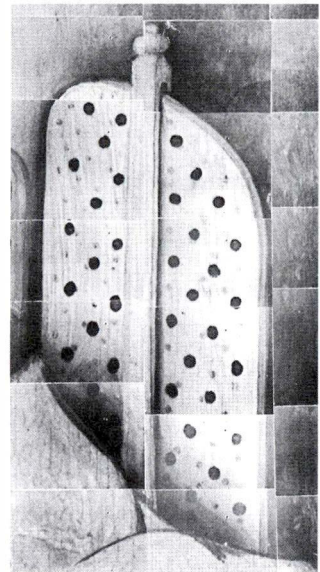
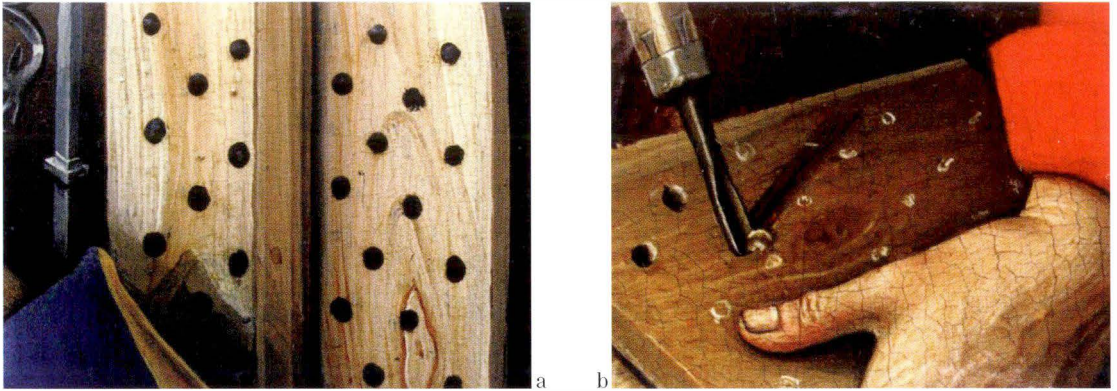


Fig. 9. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, RIR, détail du pare-feu du panneau central, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art



Figs. 10 a-b. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, panneau central, détail du pare-feu, et volet droit, détail de la planche forée, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art

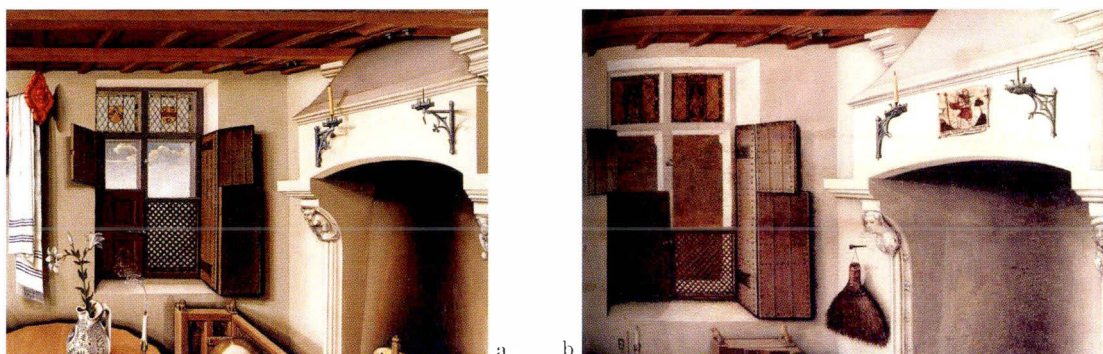
L'examen dendrochronologique⁽¹⁵⁾ établit que les volets (après 1425) sont postérieurs au panneau central (ca.1420), venant ainsi confirmer les thèses émises lors de l'examen de la radiographie. Sur la base de cette donnée chronologique nouvelle qui constitue une deuxième « avancée », Kemperdick propose les séquences suivantes pour la réalisation du triptyque⁽¹⁶⁾: le panneau central (fig. 6) serait peint le premier et conçu pour être autonome. A la demande du commanditaire, ce panneau est inclus ensuite dans un ensemble pour former un triptyque (fig. 3).

Ce dernier se serait fait représenter sur le volet gauche et aurait fait apposer ses armoiries (fig. 11) (Famille Engelbrechts-Ymbrechts de Malines) sur les fenêtres du panneau central s'ouvrant sur un ciel bleu qui est un surpeint et non sur des feuilles métalliques dorées, comme c'était à l'origine, à l'instar de l'*Annonciation* de Bruxelles. Le commanditaire, proche de saint Joseph, aurait fixé l'iconographie du volet droit. Ensuite, une fois marié, il aurait fait ajouter son épouse et un messager tenant en main l'écusson de Malines, deux figures qui n'étaient pas initialement prévues, ainsi que le révèle la radiographie. Cette reconstitution des phases d'élaboration du triptyque me paraît très plausible.

Selon Kemperdick, le panneau central serait peint par un membre de l'atelier du Maître de Flémalle entre 1420 et 1430 qui s'inspirerait de l'*Annonciation* de Bruxelles tandis que les volets seraient dus à deux autres peintres. Le gauche, plus faible, s'apparenterait au panneau de Francfort (?) – je ne vois pas en quoi? – le droit, de grande qualité, à la *Nativité* de Dijon (fig. 12) –. Il y a, en effet, des analogies avec cette peinture, la plus probante

(15) P. KLEIN, *Dendrochronological Analysis of Panel Paintings belonging to the Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups*, dans *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, 2008, p. 161-167.

(16) *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, 2008, p. 198.



Figs. 11a.b. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, panneau central, détail des armoiries, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70 © The Metropolitan Museum of Art ; Atelier avant 1420?, *Annonciation*, détail, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 785. © KMSKB-MRBAB

pour moi étant la morphologie du visage de Joseph (fig. 13). Il ne s'agit toutefois que d'un détail et dans lequel s'observe d'ailleurs une technique picturale différente.

De surplus, Kemperdick relève dans cette *Nativité*, une exécution soignée identique à celle du volet, un même rendu des textures et une sensibilité similaire à la lumière et au paysage. Personnellement, je note dans cette œuvre, dont l'attribution au Maître de Flémalle remontant à Hugo von Tschudi⁽¹⁷⁾ est conservée par le commissaire, des discordances au sein de la composition, qui dénoteraient aussi une intervention plurielle. À côté du visage de St Joseph, on remarque une étrange maladresse dans les mouffles disproportionnées du berger et des analogies stylistiques avec J. Daret dans la figure de *Salomé*. Les pierreries sur le liseré de sa robe et ses mains relèvent du style de ce Maître tel qu'il se manifeste dans son œuvre documentée, le *Retable de l'Abbaye de Saint Vaast* à Arras (fig. 14). L'ensemble néanmoins me semble marqué du sceau flémallien.

Kemperdick trouve la composition de Bruxelles « plus heureuse », mais en quoi⁽¹⁸⁾? Pour moi, elle procède totalement d'un autre esprit. L'*Annonciation* de New York s'en distingue par sa plasticité qui freine l'unification spatiale. Ce sens de la réalité plastique, qui se retrouvera ultérieurement dans la figure du *Mauvais Larron*, constitue le trait stylistique principal reconnu au maître de Flémalle depuis le XIX^e siècle et sous-tend plusieurs autres peintures qui lui ont également été enlevées par les commissaires. J'y reviendrai.

Aux visages plats de l'ange et de Marie, dans l'*Annonciation* de Bruxelles, et aux plis anguleux et secs de leurs robes, se substituent les visages plus volumineux et les drapés aux plis en ressaut et au modelé plus fluide de l'*Annonciation* de New York (fig. 15).

(17) H. VON TSCHUDI, *Der Meister von Flémalle*, dans *Jahrbuch der königlich-preussischen Kunstsammlungen*, 19, 1898, p. 8-39.

(18) Voir note 16.



Fig. 12. Maître de Flémalle et atelier, *La Nativité*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 150.
© Musée des Beaux-Arts de Dijon



Figs. 13a.b. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, volet droit, détail du visage de Joseph, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art; Maître de Flémalle et atelier, *La Nativité*, détail du visage de Joseph, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 150. © Musée des Beaux-Arts de Dijon

Au milieu de toutes ces tergiversations relatives au triptyque et aux œuvres qui y sont apparentées, Kemperdick ne prend pas clairement position sur l'auteur du volet avec saint Joseph mais laisse sous-entendre que ce serait le Maître de Flémalle vu les parentés décrites avec la *Nativité*? Je pense qu'il pourrait être de la main de Van der Weyden au vu de l'écriture serrée des détails, des effets de lumière sur les objets et de la délicatesse du paysage. La qualité d'exécution du modelé, des carnations et de la barbe, un rien plus graphique que dans la *Nativité*, et les modulations de couleur des vêtements viennent encore appuyer cette hypothèse.

Je poursuis ma démarche en me penchant sur les trois *Panneaux de Francfort*, autre «best seller» de la production du Maître de Flémalle. A l'exposition de Francfort, *Sainte Véronique*, la *Vierge et Enfant*, et la *Trinité* (fig. 1) sont présentées côte à côte face au visiteur qui entre. L'effet est immédiat, les peintures sont magistrales et donnent l'impression de former un tout cohérent. En s'approchant, toutefois, l'examen révèle différentes mains et des collaborations qui se manifestent aussi à l'intérieur d'une même composition.

Le *Mauvais Larron* (fig. 2), confirmé dans son statut de peinture autographe par J. Sander dès 1993⁽¹⁹⁾, est intentionnellement séparé et placé à gauche de cet ensemble. L'examen du bois pratiqué pour l'exposition a montré qu'il s'agissait d'un fragment n'ayant conservé que 50 % de sa taille originale, ce qu'illustre parfaitement le revers. Il appartenait proba-

(19) J. SANDER, *op. cit.*, p. 129-153.



Figs. 11a.b. Maître de Flémalle et atelier, *La Nativité*, détail, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 150. © Musée des Beaux-Arts de Dijon.; Jacques Daret, *Présentation au Temple*, détail, Paris, Musée du Petit Palais, inv. P. Tuck 2. © Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris

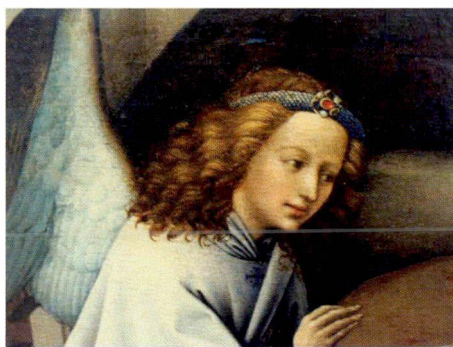
blement à un monumental *Retable de la Passion* dans lequel il devait être vu «sotto in su». Cette précision sur le format original du *Mauvais Larron* est une autre «avancée» importante pour la recherche. Ainsi, le style très plastique des pieds en ressaut du larron est lié à part entière à l'emplacement de l'œuvre par rapport au spectateur plutôt que de constituer une particularité stylistique exceptionnelle, souvent prise comme argument d'attribution au Maître de Flémalle⁽²⁰⁾. L'exécution de ses pieds et leur insertion dans l'espace leur confèrent néanmoins une extraordinaire tridimensionnalité que ne partage aucune des peintures de Van der Weyden, même pas la *Descente de Croix*.

La thèse de Kemperdick est que le *Mauvais Larron* s'apparente aux *Panneaux de Francfort* mais que sa technique d'exécution est plus dure. Argument peu pertinent, selon moi, vu la qualité des modelés (fig. 2) au passage fluide de l'ombre à la lumière et les modulations d'intensité du cerne qui contourne les formes. Il serait de la main d'un membre de l'atelier du Maître de Flémalle et daterait des années 1430. Cette date est plausible au vu des

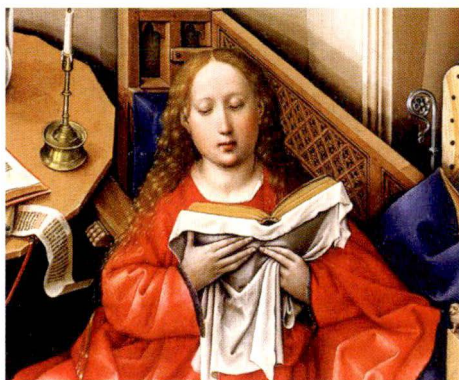
(20) P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas. XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1998, p. 32-33.



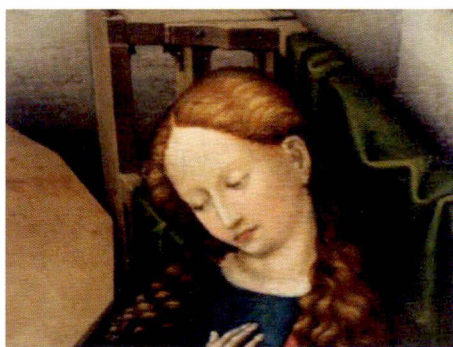
a



b



a



b



a



b

Figs. 15a.b. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, panneau central, détails des visages de l'ange et de la Vierge et de leurs drapés, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art ; Atelier avant 1420 ?, *Annonciation*, détails des visages et des drapés de l'ange et de la Vierge, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 785.

© KMSKB-MIRB&B



Fig. 16. Reconstitution du retable mixte à double paire de volets selon Stephan Kemperdick.

© *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp.,
Francfort-sur-le-Main Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie

résultats dendrochronologiques et des rapprochements stylistiques avec les trois *Panneaux de Francfort* qui seraient peints dans les mêmes années. Par ailleurs, Kemperdick a relevé une citation du groupe des personnages masculins dans le retable de Wurzach de Hans Multscher daté de 1437⁽²¹⁾, ce qui offre au panneau un terminus post quem.

Mais revenons aux trois *Panneaux de Francfort* considérés erronément jusqu'au catalogue critique de Sander en 1993, comme les fragments d'un même retable de *Descente de Croix*⁽²²⁾. Pour Kemperdick, ces panneaux appartiendraient à un monumental retable mixte à double paire de volets exécutés dans les années 1430⁽²³⁾ dont il présente une reconstitution dessinée (fig. 16). (première ouverture = quatre figures féminines: la Vierge, sainte Véronique, sainte Gudule? et Marie Madeleine? Fermé = la Trinité et la Vierge en Pâmoison et saint Jean?).

Sander démontra déjà alors que ces peintures se distinguent les unes des autres par leur dessin et leur technique d'exécution et les donna à des membres de l'atelier du Maître de Flémalle⁽²⁴⁾. Ce dernier aurait fait appel à plusieurs peintres en sus de Van der Weyden et de Daret, ce qui expliquerait les analogies mais aussi les faiblesses relevées dans les compositions. Il ouvrait ainsi, en possession de nouvelles données scientifiques, les prémisses des tergiversations et discussions actuelles.

Aujourd'hui Kemperdick reconnaît l'intervention de deux peintres dans le panneau de *Sainte Véronique* (fig. 17). Pour lui, Van der Weyden aurait réalisé le visage qu'il rapproche des visages de la *Descente de Croix*, hypothèse à laquelle je ne peux souscrire étant donné le très mauvais état de conservation de cette partie fort restaurée (fig. 18). Le reste de la composition serait le fait d'une autre main. Personnellement, je relèverai encore le style de

(21) *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, p. 221.

(22) J. SANDER, *op. cit.*, p. 113-115; A. CHATELET, *op. cit.* (1996), p. 78.

(23) *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, p. 213.

(24) J. SANDER, *op. cit.*, p. 123.



Fig. 17. Maître de Flémalle et atelier, *Sainte Véronique*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939A. © Städel Museum



Fig. 18. Maître de Flémalle et atelier, *Sainte Véronique*, radiographie, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939A. © Städel Museum

Daret dans les pierreries du liseré de la robe. Enfin Kemperdick considère que la *Trinité* (fig. 24b) et la *Vierge et Enfant* seraient peints par le même maître.

Cette *Vierge et Enfant* est rapprochée par les commissaires du *Christ et de la Vierge* de Philadelphie (fig. 19) qu'ils donnent au Maître de Flémalle, situant son exécution dans les mêmes années 1430 que celle du panneau de Francfort⁽²⁵⁾. Ils soulignent aussi les parentés de cette œuvre avec le *Mauvais Larron*, au point d'y voir le même exécutant. Si le rapprochement du visage de la Vierge de Francfort avec le visage de Marie dans le *Christ et la Vierge* de Philadelphie (fig. 20) me convainc, la parenté stylistique avec celui de *Marie Madeleine lisant* de Londres (fig. 21), attribué à Van der Weyden, me semble encore être plus étroite. L'attribution de ce dernier tableau est cependant aussi remise en question et fait à son tour l'objet de tergiversations. Ainsi, Campbell, commissaire de l'exposition de Louvain en 2009: *Rogier Van der Weyden, Maître des Passions*, y voit une œuvre autographe⁽²⁶⁾, avis que je partage. Kemperdick, par contre, la donne à l'atelier du Maître de Flémalle et la rapproche

(25) S. KEMPERDICK et J. SANDER, *The Master of Flémalle, Robert Campin, and Rogier Van der Weyden. A Résumé*, dans *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, p. 151.

(26) *Rogier van der Weyden, ca. 1400-1464 – Maître des Passions*, cat. d'exp., Leuven, M-Museum Leuven, 2009, p. 441-444.



19. Groupe Maître de Flémalle, *Christ et Vierge*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, inv. 332.
© Philadelphia Museum of Art



Fig. 20. Maître de Flémalle et atelier, *Vierge à l'Enfant*, détail du visage de la Vierge, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939. © Städel Museum

du volet du *Retable Werl* (fig. 1) qui en serait le modèle et non l'inverse comme le défend Campbell et la plupart des historiens de l'art antérieurs.

On notera encore que les mains de la Vierge de Francfort ont une autre morphologie, selon moi plus structurées que celles de *Sainte Véronique*, et qu'elles s'apparentent à celles peintes par Van der Weyden dans des œuvres au caractère autographe unanimement reconnu que ce soit dans le portrait tardif de *Philippe de Croÿ* ou antérieurement dans la *Descente de Croix* (fig. 22).



Fig. 21. Rogier Van der Weyden, *Madeleine lisant*,
London, National Gallery, inv. NG 654.
© National Gallery Picture Library

Ces mêmes «tergiversations», quant aux attributions de ces panneaux, existaient déjà entre les deux guerres, comme je l'ai rappelé lorsque Emile Renders, pour appuyer sa thèse de l'unité, compare le visage de la *Vierge de Francfort* à celui de la *Descente de Croix* de Van der Weyden et suit une démarche similaire pour les corps du *Christ* de la *Descente de Croix* et du *Mauvais Larron* (fig. 23) ou encore les visages du *Christ* de la *Trinité* et de la *Descente de Croix*⁽²⁷⁾.

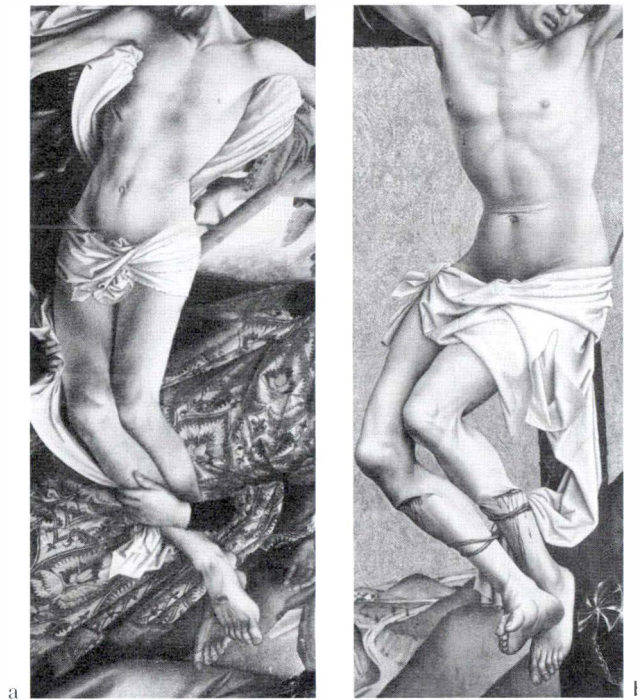
La qualité d'exécution de la *Trinité* (fig. 1) comme les analogies stylistiques que cette œuvre partage avec d'autres peintures autographes de Van der Weyden, me ferait pencher en faveur d'une œuvre autographe comme l'avait déjà suggéré Martin Davies en 1973. Je rejoins ainsi partiellement l'opinion de Kemperdick pour la *Trinité* et non celle de Renders qui reconnaissait la même main dans le *Mauvais Larron*. Celui-ci, en effet, se distingue par des visages plus volumineux et des formes anatomiques plus puissantes (fig. 21) soulignées par un cerne et un clair-obscur plus marqué dans lequel je continue à voir le style plastique qui caractérisait, pour la majorité des historiens de l'art, la production du Maître de Flémalle.

(27) E. RENDERS, *op. cit.*, vol. II, p. 73, 79.



Figs 22 a.b.c. Maître de Flémalle et atelier, *Vierge à l'Enfant*, détail des mains de la Vierge, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939. © Städel Museum ; Rogier Van der Weyden, *Descente de Croix*, détail de la main de saint Jean, Madrid, Museo del Prado, inv. 2825. © Museo Nacional del Prado ; Rogier Van der Weyden, *Portrait de Philippe de Croÿ*, détail des mains, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 251. © KMSKA

En conclusion, pour les commissaires de l'exposition, les « tergiversations », que je qualifierais de « cycliques », relatives aux attributions des *Panneaux de Francfort* et de la *Descente de Croix* auraient un même fondement: la collaboration de Van der Weyden à la réalisation des trois *Panneaux de Francfort*, ce qui me semble pertinent. L'hypothèse de l'intervention de deux et peut-être même de trois mains principales pourrait être retenue, si on accepte l'intervention de Daret, que je crois déceler, notamment, dans les pierreries de la robe de sainte Véronique. De telles collaborations me paraissent même normales pour les grands retables à la lumière des connaissances actuelles sur la distribution du travail dans les ateliers. Par contre, si on admet que le style de l'ensemble n'est pas homogène, ce qui est évident rien qu'à l'examen comparatif des visages et des mains, comment déterminer l'étendue réelle de ces collaborations, d'une œuvre à l'autre et à l'intérieur d'un même panneau? Finalement, quelle est la part de Van der Weyden, qui se révèle importante à l'examen et surtout celle du Maître de Flémalle? Particulièrement si ce dernier est désigné par Kemperdick comme l'auteur du *Triptyque Seilern* et de l'*Annonciation* de Bruxelles qu'un monde, selon moi,



Figs. 23 a.b. Rogier Van der Weyden, *Descente de Croix*,
détail du corps du Christ, Madrid, Museo del Prado, inv. 2825 (Photo redressée).
© Museo Nacional del Prado; Groupe Maître de Flémalle,
Mauvais Larron, détail du corps du larron, Francfort-sur-le-Main,
Städel Museum, inv. 886. © Städel Museum

sépare stylistiquement des panneaux qui lui sont traditionnellement attribués et même de ceux conservés aujourd'hui sous cette appellation par les commissaires? Une telle évolution stylistique en une dizaine d'années ne me paraît pas pouvoir se justifier.

Avons-nous véritablement progressé dans la connaissance essentielle du Maître ou tournons-nous en rond? La critique de style, même épaulée par les sciences a ses limites.

Je terminerai avec trois autres œuvres importantes données le plus souvent au Maître de Flémalle. En premier lieu, la *Vierge à l'écran d'osier* (fig. 5) de la National Gallery toujours comparée à l'*Annonciation* de Mérode, qui lui serait contemporain. Cette peinture faisait partie du noyau d'œuvres du Maître considérées comme autographes depuis Bode en 1887 qui la prend même comme tableau de base du «Corpus» du peintre qu'il dénomme le *Maître du Retable de Mérode*.

Campbell, toutefois, en 1990, dans son catalogue critique des peintures flamandes de la National Gallery⁽²⁸⁾, décrit la composition comme un pastiche d'après les peintures de

(28) L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Paintings*, London, 1998, p. 98.

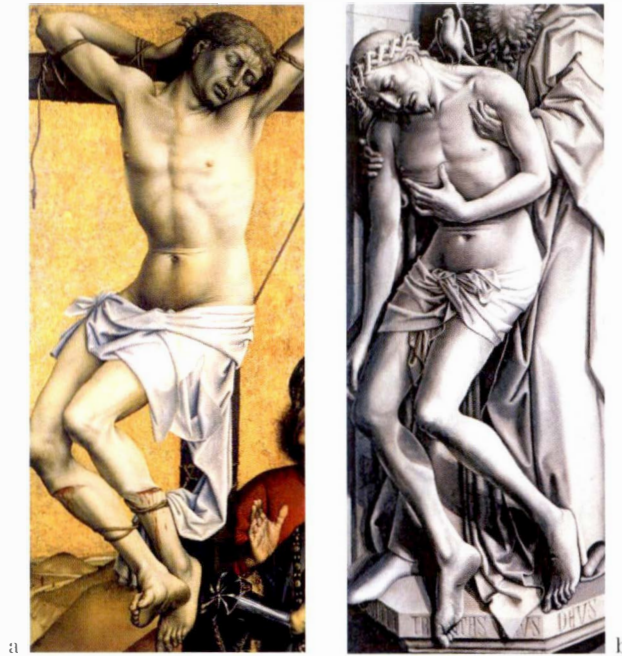


Fig. 24. a.b. Groupe Maître de Flémalle, *Mauvais Larron*, détail du corps du larron, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 886.
© Städel Museum; Maître de Flémalle et atelier, *Trinité*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 939B. © Städel Museum

Flémalle – Van der Weyden mais pastiche par rapport à quelle peinture, plus aucunes d'entre elles n'étant attribuées avec certitude? Etat de fait qui peut être ressenti comme un recul dans la connaissance. Campbell relève des incongruités dans les gestes de la Vierge et de l'Enfant, dans la position du livre par rapport à Marie, dans la structure de la robe de celle-ci et enfin dans le rendu spatial, notamment dans la mise en place des lignes de fuite du sol. Certes, il y a des maladresses mais pourquoi seraient-elles dues à un élève? Les analogies stylistiques fondamentales entre les deux compositions sont pour moi évidentes, la dimension plastique étant une fois encore la tendance dominante commune (fig. 25). Les similitudes s'étendent aussi aux dessins sous-jacents et à la technique d'exécution, encore fort en pâte, et au modelé en clair-obscur très contrasté.

En deuxième lieu, le *Double portrait* de la National Gallery de Londres (fig. 26). Ces portraits qui ont aussi été attribués de manière continue au Maître de Flémalle, sont d'une très grande qualité d'exécution qui, selon Kemperdick, ne se retrouve que dans la *Descente de Croix*. Il rapproche ainsi le visage féminin de celui de Nicodème⁽²⁹⁾ (fig. 27) relevant les modelés puissants, lisses et aux contours nets repris par un cerne qui découpe les formes

(29) E. RENDERS, *op. cit.*, vol. II, p. 78.

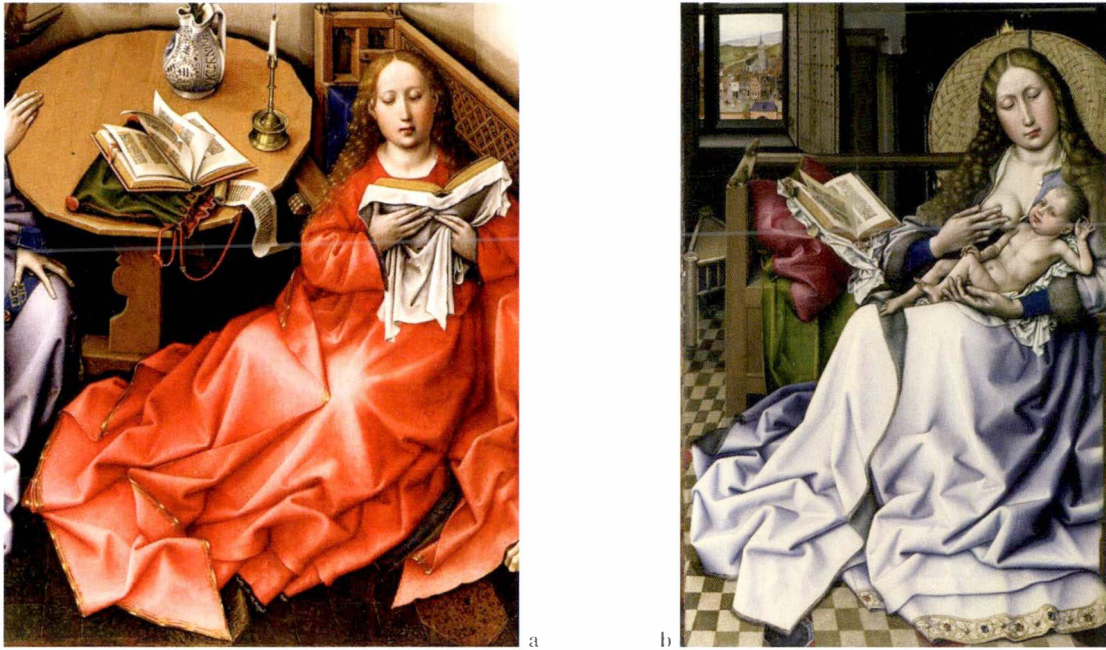


Fig. 25a.b. Maître de Flémalle et atelier, *Triptyque de Mérode*, panneau central, détail de la robe de la Vierge, New York, The Metropolitan Museum of Art, (The Cloisters), inv. 56.70. © The Metropolitan Museum of Art; Groupe Maître de Flémalle, *Vierge à l'écran d'osier*, London, National Gallery, inv. NG 2609. © National Gallery Picture Library

sur le fond. Effectivement, les similitudes sont telles qu'elles dénotent pour moi une même main. Que ce soit la tridimensionnalité, le dessin des lèvres et des yeux, la réflexion d'un point blanc sur l'iris, la pose des hautes lumières. S'agit-il toutefois de la main de Flémalle qui aurait alors directement participé à la réalisation de la *Descente de Croix*, ce que je pense, ou de celle de Van der Weyden qui serait alors l'auteur des portraits de Londres, comme le proposent les commissaires? Avis auquel je ne me range pas.

Voyons quelles «avancées» nouvelles autoriseraient à confirmer la thèse des analogies et permettraient de répondre à la question des auteurs? Le récent examen dendrochronologique du *Portrait de Femme*⁽³⁰⁾ et de la planche sur laquelle est représenté *Nicodème* dans la *Descente de Croix* aboutit à la même année 1435 comme datation du dernier anneau de croissance⁽³¹⁾. L'exécution des deux œuvres pourrait donc être contemporaine, ce qui justifierait les parentés stylistiques et technologiques relevées.

Kemperdick, par contre, étend au visage de *Sainte Véronique* la comparaison avec le visage de Nicodème, ce que je n'accepte pas. Il y relève la même mélancolie et une façon

(30) L. CAMPBELL, *op. cit.*, p. 79.

(31) S. KEMPERDICK et J. SANDER, *Introduction*, dans *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, p. 21.



Fig. 26. Groupe Maître de Flémalle, *Double portrait*, London, National Gallery, inv. NG 653.1 et 653.2. © National Gallery Picture Library





Fig. 27. Rogier Van der Weyden ?,
Descente de Croix, détail du visage
de Nicodème (Maitre de Flémalle ?),
Madrid, Museo del Prado, inv. 2825.
© Museo Nacional del Prado



Fig. 28. Groupe Maître de
Flémalle, *Portrait d'homme*,
Berlin, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie, inv. 537A.
© Staatliche Museen zu Berlin

spécifique de peindre les rides autour des yeux qui s'observerait aussi dans les visages des pleurantes. Enfin, pour lui, un calque du *Portrait de Femme* de la National Gallery aurait été utilisé pour peindre le très beau *Portrait de Femme* de Van der Weyden du Musée de Berlin (fig. 29). Le rapprochement entre les deux œuvres avait déjà été proposé par Renders mais fut oublié jusqu'à sa reprise par Kemperdick. Je n'ai pas le temps de m'étendre sur la démonstration mais, même si se confirme cette hypothèse de recours à un calque, séduisante parce qu'elle constitue une « avancée » dans la compréhension de la mise en œuvre des peintures au xv^e siècle, je n'y verrai que l'emprunt d'un outil, à savoir un modèle disponible dans l'atelier parfois, comme ici, sous la forme d'un calque (fig. 30), pour faciliter la création ou le report d'œuvres au sein d'un même cercle artistique. L'esprit de leur réalisation, par contre, me semble totalement différent pour le *Portrait de Femme*. Au style plastique de type flémallien s'oppose à nouveau le style plus linéaire et plus « racé » caractéristique de Van der Weyden.

Enfin, un autre *Portrait d'Homme* (fig. 28), à caractère privé, celui de Berlin dont il existe une copie exacte à Madrid⁽³²⁾, est rapproché par Campbell de celui de l'homme au chaperon rouge de Londres qu'il attribue au Maître de Flémalle (fig. 26). Cette comparaison intéressante me paraît cependant moins significative que celle déjà proposée par Renders et reprise par Kemperdick avec le visage de Nicodème (fig. 27). Ici, les analogies me frappent.

(32) *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, n° 16, p. 265-268, n° 17, p. 269-271.

Les deux portraits affichent un style similaire axé sur le volume, un modelé au clair-obscur prononcé, un rendu des textures servi par un traitement serré des détails, notamment des cheveux et des poils de fourrure qui sont grattés dans la matière humide.

Ainsi, la question lancinante resurgit: qui a peint ces différents portraits, le Maître de Flémalle, ce que je pense, ou Van der Weyden, opinion de Kemperdick, ou encore, les deux peintres ont-ils collaboré, ce qui semble être le cas dans la *Descente de Croix*?

Venons-en aux conclusions générales. Les parentés, toujours relevées et donnant lieu à un cycle répété et contradictoire d'attributions, s'expliqueraient, pour les commissaires, à juste titre je pense, par la collaboration de Van der Weyden aux *Panneaux de Francfort*.

Ces œuvres, données tour à tour aux seuls Maître de Flémalle -Van der Weyden, seraient en réalité le fruit d'une division du travail dans l'atelier entre deux mains principales, encore assistées par d'autres et ce, quelle que soit l'identité de Flémalle, alias Robert Campin.

Les thèses avancées aujourd'hui ne restent néanmoins une fois encore que des hypothèses de travail et ainsi les «tergiversations» se poursuivent comme le montre la comparaison entre le classement suggéré par Kemperdick et le mien.

Classement S. Kemperdick

Maître de Flémalle

Annonciation, Bruxelles
Triptyque Seilern (volets = atelier), Londres
Madone devant un banc d'herbe, Berlin
Saint Jean-Baptiste, Cleveland

Nativité, Dijon

Christ et Vierge, Philadelphie

Maître de Flémalle et atelier

Annonciation de Mérode, New York
Mauvais larron, Francfort

Le Mariage de la Vierge, Madrid et
Saint Jacques et Sainte Claire (revers
en grisaille), Madrid
Annonciation, Madrid
Marie Madeleine lisant, Londres
Retable Werl, volets, Madrid

Collaboration Van der Weyden

Sainte Véronique (visage), Francfort
Trinité, Francfort

Van der Weyden

Double portrait, Londres
Portrait de femme, Berlin
La Descente de Croix



Fig. 29. Rogier Van der Weyden, *Portrait de femme*, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 545D.
© Staatliche Museen zu Berlin

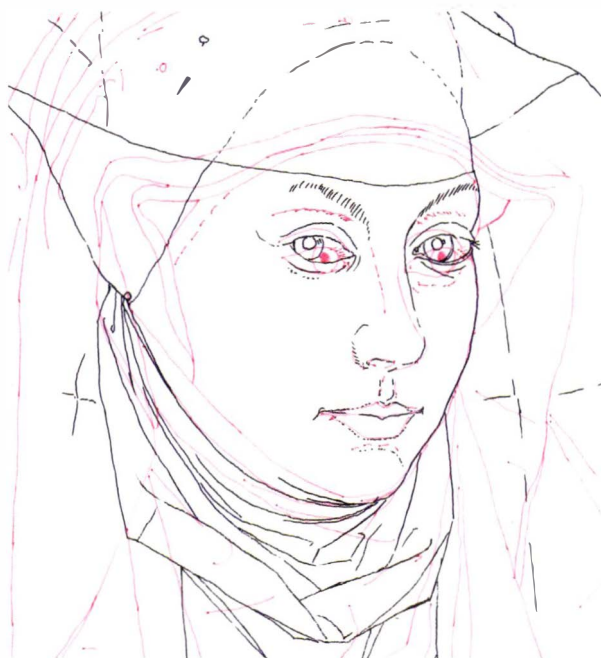


Fig. 30. Calque superposant le *Portrait de femme* de Londres et le *Portrait de femme* de Berlin.
© *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie

Classement C. Pérrier-D'Ieteren

Groupe Maître de Flémalle

(style plastique)

Retable de Mérode (Annonciation), New York

Vierge écran d'osier, Londres

Volet Werl (Marie-Madeleine), Prado

Mauvais Larron, Francfort

Christ et Vierge, Philadelphie

Double portrait, Londres

Portrait d'Homme, Berlin

Atelier avant 1420

(style international)

Annonciation, Bruxelles

Triptyque Seilern (volets = atelier), Londres

Madone devant un banc d'herbe, Berlin

St-Jean-Baptiste, Cleveland

Maître de Flémalle et atelier

Collaboration Van der Weyden

Retable de Mérode (Volet droit
avec saint Joseph), New York

Trinité, Francfort

Vierge et Enfant, Francfort (visage et
mains)

Autres collaborations

Sainte Véronique, Francfort
(pierreries Daret)

Nativité, Dijon (pierreries Daret)

Retable de Mérode (Volet gauche
avec donateur), New York

Van der Weyden

Marie Madeleine lisant, Londres

Portrait Femme, Berlin

Descente de Croix (Nicodème=Maître
de Flémalle?)

Les «avancées générales» qui ont suivi les deux expositions ne me paraissent pas très importantes. Seules des données ponctuelles peuvent être retenues parmi une majorité d'arguments qui avaient déjà été émis entre la fin du XIX^e et le début du XXI^e siècle. Plusieurs d'entre eux ont été oubliés ou obturés parce que dérangent, non acceptés ou pas suffisamment étayés. Le grand mérite des commissaires est donc de les avoir fait resurgir au devant de la scène. Ils ont ainsi provoqué un véritable «tsunami» forçant tout chercheur honnête à confronter les différentes positions et à revoir les siennes. Mais quelle thèse peut être avancée avec une probabilité suffisante maintenant que tout a été remis en question: l'identité du Maître de Flémalle, le noyau de ses œuvres autographes, son rôle, toujours souligné, de fondateur avec Van Eyck de la peinture flamande et finalement son influence par rapport à Van der Weyden dont l'attribution de l'œuvre clé, la *Descente de Croix*, est elle-même toujours discutée?

Sans me prononcer définitivement – j'en serais bien incapable – ni sur l'identité du Maître de Flémalle, alias Robert Campin, ni sur la production réciproque des deux peintres, il me paraît manifeste, en conclusion de ce bref exposé sur les controverses d'attribution, que

la démarche des historiens de l'art du xxi^e siècle devrait changer. Les critères d'attribution et les sources d'inspiration invoquées depuis le xix^e siècle ne peuvent plus prendre comme unique préalable, comme je l'ai encore fait dans le catalogue de l'exposition de Louvain⁽³³⁾, les identités bien distinctes du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden, et leurs particularités stylistiques propres, traditionnellement reconnues. Les collaborations d'atelier évidentes devraient davantage retenir l'attention, sans éveiller un scepticisme ironique, afin de mieux comprendre le contexte d'élaboration des œuvres.

Néanmoins, la division extrême des groupes stylistiques communément admis a atteint, je pense, ses limites. Tout à ce jour n'a-t-il pas été suggéré avec comme conséquence, que j'assimile à un recul, de faire perdre une vision claire des personnalités artistiques débattues, créant ainsi un nouveau malaise non plus lié à une peinture mais à toute une production? Comment encore écrire sur le Maître de Flémalle et Van der Weyden et surtout comment encore enseigner cette matière? L'introduction au catalogue illustre parfaitement cette difficulté implicite puisqu'elle annonce d'emblée que les œuvres du groupe Flémalle restent appelées conventionnellement Maître de Flémalle mais peuvent concrètement être dues à des mains et même à des ateliers différents: «*Les œuvres du Groupe Flémalle sont attribuées de manière uniforme au «Maître de Flémalle» même si ce n'est le nom d'une personne réelle. Cela ne signifie pas nécessairement que toutes les œuvres sont dues à un seul peintre; elles ne proviennent certainement pas toutes du même atelier. Cette appellation conventionnelle est utilisée ici uniquement pour se rapporter à ce groupe particulier d'œuvres dans les débats scientifiques.*

D'autre part, le nom Rogier van der Weyden se rapporte aux œuvres effectivement attribuées à un artiste dont l'existence est prouvée par des documents d'archive – aux œuvres qu'il a conçues et pour la plupart exécutées par lui-même»⁽³⁴⁾.

A défaut de découvrir de nouveaux documents d'archives, la façon la plus honnête et sans doute la plus constructive, de résoudre ce dilemme, serait d'admettre les collaborations d'atelier, de les déceler et de les caractériser en montrant la coexistence parmi les multiples intervenants, de deux manières prépondérantes et opposées: l'une plus contrastée et sculpturale propre au Maître de Flémalle – ce qui pour moi rejette le noyau d'œuvres assemblées par Kemperdick autour de l'*Annonciation* de Bruxelles – et l'autre plus linéaire et élégante propre à Van der Weyden. Ces manières stylistiques différentes habituellement mises en exergue parce qu'elles se reflètent dans la perception d'ensemble des œuvres, devraient continuer à être prises en considération pour former les futurs groupes stylistiques de référence si on veut qu'ils soient cohérents et la source de nouveaux questionnements.

(33) C. PÉRIER-D'ETEREN, *L'héritage de Van der Weyden et la peinture sur panneaux*, dans *Rogier van der Weyden, ca. 1400-1464 – Maître des Passions*, cat. d'exp., op. cit., p. 206-221.

(34) «*The Works of the Flémalle Group are uniformly labeled "Master of Flémalle" since it is not the name of the real person. This does not necessarily mean that all works are by one painter; they are certainly not all from the same workshop. This conventional appellation is used here only to refer to the particular group of works in scholarly discussion. The name Rogier van der Weyden, on the other hand, refers to works which are very likely attributed to a historically documented artist – ones that were conceived and for the most part executed by him...*». *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*, cat. d'exp., Francfort-sur-le-Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie, p. 179.

Se faisant, le «recul» par rapport à l'image unitaire de la production d'un Maître telle qu'elle nous a été léguée par nos prédécesseurs, serait stoppé tandis que les «avancées» ponctuelles seraient utilisées dans le cadre de perspectives de recherche plus larges. Enfin, les «tergiversations» issues des progrès de la connaissance et du perfectionnement des méthodes d'examen, continueraient à alimenter les travaux des professionnels sans pour autant brouiller la perception d'ensemble des œuvres et la vision des amateurs d'art. Ainsi serait préservé le but initial de la peinture qui est de livrer, au-delà de toute dissection scientifique, une image esthétique et un message immédiatement perceptible par les sens avant d'être décryptés intellectuellement.

«*La solution du problème Van der Weyden, Flémalle Campin*» pour paraphraser Emile Renders, n'a malheureusement pas encore été trouvée à la lumière de ces expositions. Par contre, la tâche de celui qui enseigne la peinture flamande du xve siècle ou écrit sur celle-ci s'est terriblement complexifiée⁽³⁵⁾.

SAMENVATTING

Na een korte verwijzing naar de controverse over de eenheid of de dualiteit van de Meester van Flémalle en Van der Weyden, die in 1935 haar hoogtepunt bereikte met de publicatie van het boek door Emile Renders: «*La solution du problème Van der Weyden - Flémalle*», analyseert de auteur de tentoonstellingen De Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden gehouden in Frankfurt en Berlijn.

De nieuwe hypothesen met betrekking tot de toewijzing van belangrijke werken zoals, voor de Meester van Flémalle, de drie panelen van Frankfurt en de Slechte Dief, ten onrechte beschouwd als afkomstig uit de abdij van Flémalle in de buurt Luik en aan de basis van zijn noodnaam, het Meroderetabel, het dubbelportret van de National Gallery en, voor Van der Weyden, de Kruisafname en de Berlijnse portret van een dame. Hieraan worden enkele nauw verwante schilderijen toegevoegd om samen de hoeksteen te vormen voor een nieuwe broze gedachtegang.

Deze werken, die sinds lang toegeschreven worden aan een van beide Meesters, worden geplaatst tegen de achtergrond van het kunsthistorische onderzoek. Daarbij wordt rekening gehouden met de nieuwe inzichten geleverd door recent wetenschappelijk onderzoek, meer in het bijzonder dendrochronologische analyses.

De auteur gaat na of onze kennis echt vooruit gegaan is en er nieuwe perspectieven geopend zijn voor kunsthistorici van de 21ste eeuw ofwel dat zij geconfronteerd worden met zoveel vragen over de beide artistieke persoonlijkheden dat deze dermate vaag geworden zijn dat zij zich beter zouden concentreren op nieuwe onderzoeksthema's zoals de samenwerkingen binnen de ateliers en de arbeidsverdeling binnen elk schilderij.

(35) Je voudrais exprimer ma reconnaissance aux conservateurs de musées détenteurs des peintures étudiées dans cet article pour m'avoir autorisée à publier les photographies et documents techniques les concernant. Des remerciements tout particuliers s'adressent aussi à Sacha Zdanov qui, vu les délais impartis pour la publication a pris une part importante dans la rédaction des notes et des légendes ainsi qu'à Valentine Henderiks. Sans son aide toujours aussi efficace dans la mise en oeuvre "technique" de l'article et surtout dans sa relecture pointue, je n'aurais pu rentrer le manuscrit à temps.

In afwachting van nieuwe archivalische ontdekkingen suggereert zij om het bestaan van samenwerking binnen de ateliers aan te nemen, deze te identificeren en te karakteriseren en het gelijktijdig bestaan te aanvaarden van meerdere belanghebbenden die op twee tegengestelde maar even boeiende wijze werkten: de meer contrastrijke en sculpturale stijl van de Meester van Flemalle en de elegantere en meer lineaire stijl door Van der Weyden. Beide groepen stijkenmerken worden meestal benadrukt in de perceptie van de werken en moeten de basis vormen voor het samenstellen van nieuwe coherente groepen die aanleiding kunnen geven tot een vernieuwde vraagstelling.

Op die manier zou de verdere teloorgang van de eenheid van productie zoals nagelaten door onze voorgangers, kunnen omgebogen worden tot een aanzet tot een breder onderzoek. Tenslotte zou de trage vooruitgang in het onderzoek als gevolg van nieuwe inzichten in de persoonlijkheid van de kunstenaars en van de nieuwe onderzoekstechnieken, geen schaduw meer werpen op de globale perceptie van het oeuvre en op de visie van de kunstliefhebbers. De nieuwe aanpak zou eveneens ten goede komen aan het oorspronkelijke opzet van de kunstwerken vermits deze op die manier opnieuw hun esthetische boodschap, los van elke wetenschappelijke onderzoek, kunnen brengen en dat zonder de noodzaak aan een intellectuele ontleding.

De auteur stelt vast dat de definitieve "oplossing van het probleem van Van der Weyden, Campin en Flemalle" om Emile Renders te parafraseren, helaas nog niet is gevonden in de recente tentoonstellingen maar dat, in tegendeel, de taak van diegenen die doceren of schrijven over de 15de-eeuwse Vlaamse schilderkunst steeds complexer wordt.

SUMMARY

After a brief reminder of the controversy concerning the unity or duality of the Master of Flemalle and Van der Weyden, which reached its climax in 1935 with the publication of the book by Emile Renders: "La solution du problème Van der Weyden - Flémalle", the author analyzes the contribution of the exhibitions *The Master of Flemalle and Roger Van der Weyden* shown at Frankfurt and Berlin.

The new assumptions on the allocation of key works such as, for the Master of Flemalle, the three panels in Frankfurt and the *Bad Thief*, considered, wrongly, as coming from the abbey of Flémalle near Liege that was at the origin of his provisional name, the *Merode Altarpiece*, the *Double Portrait of the National Gallery* and for Van der Weyden, the *Descent from the Cross* and the *Berlin Portrait of a Lady*. To these are added those paintings that seem directly related. In the demonstration this set serves as the keystone of the new and fragile edifice of thoughts.

All these works, that were traditionally given to one of the two Masters, are presented by placing them within the historical context of research. New ideas resulting from recent scientific investigations are also taken into consideration, especially dendrochronological analyses.

The author tries to establish whether there has been a real advance of knowledge opening new perspectives to the art historians of the 21st century or, on the contrary, if faced with so many questions, they should no longer concentrate on the artistic personalities that

have become extremely vague and rather focus on new problems such as the collaboration within the workshops and the division of labor within a single painting.

In absence of the discovery of new archival documents, she suggests to accept the existence of collaboration within workshops, to identify these and to characterize them by showing the coexistence of multiple stakeholders and two opposing approaches: the more contrasted and sculptural style of the Master of Flémalle and the more elegant and linear style of Van der Weyden. These stylistic features that are usually highlighted because they are reflected in the perception of all the works, should continue to be taken into consideration in establishing future stylistic reference groups if they are to be consistent and a source for new research.

In doing so, the “decline” in the perception of a unique production by a Master that resulted from the work of our predecessors, would be turned into an “advantage” for much larger investigations. Finally, the “procrastination” in the progress of knowledge and development of examination methods, continues to fuel the work of professionals without blurring the perception of all the works and vision of art lovers. It would preserve the original intent of the painting which is to deliver, beyond any scientific dissection, an aesthetic image and a message immediately perceptible to the senses before being decrypted intellectually. The author notes that the final “solution du problème Van der Weyden, Flémalle, Campin” to paraphrase Emile Renders, has unfortunately not yet been found in these exhibitions. In contrary they complicate terribly the task of those who teach or publish on 15th century Flemish painting.

“FINIS CORONAT 1534”. AN UNKNOWN RENAISSANCE FAÇADE DESIGN LINKED WITH THE LOW COUNTRIES

Krista DE JONGE*

A hitherto unstudied drawing on vellum conserved in the Sir John Soane's Museum at London ⁽¹⁾ (fig. 1) throws new light upon the complex history of Netherlandish architecture in the 1530s, specifically upon the last public buildings financed by Emperor Charles V at the close of Margaret of Austria's regency and the beginning of Mary of Hungary's. The drawing shows a façade that is clearly in the “antique” manner which we call Renaissance today. The known remnants of these buildings, on the other hand, testify to the vigour and novelty of sixteenth-century Brabantine Gothic; i.e. the “modern” style ⁽²⁾. We contend that alternatives worked in the former repertory were discussed in the very milieu which most promoted the latter ⁽³⁾: our case-study will illustrate the complex pluralism of styles in this context.

The Soane drawing also opens up new areas of investigation on architectural draughtsmanship in the Low Countries of the early sixteenth century. It belongs to a larger oeuvre yet to be ascribed to a particular artist, comprising over two hundred etchings, a book of

* Katholieke Universiteit Leuven. Member of the Royal Academy of Archaeology of Belgium. Part of this research is supported by the Research Foundation Flanders (Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek Vlaanderen), project n°. G.0116.10: *Designing Architecture in the Sixteenth-Century Low Countries*.

- (1) London, Sir John Soane's Museum, Chinnery Album, inv. vol. 114 fol. 55, drawing 74. Pen and grey wash on vellum, composed of three sheets, 920 x 470 mm. L. FAIRBAIRN, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, London, 1998, 2 vols., vol. I, cat. n°. 369, p. 262. Soane bought the Album from one of his clients, William Chinnery, in 1812. *Soane: Connoisseur & Collector. A Selection of Drawings from Sir John Soane's Collection*, exhibition catalogue, London, Sir John Soane's Museum, 1995, note 12.
- (2) Term coined by E.M. KAVALER, 'Renaissance Gothic in the Netherlands: The Uses of Ornament', in: *Art Bulletin* LXXXII (2000), pp. 226-251. See also K. DE JONGE *et al.*, 'Débat: Architecture européenne: un "gothique de la Renaissance" autour de 1500? Débat entre Monique Chatenet, Krista De Jonge, Ethan Matt Kavalier et Norbert Nussbaum', in: *Perspective. Actualités de la recherche en histoire de l'art. Revue de l'INHA*, (2006) n°. 2, pp. 290-299.
- (3) For context, see our earlier publications: K. DE JONGE, 'Antikisch und Antikisierendes im höfischen Kontext. Adelsarchitektur in den südlichen Niederlanden im frühen 16. Jahrhundert', in: N. Nussbaum, C. Euskirchen, S. Hoppe (eds.), *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, Cologne, 2003, pp. 187-210; K. DE JONGE, 'Anticse werken: Architecture in the Antique Manner 1500-1530', in: K. De Jonge, K. Ottenheym (eds.), *Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries 1530-1700* (Architectura Moderna, 5), Turnhout, 2007, pp. 20-39; K. DE JONGE, 'Style and Manner in Early Modern Netherlandish Architecture (1450-1600). Contemporary Sources and Historiographical Tradition', in S. Hoppe, M. Müller, N. Nussbaum (eds.), *Stil als Bedeutung in der Nordalpinen Renaissance. Wiederentdeckung einer methodischen Nachbarschaft*, Regensburg, 2007 [2008], pp. 102-123.

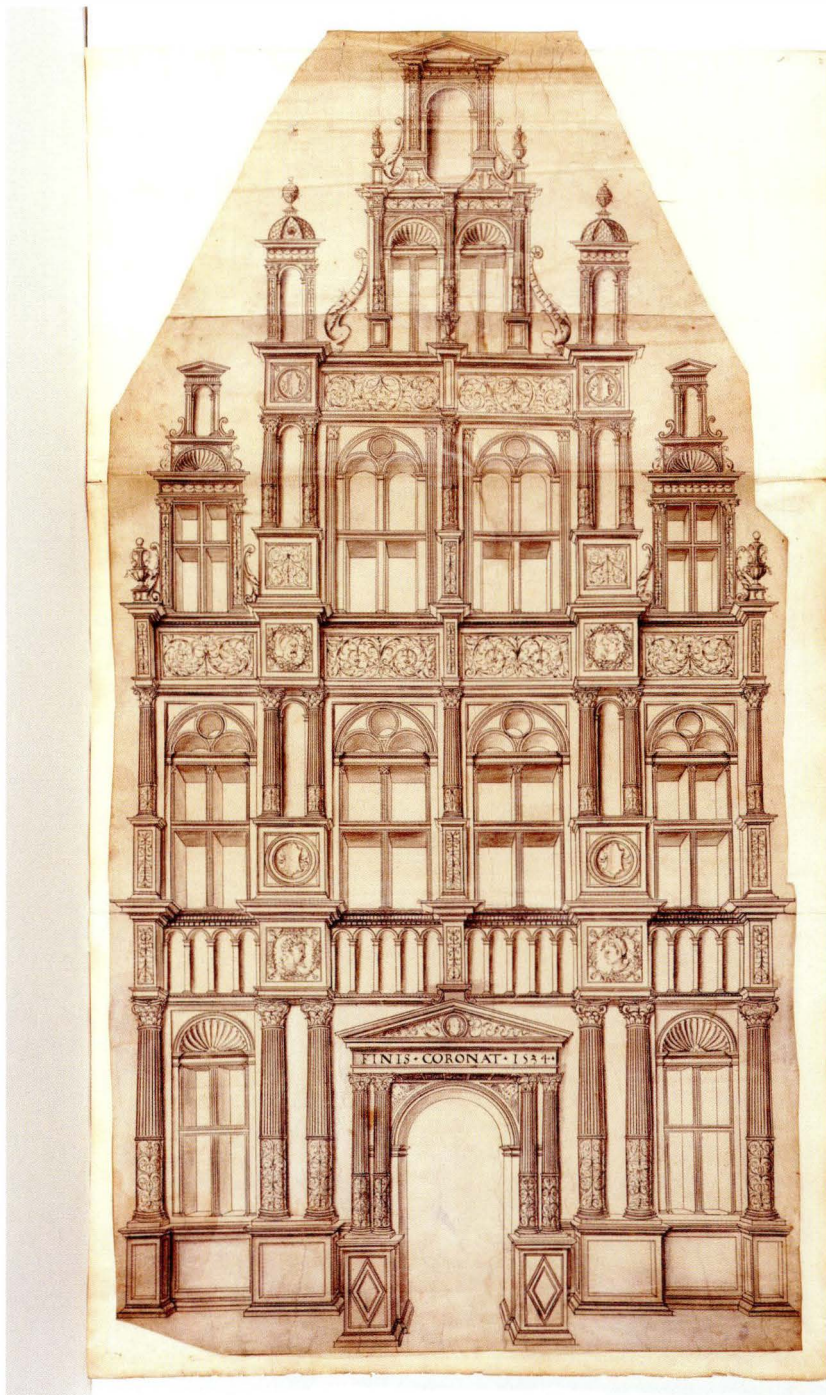


Fig. 1. Netherlandish Anonymus, *Façade with orders dated 1534*. Pen and wash on vellum, 920 x 170 mm. London, Sir John Soane's Museum.

models, a book of orders and over half a dozen important drawings on vellum ⁽⁴⁾. In this article, we want to present it for the first time in its Netherlandish context.

The façade of two main storeys shown in the drawing is divided into four bays and topped by a gable of three levels, flanked by dormer windows (lower level) and little pavilions (middle level). The portal occupies the two centre bays of the ground floor; its frieze carries an inscription in Latin capitals: "FINIS CORONAT 1534". Each level is worked out with an order of columns of the Corinthian type; paired columns flank the portal and the centre bays at their outer edge. The second and third orders seem rather squashed because the columns stand on a tall pedestal rising to the level of the transom. The lofty entablature occupies the entire area between the windows and projects above the columns. In addition, the mullioned windows in the main storeys offer an original adaptation of the Northern European cross window to the Renaissance vocabulary of forms. On the ground floor, cross windows are topped by a shell motif within an arch. This type is also used, but without transom, at the second level of the gable. On the first floor, the arch above the lintel opens up into two smaller open arches and an oculus; as is the case below, the whole is recessed in a rectangle. The latter type is repeated, but without lintel, in the gable.

A Netherlandish Drawing

The Soane façade drawing has been attributed to Jacques Androuet I du Cerceau (°ca. 1519/1520 - †1584/1586), but as with other fair-sized drawings on vellum connected with this French draughtsman and architect, recent research has shown this to be highly unlikely ⁽⁵⁾. Du Cerceau is chiefly known for his *Plus excellens bastimens de France* (1576-1579) which shows the main royal residences of France, but also for his published model books, some of which were used in the Low Countries ⁽⁶⁾. We will show that the Soane drawing may on the contrary be ascribed to a Netherlandish artist. Moreover, the architectural language and typology of the façade seamlessly fit in with Netherlandish architectural practice around 1534, the date shown on its portal.

The late David Thomson was the first to doubt the attribution of this drawing to the French artist, primarily for reasons of chronology ⁽⁷⁾. Since Du Cerceau's birth must

- (4) A book-length study by K. De Jonge and P. Fuhring (Fondation Custodia, Paris), with full inventory, is now under way. See also the following note. Whether the draughtsman and the etcher are actually one and the same person is not certain, but the draughtsman certainly made the designs for the etchings. For the purpose of this study, we will consider them as a single artistic personality.
- (5) K. DE JONGE, 'Le "Précurseur". Du Cerceau et les anciens Pays-Bas', in: Jean Guillaume (ed.), *Jacques Androuet du Cerceau, 'un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France'*, Paris, 2010, pp. 91-107.
- (6) Amongst others by Hans Vredeman de Vries, who mentions Du Cerceau in his commentary on the Doric Order in *ARCHITECTURA Oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius, woelches sein funff Columnen orden*, Antwerp, 1577. P. FUHRING, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, t. XLVIII, *Vredeman de Vries Part II 1572-1630*, Rotterdam, 1997, pp. 56-85; P.S. ZIMMERMANN, *Die Architectura von Hans Vredeman de Vries. Entwicklung der Renaissance-architektur in Mitteleuropa*, Munich/Berlin, 2002.
- (7) Our first conversations on this topic date from over twenty years ago. Thomson never took the matter further, however. See J. GUILLAUME, 'Qui est Jacques Androuet du Cerceau?', in: J. Guillaume, *Jacques Androuet du Cerceau, op. cit.*, pp. 17-21.

indeed now be dated somewhere around 1519-1520 at the earliest on the basis of documentary evidence, the date of 1531 shown in the frieze of the door frame would indicate a rather improbable precociousness. The drawing was not known to Heinrich von Geymüller, whose fundamental work on Du Cerceau has only recently been supplanted by a new study, but he had remarked upon the difference between Du Cerceau's main production and a number of etchings with a similar architectural language (the so-called *pièces au trait* of the *première manière*), attributed to Du Cerceau by nineteenth-century collectors such as Foulc and Lesoufaché⁽⁸⁾. Forty years ago, Janet Byrne connected a number of splendid drawings on vellum representing a tomb, a chimneypiece and various designs for goldsmith's work of an architectural nature with this *première manière*, chiefly on the basis of their repertory of forms⁽⁹⁾. Neither Geymüller nor Byrne were able, however, to identify properly the architectural culture represented in these drawings and engravings⁽¹⁰⁾. As the study of this extended oeuvre cannot be attempted within the scope of a single article, we will mainly focus on the Soane façade drawing.

A Matter of Draughtmanship

At the core of our new interpretation stands the following thesis: The drawing is connected with another large-sized drawing on parchment, the putative design for the rood screen of Sainte-Waudru at Mons, dated 1535⁽¹¹⁾; indeed, both drawings may be ascribed to the same artist, who was active in the Low Countries in the 1530s (fig. 2-3, also fig. 11).

Insofar as its early history may be reconstructed, the rood screen drawing has apparently never left the city of Mons, and may have come from the archives of the chapter of Sainte-Waudru, dispersed during the French Revolution. Léopold Devillers, archivist of the Mons State Archive, bought it from a private owner in 1840 and donated it to the Archive. Its bad state apparently led him to stick its six parchment sheets onto a very thin oaken board; tears and deformations were thus fixed for ever⁽¹²⁾. Devillers connected the drawing with the rood screen of Sainte-Waudru, demolished in 1797 with the exception of its main reliefs and full-size statues, on the basis of the information given to him by its previous

(8) *Pièces au trait*, Collection Foulc, then Bibliothèque Doucet, Paris, Fol. 65 Rés. (now Bibliothèque de l'INHA). *Catalogue d'une très importante collection de livres d'architecture, recueil d'ornements... livres illustrés du XV^e au XVII^e siècle* (sales catalogue), Paris, 1914, pp. 21-25, n° 75; H. VON GEYMÜLLER, *Les du Cerceau. Leur vie et leur œuvre, d'après de nouvelles recherches*, Paris, 1887, pp. 44-45, 288-292. Some of the Lesoufaché "Du Cerceau" drawings are now in the collection of the École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris. See E. BRUGEROLLES, *Le dessin en France au XVI^e siècle* (Dessins et miniatures de l'ENSBA), Paris, 1994, cat. nos. 56-57, pp. 180-185.

(9) J.S. BYRNE, 'Du Cerceau Drawings', in: *Master Drawings*, XV (1977), n° 2, pp. 117-160; J.S. BYRNE, 'Een zeldzaam ornamentboekje uit het atelier van Jacques Androuet Du Cerceau', in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXV (1977), n° 1, pp. 3-15. For details see DE JONGE, 'Le "Précurseur"', *op. cit.*

(10) As a consequence, the monumental catalogue of The Sir John Soane's Museum's collection of drawings edited by Linda Fairbairn still attributes the façade drawing to Du Cerceau (see note 1).

(11) Mons, Archives de l'État, *Cartes et plans*, inv. n° 412. Ink and grey wash on vellum, composed of six sheets, approx. 700 x 1000 mm.

(12) The heavy wooden frame with glass probably dates from its first important exhibition in 1883, organised by the Société centrale d'architecture de Belgique; at that occasion it was attributed to Jacques Du Broeucq (*Catalogue*, Section rétrospective, p. 48, Ville de Mons, cat. n° 197). With thanks to Ellen Van Impe.

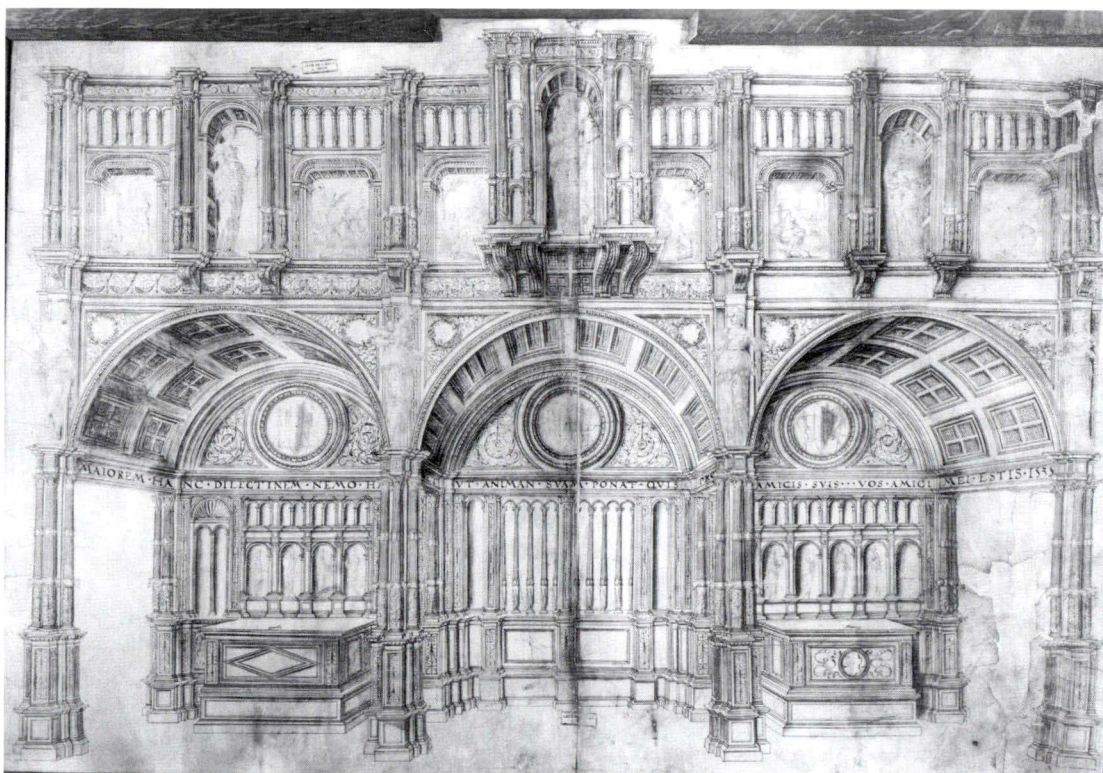


Fig. 2 Netherlandish Anonymus, *Design for the rood screen of Sainte-Waudru, Mons, dated 1535*. Pen and wash on vellum, approx. 700 x 1000 mm. Mons, Archives de l'Etat. Photograph K.I.K.-I.R.P.A.

owner. This relationship was confirmed by a detailed comparison with the data mentioned in the contract between Hubert Nonnon, stonemason and trader in black marble from Dinant, and the canonesses of Sainte-Waudru, dated 10 September 1535⁽¹³⁾. The Mons drawing is usually attributed to Jacques Du Broeucq (°1505/1510?-†1581), a highly talented sculptor from Saint-Omer, established in Mons, who became architect to regent Mary of Hungary in 1545. This attribution is mainly supported by his authorship of the *Virtues* and reliefs, which is attested by documents from January 1545 onwards⁽¹⁴⁾. However, the figures of the

(13) Mons, Archives de l'Etat, *Chartier du chapitre de Sainte-Waudru* (original unfortunately burned in 1940). L. DEVILLERS, *Mémoire historique et descriptif sur l'église de Sainte-Waudru à Mons*, Mons, 1857, pp. 41-51; R. HEDICKE, *Jacques Du Broeucq de Mons*, Bruxelles, 1912, 1st ed. Strasbourg, 1904, pp. 357-362.

(14) Also burned in 1940, but published in part by L. DEVILLERS, 'Documents relatifs aux anciennes sculptures de l'église de Sainte-Waudru', in: *Annales du cercle archéologique de Mons*, XV (1877-1878), pp. 601-615. The first receipts concern the transport of the statues and date from January 1545. Philippe Baert (1778) had already come to this conclusion, based on the information sent to him from the archives of the chapter of Sainte-Waudru; the manuscript of his *Mémoires* would be published by Baron de Reiffenberg in 1848.

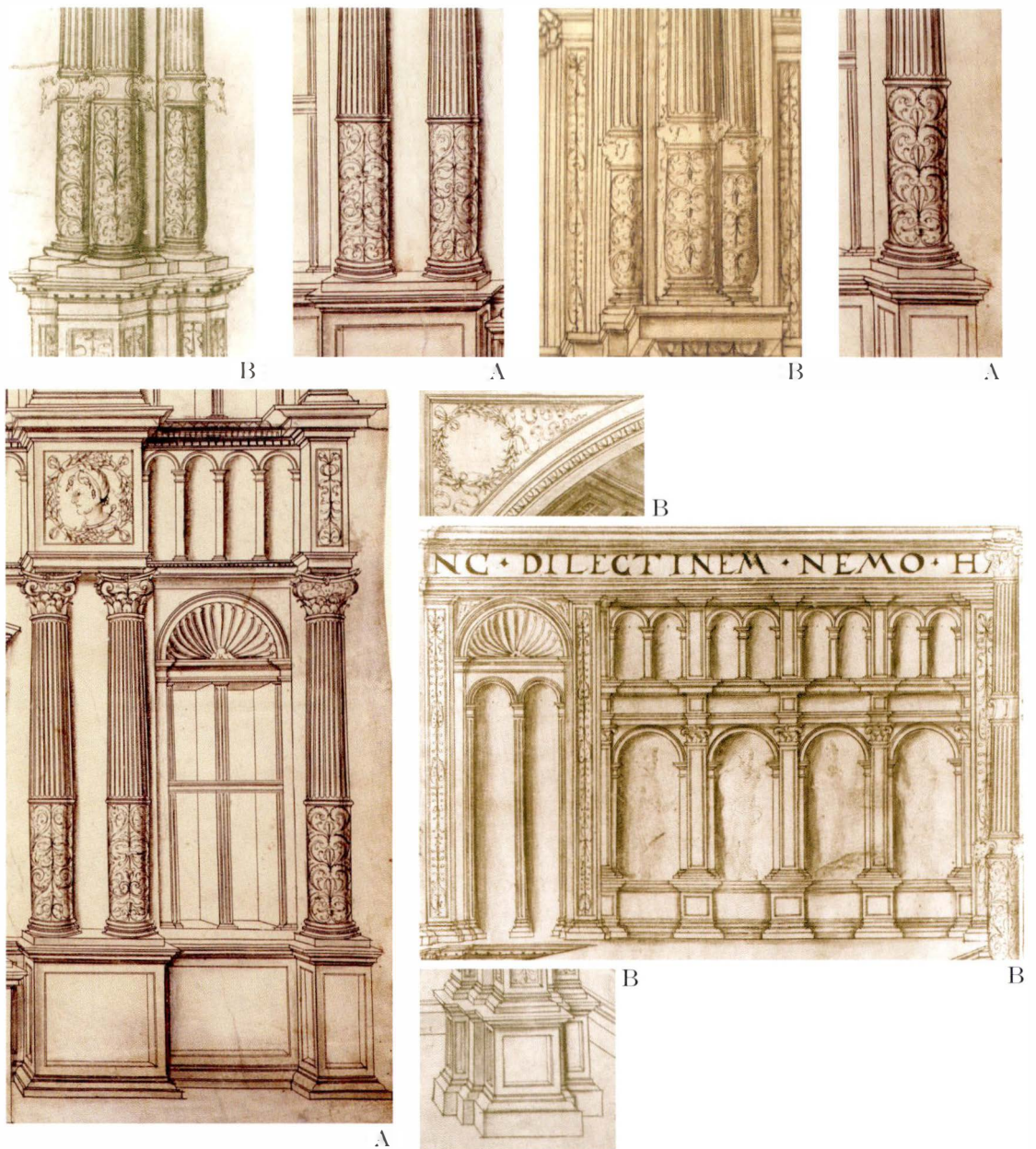


Fig. 3. Comparison between the Soane (A) and Mons (B) drawings. Composition by the author.

Virtues in the drawing seem to belong to another hand and do not correspond with the statues as executed; they were inserted in a brownish ink in the spaces left by the architectural draughtsman, who used a black ink and greyish wash. Moreover, the drawing shows two different alternatives for the architecture at the back of the side bays. These observations lead us to believe that in spite of its point-for-point correspondence with the 1535 contract and its very apposite 1535 dating, it should not be seen as the definitive project for the rood screen, although it may come very close ⁽¹⁵⁾.

The drawing of the rood screen, specifically of its architecture, and the façade drawing are the work of the same hand. The Mons drawing has an inscription taken from the Bible: "MAJOREM HANC DILECTINEM NEMO HABET, UT ANIMAM [sic] SUAM PONAT QUIS PRO AMICIS SUIS: VOS AMICI MEI ESTIS. 1535" ⁽¹⁶⁾, while the Soane drawing only prosaically announces the end of a great work, but in both cases the capitals and numbers forming the date are identical. These inscriptions are also characteristic of the prints connected with this draughtsman. In spite of their very different state of conservation – the Soane drawing is hardly rubbed in spite of having remained folded into the Chinnery Album for two centuries, while the Mons drawing is badly used – other similarities may be noted in the treatment of columns, superposed pedestals, tables, and friezes with arabesques, drapery and miniature arches (see fig. 3). However, the Mons drawing's attribution to Jacques Du Broeucq should not be transferred to the Soane drawing without further argument and indeed, without hard evidence. We will come back to this point presently.

A Matter of Idiom and Type

The repertory of forms shown by the Soane façade drawing conforms exactly, down to the last ornamental detail, with that of the Mons rood screen drawing ⁽¹⁷⁾. This repertory looks very familiar to students of Early Renaissance Netherlandish architecture, as does the

(15) KAVALER, *op. cit.*; R. DIDIER, *Jacques Du Broeucq 1501-1584*, Mons, 2000, pp. 144-148. The attribution to Du Broeucq is contested by J.-K. STEPPE, *Hel koordoksaat in de Nederlanden*, (Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, 7), Brussels, 1952, pp. 214-233 and by M. SONKES, 'Jacques Dubroeucq et le jubé de Sainte-Waudru à Mons', in: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, III (1970), pp. 121-130. Steppe accepts the drawing as a project for the Sainte-Waudru rood screen, but notes that the architectural style of the drawing does not correspond with that of Jacques Du Broeucq; an intuition which turned out to be correct, as shown by our excavations at the castle of Boussu in the 1990s (see note 22). Steppe also stresses that for monumental rood screens of the period, the architect (master stonemason) and the sculptor (*ymagier*) are generally two different persons. Sonkes, on the other hand, attributes the drawing to an Italianizing "first artist" (because of the attributes of the Virtues in the drawing), and tries (unconvincingly) to attribute some of the realized statues of the Virtues to this person.

(16) "Greater love has no one than this, that he lay down his life for his friends. You are my friends 1535" (John 15: 13-14).

(17) See DE JONGE, 'Le "Précurseur"', *op. cit.*, in particular figs. 99-101. Kavalier already stressed the thoroughly Netherlandish character of the rood screen drawing's Renaissance repertory in his 1993 study: E.M. KAVALER, 'The Jubé of Mons and the Renaissance in the Netherlands', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XLV (1994), pp. 348-381. See also K. DE JONGE, 'Columns and Pillars, Antique and Modern', in: H. Hubach *et al.* (eds.), *Reibungspunkte: Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, Petersberg, 2008, pp. 39-46.



Fig. 4. Bruges, *Nieuwe Griffie* (1534-1537).

The arabesque ornament in the frieze dates from the 1880s, likewise the crochets on the volutes (restoration by Louis Delacenserie).

Photograph by the author.

façade composition. With its multi-tiered gable and closely serried ranks of tall mullioned windows the façade fits in seamlessly with Netherlandish avant-garde examples from the 1530s such as the house of the Fishmongers at Mechelen (“The Salmon”), built between 1530 and 1537 by a local building master, possibly after a design by the sculptor Jean Mone⁽¹⁸⁾, and the *Nieuwe Griffie* at Bruges, built from 1534 to 1537 by the town’s master mason Christiaen Sixdeniers⁽¹⁹⁾ (fig. 4-5). These façades belong to a typological continuum that originated in late medieval wood construction and was ably transformed into brick-and-stone masonry in the Brabantine cities at least from the fifteenth century⁽²⁰⁾. The richer

- (18) W. FONTAINE, *La façade de la maison “Le Saumon” (1530-1537)*, unpublished master’s thesis, Université catholique de Louvain, 1968; I. VANDEVINERE, C. PÉRIER-D’IETEREN, *La Belgique renaissante*, Brussels, 1973, pp. 76-77; S. VAN AERSCHOT-VAN HAVERBEECK (ed.), *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 9n Stad Mechelen. Binnenstad*, Ghent, 1981, pp. 511-514.
- (19) K. WITTEVRONGEL, ‘De bouwgeschiedenis van de burgerlijke griffie te Brugge’, in: *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis te Brugge*, CX (1973), nos. 3-4, pp. 186-197.
- (20) O. VAN DE CASTYNE, *L’architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI^e et XVII^e siècles* (Académie royale de Belgique, Classe des beaux-arts, Mémoires, coll. in-4^o, 2nd ser. 4 fasc. 1), Brussels, 1934; V.-G. MARTINY, ‘La maison bourgeoise unifamiliale à façade étroite du 16^e siècle à l’aube du 20^e à Bruxelles’, in: R. Baetens and B. Blondé (eds.), *Nouvelles approches concernant la culture de l’habitat / New approaches to living patterns*, Turnhout, 1991, pp. 109-146, with references to older literature.



Fig. 5. Mechelen, The Salmon (1530-1535/1537). Photograph by the author.

version executed entirely in stone, known from early sixteenth-century work of the Keldermans dynasty of builders ⁽²¹⁾, was first translated into the new “antique” idiom in the 1530s, which fits in with the drawing’s date. In the House of the Salmon, Willem of Werchter successfully used superimposed columns of the Doric, Ionic and Corinthian orders with segmental arches separated by brackets instead of gothic colonnettes and tri-lobed arches with tracery infill above, but the composition remains the same (fig. 5).

This repertory cannot in fact be attributed easily to Jacques Du Broeucq, whose name has been linked with the Mons drawing, as we have mentioned. The earliest knowledge we have of Du Broeucq’s architectural vocabulary dates from the 1540s when he was architect to the Emperor’s *premier et grand écuyer*, Jean de Hennin-Liétard, at Boussu, and already a master of repute. His mature language is thoroughly different in that it directly connects with the High Renaissance in Rome and Genoa, and uses a sophisticated system of the orders unparalleled in the Low Countries in the 1540s ⁽²²⁾. Almost nothing is known of his activities before 1539, when he shows up in Mons as a fully established master.

(21) For instance, *De Lepelaer* (destroyed in 1944) at the Zoutwerf in Mechelen; *Keulen* (later *Hel Paviljoen*) on the Grote Markt in Mechelen, “The Paradise” at the Haverwerf, also Mechelen; all attributed to Rombout II Keldermans.

(22) K. DE JONGE, ‘Le langage architectural de Jacques Du Broeucq’, in: K. De Jonge, (ed.), M. Capouillez, C. Ansieau, T.C. Patricio, I. Lecocq, *Le château de Boussu, chef-d’oeuvre de Jacques Du Broeucq* (Monuments et Sites, Etudes et Documents, 8), Jambes, 1998, pp. 161-187; K. DE JONGE, ‘Aktuelle Pro-

The artistic milieu both drawings most obviously fit in with is, on the contrary, that of Jean Mone of Metz, the foremost artist at the Brussels court in the 1520s and 1530s⁽²³⁾. The sculptor developed a widespread activity as arbiter in matters artistic from his earliest years in the Low Countries, for instance in Bruges where he gave advice on the chimneypiece of the Brugse Vrije, which celebrated Charles V's dynastic connections⁽²⁴⁾. He systematically was present on the building sites of the high nobility where Rombout II Keldermans and his cohorts worked, for instance in the castle at Hooqstraten (built for Antoine de Lalaing, *chef des Finances* of Margaret of Austria) and the Celestin priory at Heverlee (built for Guillaume de Croÿ, Lord High Chamberlain of Charles V and Lalaing's chief rival at court)⁽²⁵⁾. We will try to take this a step further by analysing two characteristic elements.

The favourite column shaft of contemporary Netherlandish sculptors and architects stands out in both drawings: Decorated in its lower third with a ring of arabesques, often fluted above, it was introduced in the Low Countries in the early 1520s by Mone (fig. 6, 8 and 16). In itself it is a Spanish import, the origin of which lies in the earliest years of the century, in the workshops of Felipe Bigarny at Burgos and above all, of Bartholomé Ordóñez in Barcelona⁽²⁶⁾. Jean Mone who was nominated *artiste de l'empereur* soon after his arrival in the Low Countries in 1521, had worked with Ordóñez on the choir stalls of the

bleme der Renaissanceforschung in den Niederlanden: Hof und Hofarchitekten – der Casus Jacques Du Broeucq', in: G. Bers, C. Dooze (eds.), *Italienische Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein: Stadlanlagen – Zivilbauten – Wehranlagen, Tagungshandbuch II. Jülicher Pasqualini-Symposium, vom 18 bis 21. Juni 1998 in Jülich*, Jülich, 1999, pp. 51-70; K. DE JONGE, 'A Model Court Architect. Mary of Hungary and Jacques Du Broeucq (1545-1556)', in: H. Vlieghe, K. Van der Stighele (eds.), *Sponsors of the Past: Flemish Art and Patronage 1550-1700*, Turnhout, 2004, pp. 1-15.

- (23) D. ROGGEN, 'Jehan Mone, artiste de l'empereur', in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, XIV(1953), pp. 207-245; J. DUVERGER, M.J. ONGHENA and P.K. VAN DAMEN, 'Nieuwe gegevens aangaande XVI^{de} eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen', in: *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, XV(1953), n^o. 3, pp. 3-95, in particular pp. 6-26.
- (24) L. DEVLIEGHER, *De Keizer Karel-schouw van hel Brugse Vrije* (Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen, 10), Tielt, 1987.
- (25) See DE JONGE, 'Antikisch und Antikisierendes', *op. cit.* and also K. DE JONGE, 'The Court Architect as Artist in the Southern Low Countries 1520-1560', in: *Netherlands Yearbook for History of Art*, LIX (2009-2010), *Envisioning the Artist in the Early Modern Netherlands*, (eds. H. Perry Chapman and J. Woodall), Zwolle, 2010, pp. 110-135.
- (26) A more extensive study of the origin of this motif, the roots of which ultimately reach back to the lombardo-venetian context of the late fifteenth century, is discussed in K. DE JONGE, 'Antique et Moderne. La colonne à fût orné dans l'architecture européenne de la Renaissance', in M. Chatenet (ed.), *Le « génie du lieu ». La réception du langage classique en Europe (1540-1650): sélection, interprétation, invention. Mélanges Jean Guillaume* (Actes des Quatrièmes Rencontres d'architecture européennes, Paris, 11-13 juin 2009), in print. On Ordóñez see R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milan, 1977, vol. II, pp. 177-178; M. GÓMEZ-MORENO, *Las águilas del Renacimiento español. Ordóñez, Siloe, Machuca, Berruguete*, Madrid, 1941, 2nd ed. 1983, pp. 25-29; F. MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español* (Conceptos fundamentales en la historia del arte español, 5), Madrid, 1989, pp. 278-281; P. LENAGHAN, *The Arrival of the Italian Renaissance in Spain: The Tombs by Domenico Fancelli and Bartolomé Ordóñez*, unpublished Ph.D. diss. New York University 1993; M. ESTELLA, 'Escultores cortesanos del siglo XVI', in: *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II, IX jornadas de arte del Departamento de historia del arte "Diego Velázquez"*, Madrid, 1999, pp. 50-52; M. CARBONELL I BUADES, 'Bartholomé Ordóñez i el cor de la cathedral de Barcelona', in: *Locus amoenus*, V(2000-2001), pp. 117-147.

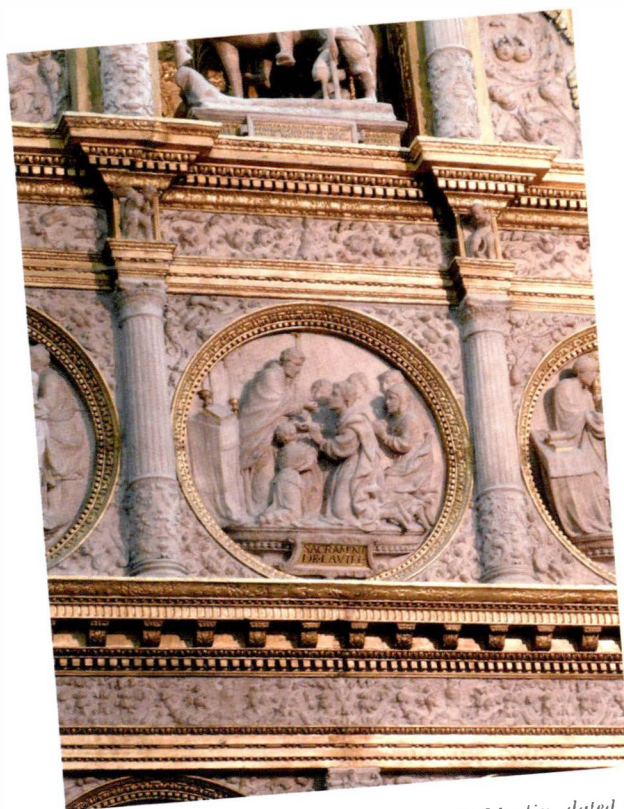


Fig. 6. Jean Mone, *Altarpiece dedicated to St Martin*, dated 1533, detail, Halle, Our Lady. Alabaster and Avesnes stone. Photograph by the author.

old cathedral in Barcelona (1517-1519) ⁽²⁷⁾, and brought the characteristic column form with him (fig. 6). His professional success led to the widespread adoption of the decorated shaft across the Low Countries in the 1530s and 1540s as the very epitome of the new antique style. Following important avant-garde works such as the Dordrecht choir stalls designed by Jan Terwen Aertszoon of Théroutanne (1538-1541) ⁽²⁸⁾, it was included into the repertory of the sculptor Cornelis Floris of Antwerp in the 1550s ⁽²⁹⁾ and consecrated by Hans Vrede-

(27) ROGGEN, *op. cit.*, pp. 209-218.

(28) D. BIERENS DE HAAN, *Het houtsnijwerk in Nederland tijdens de Gotiek en de Renaissance*, The Hague, 1921, pp. 119-126; H.A. VAN DUINEN, *De Koorbanken van de Grote- of Onze Lieve Vrouwekerk te Dordrecht*, Leyden, 1997, pp. 17-26.

(29) See for instance the epitaph of Dirk van Assendelft and Adriana van Nassau in the Grote Kerk at Breda (1553-1558), A. HUYSMANS *et al.*, *Cornelis Floris 1514-1575 beeldhouwer architect ontwerper*, Brussels, 1996, p. 102; G.W.C. VAN WEZEL (ed.), *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zeist/Zwolle, 2003, p. 189, cat. n°. 61, pp. 311-344.



Fig. 7. Jean Mone, *Altarpiece of the Sacraments*, dated 1538-1541, detail, Brussels, St Michael and Gudula. Photograph by the author.

man de Vries in his paper architecture of the early 1560s; in the wake of these sculptors, it spread across most of Northern Europe in the late sixteenth century.

The Soane façade drawing shows other components from Mone's repertory, specifically the clawed volute flanking gables and dormers. Mone, again following Ordóñez, had used this form in the Barcelona stalls and subsequently in the altarpiece for the chapel of the ducal palace of the Coudenberg at Brussels: its first version of 1536 was judged to be insufficient, and was replaced by a more splendid one between 1538 and 1541 (fig. 7)⁽³⁰⁾. Contemporary examples include the sphinx-like version with wings, reminiscent of antique sarcophagi, on top of the south gable of the great hall in the Nassau palace of Breda (begun 1536)⁽³¹⁾, the

(30) In Ordóñez's work, see, for instance, the tomb of cardinal Cisneros in the university chapel at Alcalá de Henares, left unfinished at the sculptor's death in 1520. On the Brussels altarpiece, see ROGGEN, *op. cit.*, pp. 229-230.

(31) See also the gables on the gallery above the entrance, 1534-1535, and the dormers on the courtyard façades (dismantled). G. W. C. VAN WEZEL, *Het paleis van Hendrik III graaf van Nassau te Breda* (De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, 100), Zeist/Zwolle, 1999, pp. 140-144, 209-229.

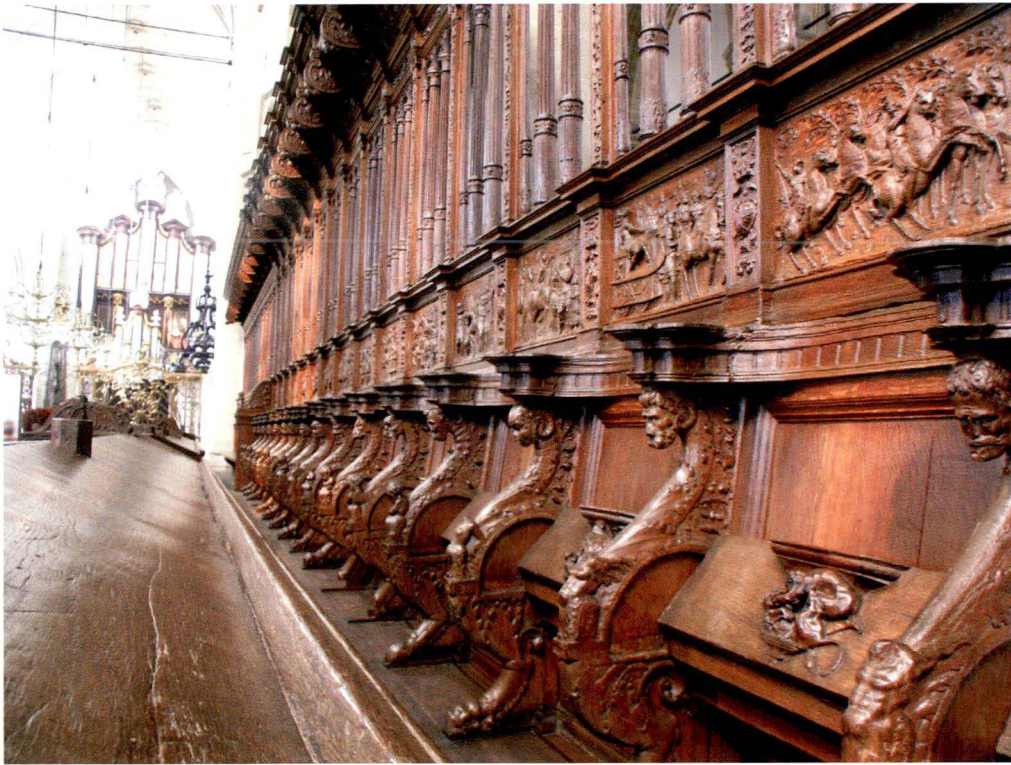


Fig. 8. Jan Terwen Aertszoon, *Choir stalls dated 1538-1541*, detail, Dordrecht, Grote Kerk.
Photograph by Stephan Hoppe.

side pieces of the aforementioned Dordrecht choir stalls (fig. 8), and the volutes on the new gable of the house of imperial councillor Maximilian Transylvanus in Brussels, renovated from 1529 to 1532 ⁽³²⁾.

In short, both the Soane and the Mons drawings may be attributed to a talented draughtsman who was already established in the Low Countries in the early 1530s. His architectural repertory corresponds with that of Jean Mone, “artist to the emperor”; at one occasion at least – the rood screen for Sainte-Waudru in Mons – this artist was involved in, or was related to the main protagonists of, a major piece of court art. The rood screen was indeed one of the most prestigious projects of the era, and its patrons, the canonesses of

(32) Sung by Janus Secundus in 1532, see K. DE JONGE, ‘Une œuvre disparue de la Renaissance flamande dans un album de Du Cerceau: le portail d’entrée de l’hôtel de Maximilien Transsylvanus à Bruxelles’, in: *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis/Revue belge d’archéologie et d’histoire de l’art*, LXIV (1997), pp. 75-105.

Sainte-Waudru, belonged to the highest reaches of Netherlandish nobility at the time ⁽³³⁾. This may provide us with a starting point for the identification of the Soane drawing.

A Drawing and Two Prints

At first glance, the Soane drawing's subject seems to be a house façade of the richest kind, maybe the façade of a guild's house such as the aforementioned example from Mechelen, or indeed the *Nieuwe Griffie* at Bruges, with which it shares the same number of stories (if not the width); moreover, in the Bruges façade, the order of columns and the entablature frames the windows in the same way (fig. 4). It is worth noting that this wing of the complex of the *Brugse Vrije* was begun in 1534, which is the date mentioned on the Soane drawing, thus constituting the last phase in a twenty-year process of renovation ("FIXIS CORORAT", indeed?); one in which court artists such as Jean Mone and his contemporary Guyot de Beaugrant had been involved at different stages ⁽³⁴⁾. Nevertheless, these coincidences cannot be taken a step further. A certain Jean Wallot *steenhouwere* of Bruges (stonemason, the sobriquet indicates a French-speaking person) was paid for a design (*palroone*) of the building in 1534. As Jean Mone is indicated in the city accounts with his title of "artist", this Wallot cannot be identified with him, however tempting the hypothesis ⁽³⁵⁾. All of this begs the question of the exact function of the Soane drawing. Because of the differences with the real situation, it can hardly be seen as an actual design for the *Nieuwe Griffie*. We will return to this point later.

On the other hand, the existence of prints with obviously related façades points us in another direction and forces us to broaden our perspective. Among the etchings (*pièces au trait*) connected with the Soane and Mons drawings, there are two which show façades

(33) See, for instance, the stained glass windows, especially those of the choir. Y. VAN DEN BEMDEN, 'Les vitraux anciens de la collégiale Sainte-Waudru à Mons', in: *Jacques Du Brœucq, sculpteur et architecte de la Renaissance*, (Europalia 85 España), exhibition catalogue, Mons, Collégiale Sainte-Waudru, 1985, pp. 221-238; *Id.*, *Les Vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Province du Hainaut* (Corpus Vitrearum, Belgique, V), fasc. 1, *La collégiale Sainte-Waudru, Mons*, Namur, 2000, pp. 75-160. See in general G. BAVAY (ed.), *La collégiale Sainte-Waudru. Rêve des chanoinesses de Mons*, Brussels/Mons, 2008.

(34) Mone had acted as a consultant to the town's administration in the matter of the chimneypiece in the aldermen's chamber. Executed between 1529 and 1531 after a design by the painter Lanceloot Blondeel, dated October 1528, this masterpiece, however, unlike the façade of the *Nieuwe Griffie*, shows no characteristic elements of the Mone repertory. Mone's advice concerned the choice of Andrieu Nonnon of Dinant, who would carve the black marble supports, and several other matters (*plusieurs avis*) during execution. ROGGEN, *op. cit.*, p. 225 thought that Mone had corrected Blondeel's design, but this is far from sure. The only court artist mentioned as a sculptor in the accounts is Guyot de Beaugrant of Mechelen, who made some of the almost life-size wooden statues on the hood, and who invented and sculpted the alabaster frieze with the story of Susan on the lintel, and probably also the four alabaster putti mentioned in 1530. DEVLIEGHER, *op. cit.*, pp. 47-49, 90-91.

(35) It is not at all certain that the term *palroone* indicates a façade drawing or elevation (although it often does). DUVERGER, ONGHENA, VAN DAALLEN, *op. cit.*, pp. 37-38 and WITTEVRONGEL, *op. cit.*, pp. 187-189 oppose ROGGEN, *op. cit.*, pp. 228-229 who tentatively attributes the design to Jean Mone.

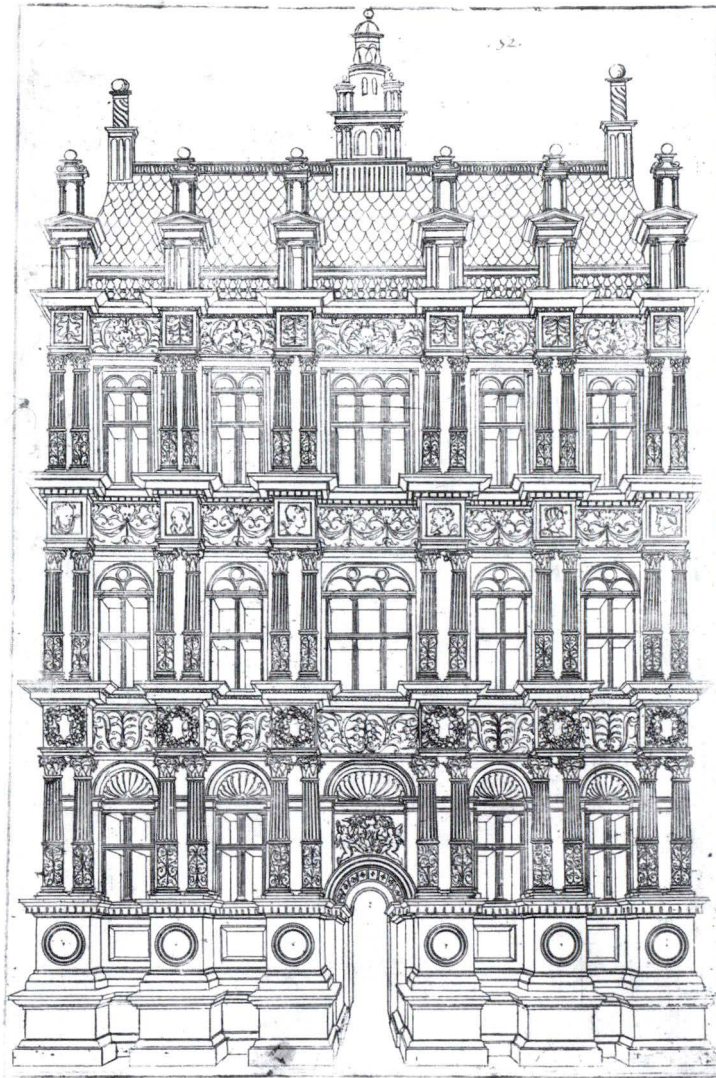


Fig. 9. Netherlandish Anonymus, *Five-bay façade with orders*. Etching on paper, stuck into Charles De Beste, *Architectura. Dat is Constelicke Bouwijnghe huijt die Antijcken Ende Modernen...*, manuscript on paper, Bruges, 1596-1599, f° 374 r°. Brussels, Royal Library of Belgium.

with three main floors of five bays in a broadside view, worked in the same, characteristic vocabulary and thus similarly dating from the mid-1530s (fig. 9-10) ⁽³⁶⁾.

(36) It was unfortunately not possible to check whether the paper carried a watermark. The prints we examined (Bibliothèque Doucet, now Bibliothèque de l'INHA, Paris, Fol. 65 Rés.; Brussels, Royal Library of Belgium, see note 39) had been cropped, and stuck on to another sheet of paper (or page).

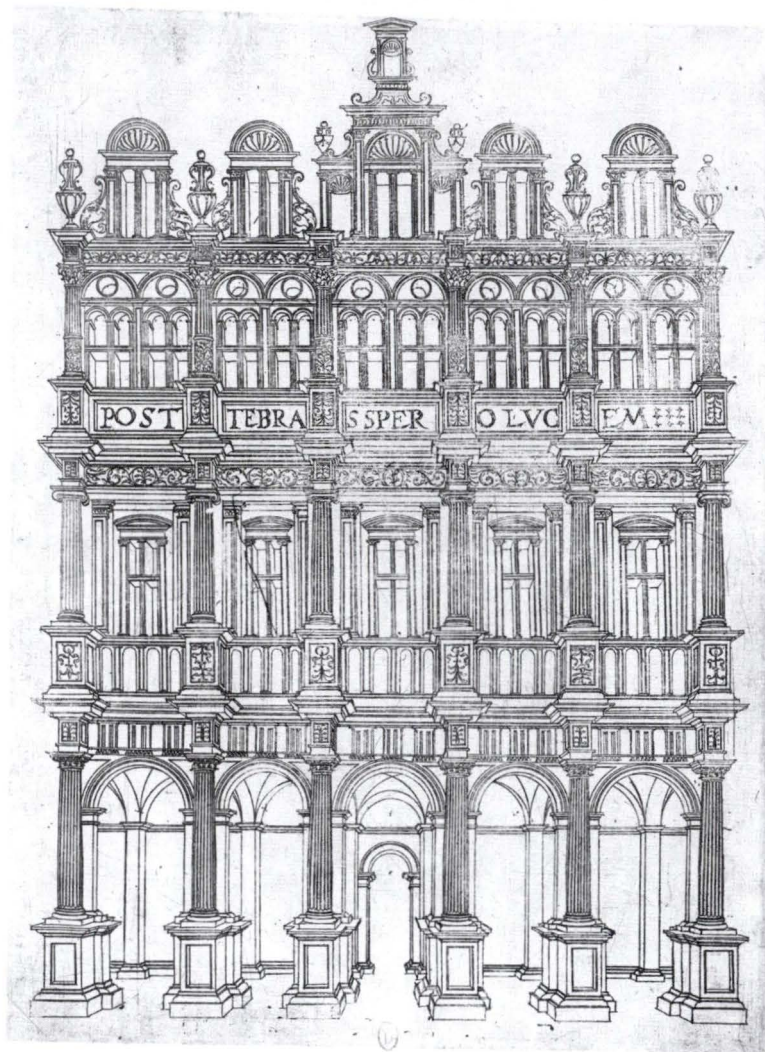


Fig. 10. Netherlandish Anonymus, *Five-bay façade with ordres*. Etching on paper, original size unknown (cut edges), formerly in the Foulc Collection. Paris, Bibliothèque de l'INHA.

The first façade has paired columns and the second one single ones. In the first print we recognize the types of mullioned window used in the Soane drawing: topped by a shell motif within an arch on the lowest level, and spanned by an arch in a rectangular recess, opening up into two smaller open arches and an oculus, on the second level. At the third level, we find cross windows with small open arches (spanning the distance between the mullions and posts), a variant on the former; the rectangular recess bordered by pilasters can also be

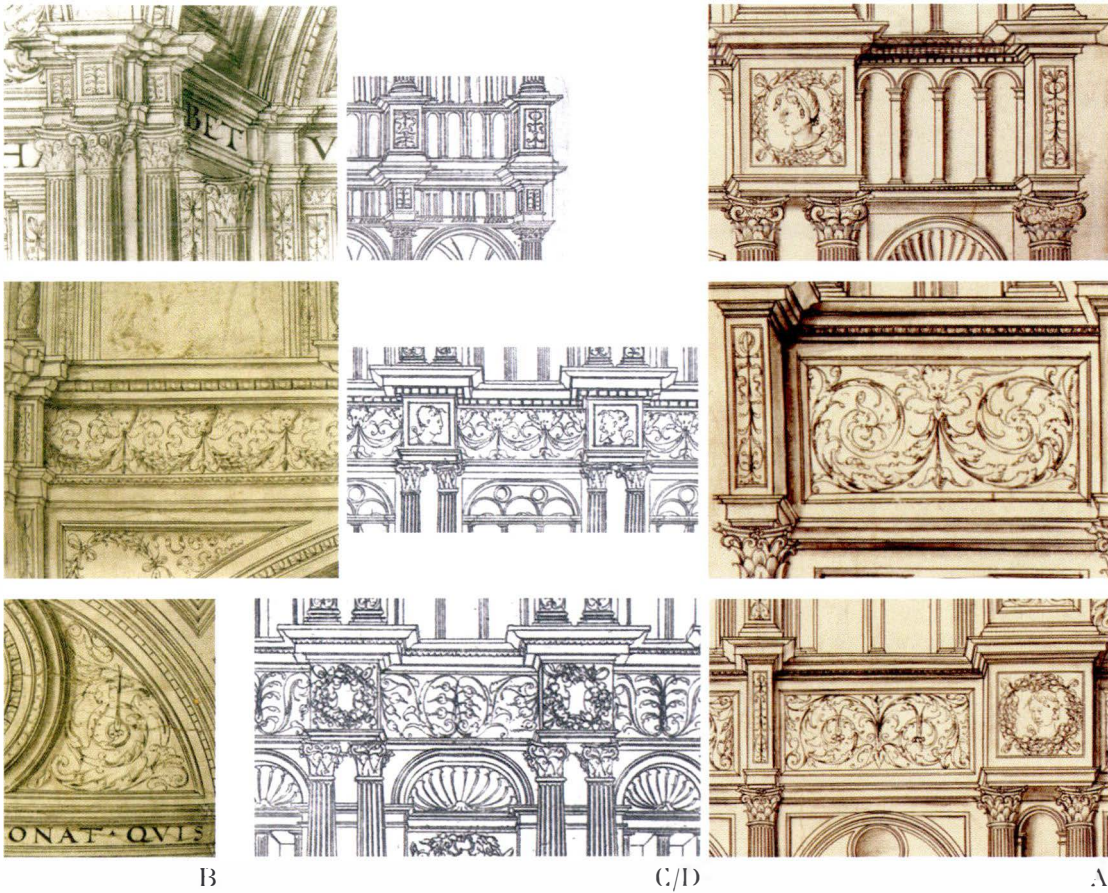


Fig. 11. Comparison between the Soane (A) and Mons (B) drawings, and the related prints (C and D).
Composition by the author.

recognized in the lower level of the Soane gable. There is a striking similarity of ornament, from the fluted column shafts with rings decorated with arabesques and the entablature projections carrying heads in profile, to the frieze decorated with “potato-head” cherubim linked by swags of flowers and drapery (fig. 11).

The second façade shows an inscription in Latin capitals in the second-storey frieze: “POST TE[NE]BRAS SPERO LUCEM”, but no date ⁽³⁷⁾. Similar to the façade of the Salmon, the

(37) “After darkness, I hope for light”. This quote from Job 17: 12 (Vulgata) possibly has Calvinist overtones at the time, as the city of Geneva adopted the motto *Post tenebras lux* in 1535-1536 when the Reformation became official there. B. Cottret, *Calvin, A Biography*, Grand Rapids/Cambridge/Edinburgh, 2003, 1st ed. 1995, p. 116; H. J. Selderhuis, *John Calvin, A Pilgrim's Life*, Nottingham, 2009, p. 51. The Latin inscriptions in the prints do not always make sense, however. See C. VON HEUSINGER, ‘Einige Bemerkungen zur Editions-geschichte des Triumphzugs Kaiser Karls V. und Papst Clemens VII.

inventor has superposed the Doric, Ionic and Corinthian order, the latter only with a ringed shaft: this type of superposition remains very rare in the Low Countries before the use of Serlio's treatise – in the translations of Pieter Coecke – becomes widespread in the latter half of the century. The same remark may be made about the triglyphs in the Doric frieze, the only contemporary examples of which – with the exception of Jan Gossaert's *Neptune and Amphitrite* (dated 1516) – may be found in the tomb of William of Croÿ now at Edingen (1521-1529), which is attributed to Jean Mone (see below). Above the portico on the ground floor, we see two related types of cross window *all'antica*: a cross window crowned with a curved pediment, a form which will gain currency in the Low Countries only at the close of the century, and a cross window topped by an arch with a central oculus. Such forms must be considered avant-garde in the 1530s. The tall dormers correspond with the double window at the middle level of the gable in the Soane drawing. Here also, characteristic forms may be noted, for instance the plant-like ornament with tall stem on the projections of the entablature (see the Mons drawing) and the vertical ribbon ornament on pedestals (see the Mons and Soane drawings).

The general type of building shown in the prints conforms to sixteenth-century public buildings in Brabantine late gothic, developed after famous fifteenth-century examples such as the most recent wing of the Brussels city hall (1149-1453). In particular, examples with open porticoes on one or two floors such as the Brussels "King's House" (designed 1515 and left incomplete in 1536), its clone, the Oudenaarde town hall (designed 1525 and executed 1526-1533), and finally the palace of the Great Council at Mechelen (designed 1525, most of it left unfinished in 1547) come to mind⁽³⁸⁾. Renaissance versions of the same type are not available from that time; only in the 1560s public buildings of similar scale and luxury would again be undertaken in the Low Countries, such as the town hall of Antwerp (1561-1565), which was designed in a far more classicizing idiom. Nevertheless, it must be stressed that the first print we have mentioned was used to illustrate the chapter on "divers edifices for great lords or princes" in Charles De Beste's encyclopaedic manuscript treatise *Archilectura. Dat is Constelicke Bouwijnghen huijt die Antijcken Ende Modernen* (1596-1599) (fig. 9)⁽³⁹⁾. Even at the end of the century, the Bruges master mason still thought this

nach der Kaiserkrönung am 21. Februar 1530 in Bologna von Nicolas Hogenberg, mit einem Anhang: Der Holzschnittfries von Robert Peril', in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, new series, XLIII (2001), pp. 63-108, especially p. 83-89 for some examples of inappropriate use of Virgil and Horace, amongst others on a buffet cupboard and on a bed (in this study the prints are erroneously attributed to Du Cerceau).

- (38) F. VAN TYGHEM, 'Bestuursgebouwen in Brabant en Vlaanderen', in: H. Janse, *et al.* (eds.), *Keldermans. Een archilectonisch netwerk in de Nederlanden*, The Hague/Bergen op Zoom, 1987, pp. 105-130. See also note 40.
- (39) Brussels, Royal Library of Belgium, ms. II 7617, *Archilectura. Dat is Constelicke Bouwijnghen huijt die Antijcken Ende Modernen (...) Den welken Beschribenn isl durch C.D. beste, Steijnmelsetrnn und Mauwrrer z.w. Bruek Liebhaber der Consl*, cap. XIX (*Diversche Edificien der grooten Heeren ofte princen*), f° 37r°. C. VAN DEN HEUVEL, 'De Archilectura (1599) van Charles De Beste. Een onbekend architectuurtractaat van een Brugs bouwmeester', in: *Handelingen van het genootschap voor geschiedenis*, CXXXI (1994), pp. 65-93; C. VAN DEN HEUVEL, 'De Archilectura (1599) van Charles De Beste. Het vitruvianisme in de Nederlanden in de zestiende eeuw', in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, XCIV (1995), pp. 11-23.

model to be relevant for contemporary practice, surprisingly so since he could have used one of the many Vredeman de Vries derivations from the more modern Antwerp town hall.

The same print also shows a coat of arms with a somewhat spindly double-headed eagle, surrounded by a wreath and flanked by two putti, in the centre bay above the door (fig. 9). This leads us to surmise that both prints, and possibly also the drawing, may be connected with the most prestigious public projects the network of masters revolving around Rombout II Keldermans, chief “architect” of Charles V (*meester werckman van den keyser*), was involved in during the 1530s; more specifically, with public buildings also linked in some way or other with the chief “artist of the emperor”, Jean Mone, as their repertory of forms bears his signature. This either means buildings directly under imperial patronage or buildings of local importance where Mone’s advice was sought by the patron.

A Hypothesis for Identification

Taking into account that the prints show a large-sized building of three main storeys with a portico on the ground floor, we can eliminate a number of cases. It seems there are only two viable proposals: the aforementioned “King’s House” at Brussels and the palace of the Great Council at Mechelen. Both were public buildings realized under imperial patronage, albeit worked out in the richest version of the Keldermans late gothic repertory: Can there be a connection?

The palace of the Great Council’s main façade ran along the Befferstraat, with a portico on the ground floor. As the building could be seen end-on from the main market square of the town, it would have needed a sumptuous gable, as is shown by the surviving final project drawing made by Rombout Keldermans shortly before his death in 1531 (reused for completion in 1900-1911 by Philip van Boxmeer and Pieter Langherock)⁽⁴⁰⁾. The number of bays (four) and the number of main storeys (two) fit in with the Soane drawing, but not with the aforementioned prints, where an additional storey can be seen. There seems to be no special significance attached to the year 1534 in its construction history.

The number of storeys in the print façades – if not the number of bays, five instead of nine – does correspond, however, with the “King’s House” at Brussels. This case deserves a closer analysis because its last building phase, completed in the early 1530s, was not in the “modern style” in which its architects excelled (*die nieuwe aert van metselrijen*, as the sixteenth-century Brabantine Gothic is called in contemporary sources), but in the “antique manner” (*antlicse wercken*), the contemporary alternative whose protagonist in court circles was Jean Mone. This last stage has not yet been fully considered with all its implications.

The King’s House

The medieval bread hall of Brussels (Dutch *Broodhuis*), also known as the “Duke’s House” (*’s heretogenhuys*) since having been taken over by the ducal administration of Bra-

(40) Rombout II Keldermans designed the building in 1525. His nephew Laureys took over at Rombout’s death (15 December 1531), but only for a few years since he died in 1534. After 1540, work on the building slowly ground to a halt, stopping altogether in 1547. Only a few arches (of the first bays towards the market) are original; they survived by being incorporated into the façades of houses from 1551. This gable towards the market has four bays. VAN TYGHEM, *op. cit.*, pp. 123-130.

bant in the late middle ages, underwent an extensive rebuilding campaign in the early decades of the sixteenth century⁽¹¹⁾. At that moment, its name changed appropriately to the “King’s House” in a direct reference to Charles V, Duke of Brabant and Burgundy, and King of Spain (Dutch *Koningshuis*, French *Maison du roi*). Transformed into a building of truly kingly proportions and decorative splendour (1515-1536), it was never quite finished: The two-tiered open portico which would have fronted upon the Brussels Grand Place was never even begun. The original sixteenth-century building today only survives at the foundation level and in fragments conserved in the Museum of the City of Brussels, the present-day occupier of the nineteenth-century replacement on the site. As shown by the still unpublished survey drawings and by contemporary photographs, Victor Jamaer’s splendid neo-Gothic building (1873-1895) shows the same footprint, overall size, type and architectural vocabulary as the lost sixteenth-century original, complete down to the portico and central clock tower for which foundations had been laid but which had never been built⁽¹²⁾ (fig. 12-13). Jamaer had sought inspiration, amongst others, in the town hall of Oudenaarde, a slightly younger work by Hendrik van Pede, which had been inspired by the Brussels *Koningshuis* (1526-1533)⁽¹³⁾. The original *Koningshuis* had been almost fatally damaged in the French bombardment of Brussels in 1695, which centred upon the Grand Place⁽¹⁴⁾. At that time, it lost its towering roof and dormer windows, leaving only parts of the original superstructure standing.

A painting of the fire in 1695, attributed to Leon Van Heil, shows how the roof of the building fell victim to the bombardment⁽¹⁵⁾. The washed drawing by Augustin Coppens now in the Royal Library at Copenhagen shows the lateral façade towards the Haringstraatje, in fact the only one completed originally, after the event⁽¹⁶⁾. Of the upper part only the corner turrets – soon to be demolished when the building was repaired – are still standing. The print attributed to Jacques Callot (soon after 1625?)⁽¹⁷⁾ (fig. 12) and the anonymous

(11) *Ibidem*, pp. 105-109, with reference to older literature.

(12) G. PAULUS, ‘La restauration de la Maison du Roi (1873-1895) à la Grand-Place de Bruxelles, par l’architecte Pierre Victor Jamaer (1825-1902)’, in: *Bulletin de la commission royale des monuments et des sites*, 2nd ser. IX(1980), pp. 49-122. Analysis of the surveys and reconstruction plans in E. DIGNEFFE, *Digitale reconstructie en documentatie van het zestiende-eeuwse Broodhuis te Brussel*, unpublished master’s dissertation, Katholieke Universiteit Leuven, 2006-2007. This source (Archives of the City of Brussels, *Nouveaux Plans*, Portefeuille A2a) offers a reliable record of the lost building.

(13) As shown by its accounts (1534). R. Van Thielen, *Hel stadhuis van Oudenaarde in het licht van de bouwrekeningen (1526-1539)*, unpublished master’s dissertation, Katholieke Universiteit Leuven, 1961.

(14) On the destruction, see M. CULOT *et al.*, *Le bombardement de Bruxelles par Louis XIV et la reconstruction qui s’en suivit 1695-1700*, Brussels, 1992, and A. SMOLAR-MEYNART (ed.), *Autour du bombardement de Bruxelles de 1695. Désastre et relèvement* (Actes du colloque, Bruxelles, Hôtel de ville, 1995), in: *Bulletin du Crédit Communal*, LI (1997), n°. 199.

(15) From the collection of the Duke d’Ursel, now in the Museum of the City of Brussels, oil on canvas, 147 x 180 cm, possibly by Leon Van Heil, 1696.

(16) Copenhagen, Statens Museum for Kunst, preparatory drawing (1695) for the album of engravings by Petrus Schenck and Richard van Orley, *Ruinae Bruxellenses*, 1696 (Brussels, Royal Library of Belgium; the engraving may also be found in the Museum of the City of Brussels). E. GOEDLEVEN, *De Grote Markt van Brussel. Centrum van vijf eeuwen geschiedenis*, Tielt, 1993, p. 102.

(17) Museum of the City of Brussels. Also copied by Abraham van Santvoort in a vignette of the famous 1640 Brussels map by Martin de Tailly and used as illustration by the same engraver in Erycius PUTEA-

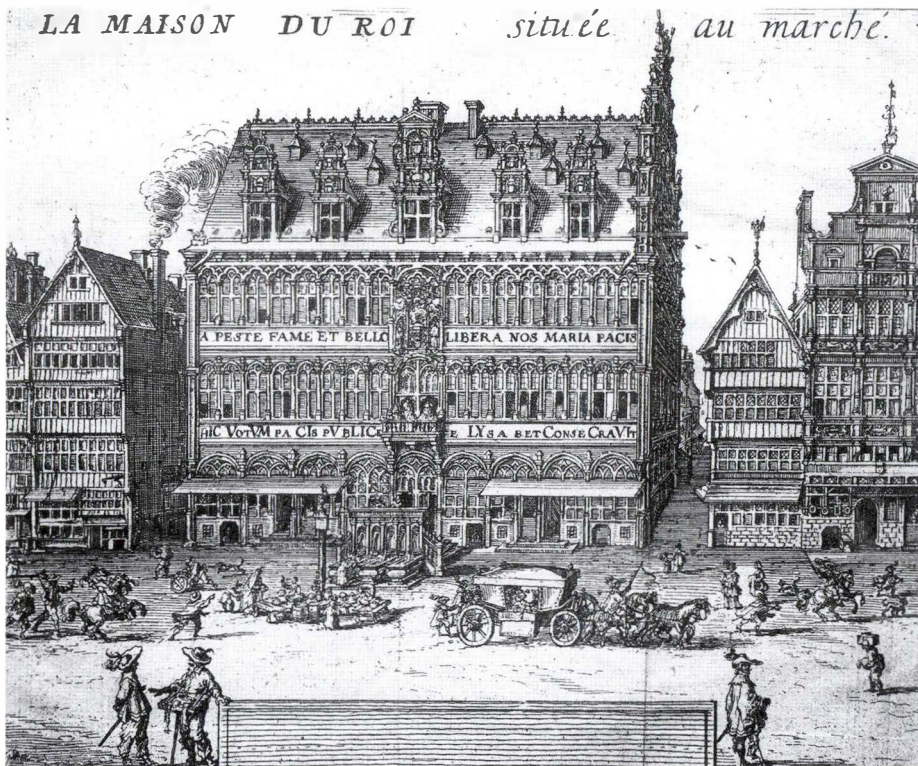


Fig. 12. Jacques Callot, *The Maison du Roi at Brussels*, 1625. Etching on paper.
Brussels, Museum of the City of Brussels. Photograph K.I.K.-I.R.P.A.

contemporary drawing in the Museum of the City of Brussels (fig. 13) leave no doubt that these consisted of three superimposed pedestals of Renaissance appearance that supported statues at the front and street side of the second stage and on top. The lower part of the façade – five bays with tri-lobed arches on three levels – on the contrary conforms to the gothic style of the main façade, as confirmed by the fragments of the tracery infill of the arches now in the Museum (fig. 14). The print also represents the tall dormer windows at the front: a central one flanked by volutes and crowned by a pediment, flanked on each side by two lower ones, also decorated with pilasters (or columns), and a characteristic curved pediment on top.

NUS, Bruxella, incomparabili exemplo septenaria, gripho palladio descripta: luminibus historicis, politicis, miscellaneis distincta & explicata. Plenum item urbis elogium, velut loquens imago, Brussels, Joannes Mommartus, 1646, illustration on p. 120, comment on p. 121: *Regium ornatum Praetorium*. See L. LEBEER, 'Recherches relatives au plan de Bruxelles de 1640 et 1748, dit Plan de Tailly', in: *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XLVIII (1948-1955), pp. 157-200; L. LEBEER, 'Octroi de la publication du plan de Bruxelles de 1640, dit Plan de Tailly', in: *Cahiers Bruxellois*, I (1956), n°. 4, pp. 314-322; L. DANCART, *Brussel, vijf eeuwen cartografie*, Knokke/Tielt, 1989, p. 35 n°. 19; *Bruxellae, Nobilissima Brabantiae Civitas An° 1640*.

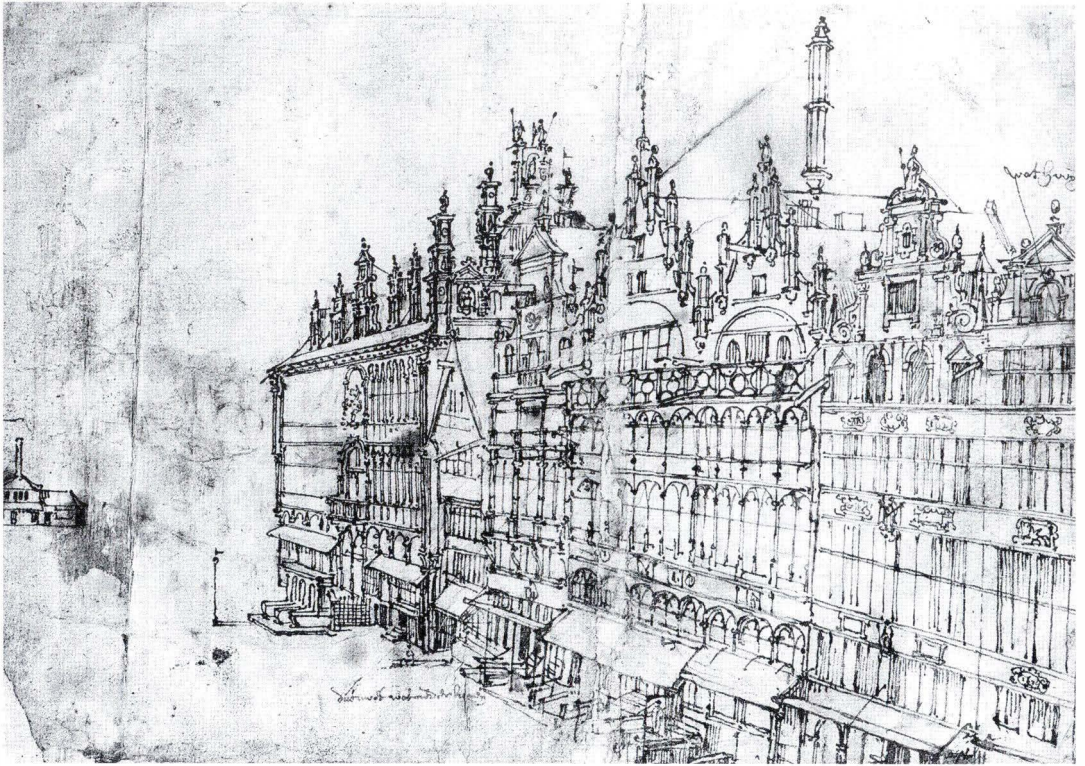


Fig. 13. Anonymus, *View of the west side of the Brussels Grand'Place, before 1695*. Pen on paper.
Brussels, Museum of the City of Brussels. Photograph K.I.K.-I.R.P.A.

The Renaissance flavour of this roof decoration is unmistakable. It can also be dated precisely through the accounts. In 1529 payment was made to Laureys Keldermans (+ 1534), nephew of the more famous Rombout II ⁽⁴⁸⁾, for the “two pieces and *plus aultre*, with the columns made therein”; in addition, “two with the Burgundian cross” (cross of St Andrew), and “two big pieces with the arms and with the collar of the Toison” ⁽⁴⁹⁾. This clearly refers to the reliefs on the dormers above the lateral bays. Above the windows

(48) C.G.M. VAN WYLLICK-WESTERMANN, ‘Het bouwmeestersgeslacht Keldermans’, in: Janse, *et al.*, *op. cit.*, pp. 9-25, especially pp. 22-23.

(49) The accounts may be found in Brussels, Algemeen Rijksarchief, *Rekenkamer* 27484-27486 (henceforth abbreviated as ARAB RK). We have worked on this topic with our students from the art history programme at the Katholieke Universiteit Leuven: B. Todoroff (1992-1993), D. Pieterse, M. Muys, A. Van Gorp, T. Anthuenis (1996-1997), V. Debonne, A. De Tiège, F. Peters, J. Preckler, K. Thielemans (2000-2001), F. Demeyer, N. Deschacht, A. Dewaele, S. Laevers (2006-2007). See ARAB RK 27486, f° 11r°: payment of £ 11 8 s. on 23 June 1529 to “Laureyse Keldermans cleynsteke(re)” for (amongst others) “Item twee stucken e(nde) plus aultre, metten calom(n)en inne gemaect es tot acht rijngul(den) tstück v(alen)t xii £. Item twee vierstalen metten bourghoenschen cruysen te xxiii stuive(rs) stuck v(alen)t xlviii s. (...) Ende twee groote stucken metter wapenen en(de) mett(er) ordenen vanden toysoene te vyf rijngul(den) tstück v(alen)t x £”.



Fig. 14. Brussels, the King's House, trilobed arches with Burgundian emblems (firestone and St Andrew's cross) (now in the Museum of the City of Brussels). Photograph by the author.

appears Charles V's personal emblem, the columns of Hercules linked with a banderol showing his personal devise of *PLUS ULTRA* ⁽⁵⁰⁾, while the upper reliefs at left show a coat of arms against the background of the cross of St Andrew. The seventeenth-century iconographical sources confirm that the collar of the Order of the Golden Fleece framed the coat of arms on the central dormer, but parts of the latter – in particular, its volutes – must be dated to the restoration under Albert of Austria and Isabella of Spain in 1614 ⁽⁵¹⁾. There is not enough detail in these images to distinguish the coats of arms on the dormers at right. It must be noted that other parts of the building continued this presentation of imperial heraldry: Both

(50) E. ROSENTHAL, 'PLUS ULTRA, NON PLUS ULTRA, and the Columnar Device of Emperor Charles V', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), pp. 204-228; E. ROSENTHAL, 'The Invention of the Columnar Device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVI (1973), pp. 198-230.

(51) As the profile of its volutes would suggest. The chronogram *A PESTE FAMIE ET BELLO LIBERA NOS MARIA PACIS/ HIC VOTVM PACIS PVBLICAE ELISABETH CONSECRAVIT* (dating to 1625) beneath the windows dates also from this period (these pennants would have been covered up by the front portico, had it ever been constructed). See in general Ch. PERGAMENI, 'La Maison du Roi à Bruxelles', in: *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, XLVI (1942-1943), pp. 271-304.

lateral façades (in the pennants) and the entrance (portal above the main steps) apparently showcased the arms of the different crown lands of Charles V ⁽⁵²⁾.

Our working hypothesis would thus be that the prints are connected with the last building phase of the “King’s House” at Brussels. The Soane façade drawing, because of its similarities with the prints, must also be related in some way, but where it stands exactly cannot easily be determined. In any case, this is not the straightforward connection between original design (or project drawing) and executed building one would expect, however, but a far more complex relationship, which necessitates a closer look at Netherlandish designing practice.

Drawing Architecture in the Early Sixteenth-Century Low Countries

It is not easy to contextualize the Soane drawing, in the first place because of the lack of material for comparison. Today early sixteenth-century designing practice in the Low Countries is best studied through the surviving contracts, building specifications and accounts ⁽⁵³⁾, i.e. the paper trail of the construction site, because very few architectural drawings have been conserved for that period ⁽⁵⁴⁾. Relevant theoretical texts are even scarcer than

- (52) ARAB RK 27485, f° 2r°, a payment from the second half of 1522 for the white stone reliefs in the lateral façades: “... die twee gheevens vanden voirs(creven) huysse, in elcken gevel vijf panden van witten steenen met vj violen [floelen, pinnacles] and met vj kapitelen ende metten wapenen des keizers...”, to entrepreneur Hendrik van Pede; but Laureys Keldermans was probably the sculptor (see f° 2v°) as he did most of this kind of work for the building. See a similar payment from 1525, ARAB RK 27486, f° 7r° and *ibidem*, f° 16v°, payment of the mid-1520s (1525 or 1527) for “een voorpuys van blauwen steene verchierd mitter wapen(en) ons herren des keyserre, capteelen en(de) ande(re) werken” to Eustache Le Prince.
- (53) K.-J. PHILIPP, ‘“Eyn huys in manieren van eyne kirchen”: Werkmeister, Parliere, Steinlieferanten, Zimmermeister und die Bauorganisation in den Niederlanden vom 11. bis zum 16. Jahrhundert’, *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, I. (1989), pp. 69-113; A. SALAMAGNE, ‘Les projets architecturaux dans les villes du nord de la France à l’époque médiévale et au début de la Renaissance: des maîtres d’ouvrage aux maîtres d’œuvre’, in O. Chapelot (ed.), *Du projet au chantier: maîtres d’ouvrage et maîtres d’œuvre aux XIVe-XVe siècles*, Paris, 2001, pp. 219-238; R. DOMÍNGUEZ CASAS, ‘Carlos V y la introducción del sistema administrativo y estético del ducado de Brabante en los palacios reales españoles’, in: *Bruxelles et la vie urbaine. Archives, art, histoire. Recueil d’études dédiées à la mémoire d’Artelle Smolar-Meynard, Archives et Bibliothèques de Belgique*, special n°. 64 (2001), vol. II, pp. 749-791; G. VAN ESSEN, M. HURX, ‘Design and construction in the cities of Holland, I: Supraregional and municipal systems: the construction of large city churches and the earliest public works (11th-16th centuries)’, in: *OverHolland*, VIII (2009), n°. 1, pp. 3-30; M. HURX, ‘Architecten en gildedwang: vernieuwingen in de ontwerppraktijk in de vijftiende en zestiende eeuw?’, in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, CVIII (2009), n°. 1, pp. 1-18; K. DE JONGE, ‘Chantiers dans le milieu de la Cour des anciens Pays-Bas méridionaux aux XVI-XVII^e siècles: organisation et innovations techniques’, in: R. Carvais, J. Sakarovich and V. Nègre (eds.), *Actes du Premier colloque international francophone sur l’histoire de la construction, Paris, juin 2008*, Paris, 2010, pp. 869-878; M. HURX, *De particuliere bouwmarkt in de Nederlanden en de opkomst van de architect 1350-1530*, unpublished Ph.D. thesis, Technische Universiteit Delft, 2010.
- (54) Some exceptions are discussed in R. MEISCHKE, ‘Het architectonische ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw’, in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond* (1952), pp. 161-230, republished in *Id.*, *De gotische bouwtraditie*, Amersfoort,

drawings. The theorisation of design developed in parallel with the introduction of Renaissance architectural theory in the Low Countries; although Vitruvius was being read in humanist circles in the late 1520s and 1530s, his concepts had not yet been integrated into common architectural practice. The following fundamental questions cannot be answered as yet: What is the role of the architectural drawing (as graphical representation of the *diseño* or design concept), and closely related with it, of the three-dimensional model (*le pourtraict en bois*) in the changing architectural practice of the early modern Low Countries, where architecture is henceforth seen as an activity of the mind, and where the figurative arts and architecture operate in close interaction? In the development of Netherlandish early modern architecture, what weight must be given to the architectural drawing as outer symptom of a new architectural culture shared by practitioners and by patrons both? What is the relationship between the different categories of architectural designers – who in the sixteenth century not only include building masters, or members of the traditional building corporations, but also sculptors, painters, goldsmiths, and connoisseurs who consider architecture as a fitting intellectual exercise – and more in particular, how do they use the drawing and the print as design tools and as means of communication (transfer of knowledge) with other actors in the design process, first and foremost the patron? Our case-study exemplifies the problems with which this subject is fraught.

Designing and Building the King's House

Firstly, by post-Vasarian standards the King's House has no real "author". The accounts indeed testify to a very complex design and construction process. It is nevertheless clear that throughout the construction period, overall responsibility resided with a single person, the "master mason of the emperor" (*meester werckman van metselryen ons heeren des keyzers*), in accordance with the rules laid down for ducal buildings in 1472⁽⁵⁵⁾. In 1515, this was Anthonis II Keldermans, older brother of Rombout II. Because Anthonis died already in December 1515, Lodewijk (Loyse, Louis) van Boghem (Bodegem, Bueghem)⁽⁵⁶⁾ became master of works. The latter being almost always absent because of his work for regent Margaret of Austria on the mausoleum church at Brou in Savoy, day-to-day supervision of the work was done by Hendrik (Henri) van Pede⁽⁵⁷⁾, architect of the city of Brussels. Other master craftsmen assumed responsibility for specific parts⁽⁵⁸⁾.

1988, pp. 127-207; K.-J. PHILIPP, 'Sainte-Waudru in Mons (Bergen, Hennegau): Die Planungsgeschichte einer Stiftskirche 1449-1450', in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, LI (1988), pp. 372-413; B. ROOSENS, 'Four early sixteenth-century plans for the fortifications of Antwerp', in: *Architectura (Zeitschrift für Geschichte der Baukunst / Journal of the History of Architecture)*, XXXVII (2007), n.º. 2, pp. 145-168; M. HURX, *op. cit.*, pp. 229-279.

(55) DOMÍNGUEZ CASAS, *op. cit.*

(56) ARAB RK 27484, 2nd account, f.º 6r.º, 3rd account, f.º 8r.º. On Van Boghem, see M. HORSCH, *Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507 - 1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Totentin in Brou bei Bourg-en-Bresse* (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, vol. 54, n.º. 56), Brussels, 1994, with reference to older literature.

(57) ARAB RK 27484, 3rd account, f.º 7r.º; 4th account, f.º 16v.º; 5th account, f.º 10r.º. ARAB RK 27485, f.º 12v.º, f.º 13r.º. ARAB RK 27486, f.º 1v.º, f.º 50v.º-51r.º.

As a consequence, there were many different drawings used on the construction site. Whether Anthonis II Keldermans had left detailed presentation drawings or not cannot be determined with any certainty, but a claim of Rombout II's concerning drawings he made to supplement his brother's suggest that there had been several ⁽⁵⁸⁾. According to the accounts, different experts also delivered designs for components when needed, and thus artistic responsibility was shared between several masters, who all made drawings when necessary: Hendrik van Pede ⁽⁶⁰⁾, but even more often Rombout II Keldermans and Domien de Waghmakere of Antwerp, both working together at the time on the north tower of Antwerp cathedral ⁽⁶¹⁾. As shown by the accounts, from the very beginning in 1515, Van Boghem consulted Keldermans and De Waghmakere in Antwerp on the specifications (*ordinancien*) ⁽⁶²⁾. From 1517 to 1520 they would supply "drawings and (wooden) templates" (*patroonen ende berderen*) and specifications for the complete stonework, both in "white" sandy limestone from Brabant as in "blue" carboniferous limestone from Hainaut ⁽⁶³⁾. In the absence of Van Boghem, the ever-travelling Rombout would even be present for deliveries of "blue" stone from the famous Le Prince stone quarries at Ecaussines (*blauwerck*) and survey them himself ⁽⁶⁴⁾. However, transmission of information through graphical means might have been limited to the bare minimum, as these masters all belonged to the same professional network, spoke the same architectural language, and had similar capabilities. They not only served as designers but also as professional building contractors and suppliers of cut stone all over the Low Countries. Most of them were in fact capable of delivering build-

- (58) For instance, the roof structure would be designed and executed by Willem Zegers, "master carpenter of Our Lord the Emperor in Brabant" (*meester timmerman ons heren sceysers in brabant*). ARAB RK 27485, f° 13v°.
- (59) See also note 54. ARAB RK 27484, 3rd account, f° 16v° refers to a payment to the widow of Anthonis Keldermans for *patroone* (drawings) and *berderen* ("planks" or wooden templates) used in the building, but these are probably working materials. See the Quittances (Acquits/Kwitanties) of the Rekenkamer, Quarter of Brussels, Domain of Brussels, 6 September 1516: Rombout asks for payment for "a new drawing on parchment" which had not been used. Almost yearly repeated references to the *patroone* (drawings) and *ordinancien* (specifications) made by Rombout Keldermans and Domien de Waghmakere may be found in the account books for the whole building period (1515-1536), see for instance ARAB RK 27484, 3rd account, f° 8r°-8v°, f° 10r°-10v°; 5th account, f° 10v°, f° 12r°; RK 27485, f° 11v°; RK 27486, f° 49v°. With thanks to our students (see note 49).
- (60) ARAB RK 27484, 2nd account, f° 6v° (*berderen ende patroonen van houte* for pillars in Ecaussines stone); 5th account, f° 9v°-10r°.
- (61) P. GENARD, 'Notices sur les architectes Herman (le Vieux) et Dominique de Waghmakere', in: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, IX (1870), pp. 429-494; VAN WYLLICK-WESTERMANN, *op. cit.*, pp. 20-22.
- (62) Even calling them to the site for an inspection visit in the company of Mathijs (Mathieu) II Keldermans, Rombout's uncle (* before 12 October 1525). ARAB RK 27484, 2nd account, f° 6r°; 3rd account, f° 7r°-v°. See VAN WYLLICK-WESTERMANN, *op. cit.*, pp. 18-19. These specifications are reflected in the survey booklet bound with the account book ARAB RK 27484: every element in cut stone is designated with a code letter.
- (63) Through regular inspections they in fact replaced the absent Van Boghem. ARAB RK 27484, 3rd account, f° 7r°-8v°; 4th account, f° 17r°-v°; 5th account, f° 9v°-10r°. ARAB RK 27385, f° 3v°, f° 11v°, f° 12r°. ARAB RK 27486, f° 49v°, f. 51r°-v°.
- (64) ARAB RK 27484, 4th account, f° 7v°-9r° (delivery from Pierre and Eustache Le Prince). ARAB RK 27486, f° 1r°, f° 16r°, f° 50r° (delivery from Eustache and Jean Le Prince).

ings ready-made, from stone supplies to the drawings and templates necessary for execution. Having worked together in one or the other capacity on the main construction sites of the era ⁽⁶⁵⁾, they knew each other's professional handwriting very well.

On Drawings and Their Purpose

At first sight, no role can be attributed to the Soane drawing in this construction process. We cannot place it within the practice described through the accounts: It is neither an original presentation drawing destined for the patron (as its material, vellum, and careful finishing with wash would suggest), nor is it a technical drawing, template or survey destined for the craftsmen and the overseers of the work. The related prints suggest, however, that there was another audience available, and a public one at that: the connoisseur of architecture. In this perspective, the Soane façade drawing may be seen as a luxury item, meant for the collector. This would also explain its survival. The absence of identifying elements – the rudimentary coat of arms on one of the prints cannot really count as such, nor can the cryptic inscription on the drawing – shows that the drawing and prints were not meant as topographical documents or portraits of a specific building, but rather as generic designs based upon the latest in court architecture, and thus very fashionable.

The Soane drawing, the print recycled by Charles De Beste, and its variant even can be said to offer a critical comment on the public buildings of the 1530s, in particular on the King's House as it was being built. They demonstrate in fact what such a kingly building – *Regium ornatum Praetorium* in Erycius Puteanus' words – would look like when dressed up in the other repertory current in court architecture, i.e. the antique language propagated by Jean Mone, instead of the modern one advocated by the Keldermans-Van Boghem network. This might mean that within the professional milieu linked with the building, there had actually been critical comments and proposals for revision in the late 1520s already, preceding the ones discussed here, and possibly serving as their source. The comment may have hit its mark, since the King's House definitely shows a change in style at the roof level. The second print's monumental dormers with their semi-circular pediments with shell motif and vases in particular connect with the "King's House" roof as executed from 1529 (fig. 10 and 13). Moreover, the correspondences we have noted between the drawing and prints on the one hand, and buildings such as the Salmon and the *Nieuwe Griffie* may not be due to coincidence. For both buildings, there is a connection with Jean Mone, however tenuous.

To a certain extent, the relationship of the Mons drawing with the actual rood screen of Sainte Waudru might have been similar. This drawing, too, stands at one remove from a prestigious project linked with the courtly elite, and might actually show a talented artist's comment on what had actually been built. However, in this case there is a close correspondence with the specifications in the surviving contract, as we have mentioned above, and so far no related etchings have been found. As the rood screen is lost, no conclusions can be drawn with any certainty from this example.

(65) Hendrik van Pede, like the Keldermans family in other places, also served as independent contractor on the King's House. He thus returns regularly in that capacity in the accounts. See for instance ARAB RK 27486, f° 7v° (concerning the reuse of a portal and five chimneypieces).

A third case taken from the body of prints related with the anonymous draughtsman, showing a spectacular tomb in the form of a triumphal arch may confirm our interpretation of the Soane drawing and of the prints. The original drawing has apparently survived, albeit not undamaged ⁽⁶⁶⁾. In addition several prints are known, including one in the aforementioned treatise of Charles De Beste where it illustrates a significant passage on prelate's tombs (fig. 15). One of the known exemplars shows a grey wash ⁽⁶⁷⁾ similar to the finishing of the Anonymus' drawings on vellum, suggesting that the etching represents the cheaper version of the drawing on vellum, destined for the more modest collector. The relationship between the print and contemporary Netherlandish practice seems to be the same in all cases; i.e. the tomb shown here actually was modelled after a contemporary masterpiece. The inscription in Latin in the central cartouche, which refers to the Resurrection ⁽⁶⁸⁾, and the architectural composition indeed enable us to identify the original model: the tomb of William of Croÿ, archbishop of Toledo (* 6 January 1521), a work attributed with a high degree of certainty to Jean Mone, which was placed in the Celestin priory church at Heverlee in 1529 (fig. 16 and 17) ⁽⁶⁹⁾. Charles De Beste's accompanying comment leaves no doubts, as the iconography he refers to is also that of the Croÿ monument ⁽⁷⁰⁾. According to De Beste, this is the proper type of tomb for a prelate, who must be represented as *demi-gisant*, reclining on his elbow; above, the Last Judgement must be shown in the pediment, with statues of St Peter and St Paul in the niches of the lateral bays ⁽⁷¹⁾. As for the latter, the Bruges

(66) The original drawing has been recently found in the Kupferstichkabinett of the Staatliche Museen zu Berlin by Stijn Alsteens, conservator of Netherlandish Prints and Drawings at the Metropolitan Museum, New York, but the parchment is badly wrinkled and there are some tear marks. An in-depth study will follow later. With thanks to Stijn Alsteens and to Peter Fuhring.

(67) From the Foulc Collection, now in the Bibliothèque de l'INHA (formerly Bibliothèque Doucet), Paris. See note 8. For the print in De Beste, see *Architectura*, *op. cit.*, f° 363r°.

(68) SURGITE MORTUI VENITE AD IUDICIUM SALVATORIS: "Arise, ye dead, and come to the judgement of the Saviour" (Ephesians 5:14).

(69) P. VALVEKENS, *Bijdrage tot de studie van het Celestijnenklooster te Heverlee. Het mecenaat van de families van Croÿ-van Arenberg. Reconstructie van het kerkinterieur en nader onderzoek van het werk van Jan Mone in deze kerk*, unpublished Master's thesis, Katholieke Universiteit Leuven, 1980, pp. 33-34, 47, 100 and following, 137-139, and *passim*; *ib.*, 'Nieuwe gegevens over het Celestijnenklooster te Heverlee, gevolgd door een nader onderzoek van de sculptuur van Jan Mone voor de Celestijnenkerk', in: *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, XXIII (1983), pp. 3-69, especially p. 26 and following; *ib.*, 'De Celestijnenpriorij', in: *Een stad en een geslacht. Leuven & Croÿ*, exhibition catalogue, Brussels/Leuven, 1987, pp. 18-23. See also R. VAN UYTVEN, 'Leuvense glazeniers in het Celestijnenklooster te Heverlee tijdens de zestiende eeuw', in: *Arca Lovaniensis artes alque historiae reserans documenta. Jaarboek*, 1974, pp. 174-176. The attribution to Jean Mone was first made by DUVERGER, ONGHENX, VAN DAALEN, *op. cit.*, p. 25.

(70) The curved pediment of the Croÿ tomb showed the Resurrection ("ADVENIENS IUDEX TERRAMQUE POLUMQUE MOVEBI") flanked by Mary and John, and topped by a figure of Christ with spread arms, accompanied by trumpeting angels. Instead of the Apostles, the Fathers of the Church were represented in the side bays, however – but not the Virtues which would have been common in Italy.

(71) Several sources confirm that the original effigy of the Croÿ tomb was a half-reclining one. The *demi-gisant* is common to a series of well-known early sixteenth-century prelate tombs in Rome, the tomb of Hadrian VI included, see Y. ASCHER, 'Form and content in some Roman reclining effigies from the early sixteenth century', in: *Gazette des Beaux-Arts*, CXLIV (2002), pp. 315-330. With thanks to Jean Guillaume.

hant, oft feilant, brillant end' ooch. Zichtant, Nij gementioniet. Alldoe
 land' fimmert de Knechten, so pulen des vier ficht' d'ing' so. Gera. van de fi
 nisch. op de Knecht dy bint de d'vancen, als dy hofstelen op d' altus,
 fecten, loefde fepulking, thine fementen' zing

Van d'inghe figuren diemont tot
Cinact binden Temple. Dat. 16. Capitele

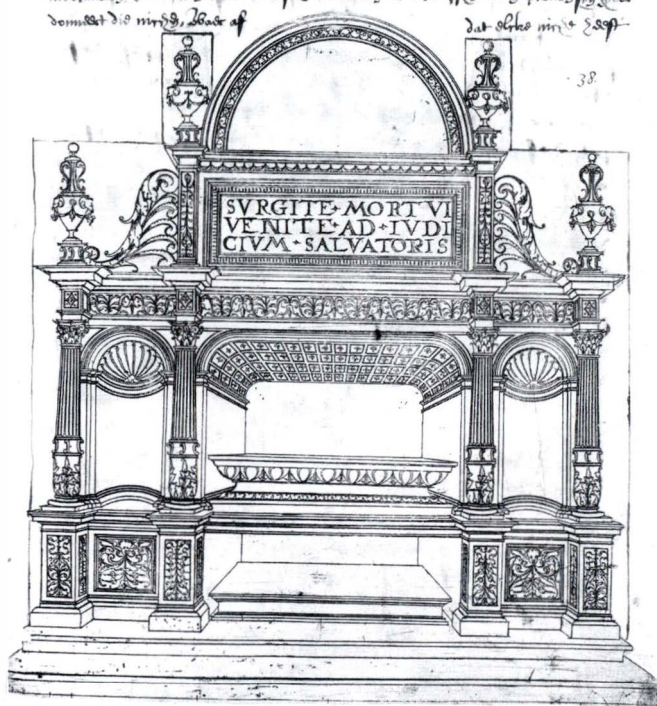
[illegible]

Fig. 15. Netherlandish Anonymus, *Tomb with Resurrection*. Etching on paper, stuck into Charles De Beste, *Architectura. Dat is Constelicke Bouwuijnghe[n] huijt die Antijcken Ende Modernen...*, manuscript on paper, Bruges, 1596-1599, f° 363 r°. Brussels, Royal Library of Belgium.

master mason probably had the Croÿ tomb's first "descendant" in mind; i.e. the monument to Jean Carondelet, archbishop of Palermo (*1545), now in St Salvator, Bruges. Its only surviving component, the effigy, is the work of Michel Scherrier, also of Bruges (⁷²).

(72) Documents published by R. A. PARMENTIER, *Documenten betreffende Brugsche steenhouwers uit de 16e eeuw* (Geschiedkundige Publicatiën der Stad Brugge III), Bruges, 1948, doc. nos. 29-31, 36. The effigy



Fig. 16. Jean Mone (attributed to), Tomb of William of Croÿ, archbishop of Toledo (between 1521 and 1529). Alabaster. Now in the Capucin church, Edingen. Copyright Dr Léon Lock, The Low Countries Sculpture Society.

Our preliminary investigation of the other drawings and etchings in this oeuvre leads us to a similar conclusion: For inspiration, the Anonymus drew upon the most prestigious architecture, micro-architecture (tombs, rood screens, altars, choir stalls, sacrament towers) and goldsmith work (monstrances, reliquaries, chalices) which could be found in the Netherlandish artistic vanguard of the late 1520s and 1530s. In several cases, a close relationship to the author of the object, or direct access to the original project, may be found. The repertory is always in the “antique” manner, but predates the introduction of the normative Five Order system and other Roman inventions by Pieter Coecke van Aelst after Sebastiano Serlio (1539) ⁽⁷³⁾.

has been wrongly attributed to Jean Mone (DUVERGER, ONGHENA, VAN DAALLEN, *op. cit.*, p. 39 and following), and to the Bruges painter Lancelot Blondeel (V. VERMEERSCH, *Grafmonumenten te Brugge voor 1578*, Bruges, 1976, vol. III, cat. n°. 543, p. 603 and following).

- (73) See K. DE JONGE, ‘Standardizing Antique Architecture 1539-1543’, in: De Jonge, Ottenheym, *op. cit.*, pp. 40-53, with references to older literature, and K. DE JONGE, ‘Anvers: les premières traductions du traité d’architecture de Serlio’, in: S. Deswarte-Rosa (ed.), *Sebastiano Serlio à Lyon, Architecture & imprimerie*, vol. I, Lyon, 2001, pp. 262-283.



Fig. 17. Jean Mone (attributed to), Tomb of William of Croÿ, archbishop of Toledo (between 1521 and 1529), detail of column. Alabaster. Now in the Capucin church, Edingen. Copyright Dr Léon Lock, The Low Countries Sculpture Society.

The artistic context is that of the court, with Jean Mone at its hub. In the particular instance of the prints related with the Soane façade, the Keldermans milieu also comes into play: not only Rombout II Keldermans, often paired with Mone on the main construction sites of the time as we have mentioned, but also the younger Laureys. When Jean Mone established himself definitively in Mechelen (1524), construction on the Brussels “King’s House” was well underway, and the palace of the Great Council at Mechelen must have been upon the drawing board ⁽⁷⁴⁾. Because of his close collaboration with Rombout Keldermans in this period, at Heverlee and at Hoogstraten, Mone must have known of these great enterprises. Conversely Laureys, who executed the dormers and top gable of the King’s House between 1529 and his untimely death in 1534, showed himself capable of assimilating the Mone repertory. Lodewijk van Boghem also was able to build in the antique manner, as evidenced by the new staircase in front of the main wing of the Brussels palace (1538-1539): it had a triumphal arch decorated by columns on its first landing and equally antique-looking statues on top ⁽⁷⁵⁾. It seems that not only painters such as Jan van Roome and Jan Gossaert

(74) See the presentation drawing by Rombout II Keldermans in the Stedelijk Museum Hof van Busleyden, Mechelen, pen on parchment, 500 x 1070 mm. See also note 38.

(75) Brussels, Algemeen Rijksarchief, *Rekenkamer* 4228, fol. 226 verso: “M[ee]ste[r]en Loys van Bueghem m[ee]ste[r] werckman van metselrien ons heeren des keyzers is bij appointem[ente] vanden voirs[creven] came[r]n vanden reken[inge]n vander daten xiiij^e augustij anno xv^e veertich geteekent Vledinex toe-

were capable of using both idioms with the same mastery; court artists such as Van Boghem and – probably – also Jean Wilho (alias Willon or Guilgot), author of the aforementioned statues, were also called upon to pass from one world of forms to another when the occasion demanded it.

To Conclude

The early 1530s had seen the creation of the last masterpieces of the sixteenth-century Brabantine gothic in the court milieu, as it would turn out. At that time, the architecture of the court underwent a decisive *volla stilistica* under the aegis of Mary of Hungary, a supporter of the “antique” style ⁽⁷⁶⁾. In Brussels, the interruption of work on the court chapel in 1538 marked a watershed in the development of architectural taste ⁽⁷⁷⁾. Designed by Rombout II Keldermans in a very ornate “modern” manner in 1522, regent Mary of Hungary ordered Van Boghem to “reduce” its ornament, “too richly set up” (*diminucion du premier patron estre icelluy trop richement faict et entrepris*) in 1531-1533, right after Rombout’s decease ⁽⁷⁸⁾. The new chapel of the Holy Sacrament on the north side of the collegiate church (actually cathedral) of St Michael and Gudula is one of the last court orders in this

gevueght en[de] uuytgereyct heeft de somme van vier en[de] tnegentich pond[en] thien schell[ingen] art[ois] voel[re] diverse vacatien moicte en[de] arbeyt by hen gedaen en[de] gehadt soe int maken vand[en] patroonen en[de] berderen dienen[de] totten nuwen opganck inden hove ons heeren des keyzers als van verleede penn[ingen] ter campen van dien pleeght breedere vercleert in eenre memorie den voirschreven heeren gep[rese]nteert onder den appointm[ente] vanden voirschreven heeren en[de] quictan[cie] vand[en] voirschreven m[ee]ste[r] Loys van Bueghem dair op dienende hier tsamens overgegeven alzoehier de voirschreven somme van xciiij £ x s. art[ois] quid valent xxiiij £ xij s. vj d. gro[ten].” Construction accounts in ARAB RK 4227, f° 130r°-136r°. Pieter Coecke van Aelst assessed the statues on top, which were made by Jean Wilho or Guilgot. E. D’HONDT, *Extraits des comptes du domaine de Bruxelles des XV^e et XVI^e siècles concernant les artistes de la cour* (Algemeen Rijksarchief, Miscellanea Archivistica, Studia 4), Brussels, 1989, pp. 66-68, doc. nos. 96-97. E. ROOBAERT, “Een prinselijke bruiloft in Brussel in 1565 en de schilderwerken in het paleis op de Coudenberg. Het profiel van de Brusselse schilder in de 16^{de} eeuw: archivalische gegevens”, in: *Oud Holland*, CXVII (2004), n° 1-2, pp. 1-32, especially p. 26.

- (76) K. DE JONGE, ‘Marie de Hongrie, maître d’ouvrage (1531-1555), et la Renaissance dans les anciens Pays-Bas’, in: B. Federinov, G. Docquier (eds.), *Marie de Hongrie, Politique et culture sous la Renaissance aux Pays-Bas* (Monographies du Musée royal de Mariemont, 17), Morlanwelz, 2008, pp. 124-139.
- (77) The chapel would only be completed by Pieter van Wyenhove from 1548 to 1552, after a ten-year interruption (1538-1548). ARAB RK 27398, 27399, 27401-27404, 50544, 50545. R. MEISCHKE, F. VAN TYGHEM, ‘Huizen en hoven gebouwd onder leiding van Anthonis I en Rombout II’, in: Janse, *et al.*, *op. cit.*, pp. 131-154, in particular p. 150-153.
- (78) ARAB RK 27399, f° 47r°-v°: “A luy [au commis] encoires la somme de neuf livres dicte monnoye quil a semblablement paye audict maistre Loys van Buedeghem [Lodewijk van Boghem] et ce pour la fachen changement et renouvellement du patron de lenthier chappelle tant pardehors que dedens pour icelluy monstren a la maieste de la Royne [Marie de Hongrie] pour sur ce conclure la diminucion du premier patron estre icelluy trop richement faict et entrepris dont ledict maistre Loys en a este tauxe bien davoit merite ladicte somme de ix £ dicte monnoye...” (our transcription). P. SAINTENOY, *Les arts et les artistes à la Cour de Bruxelles. II. Le Palais des Ducs de Bourgogne sur le Coudenberg à Bruxelles du règne d’Antoine de Bourgogne à celui de Charles-Quint* (Mémoires de l’Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, collection in-1°, V, 1), Brussels, 1934, pp. 258-261; MEISCHKE, VAN TYGHEM, *op. cit.*, p. 152.

style; it was built by Van Boghem together with Van Pede and Pieter Van Wijenhove after a design by the latter (1532-1538) ⁽⁷⁹⁾. In the urban milieu, this style would lose its dominant position only after 1550.

The new regent must have played an important role in the reassessment of the “modern” style and in the affirmation of the “antique”. The appointment of her painter Pieter Coecke van Aelst as “artist to the Emperor” in 1538-1539 is symptomatic of the new approach. Coecke’s new title is due, to a great extent, to his activities as a theoretician of architecture and publicist, which started off in Antwerp, in 1539, with the publication of the Vitruvian manual *Die Inventie der Colommen* and the translation of Serlio’s Fourth Book into Flemish ⁽⁸⁰⁾. His first recorded activity in the account books of the court is the evaluation of Jean Wilho’s statues ⁽⁸¹⁾ on top of the new staircase built by Van Boghem in the Coudenberg Palace, which we have mentioned earlier. Following Vitruvius and Alberti, both of which were read by the humanist elite connected with the court, the new texts stress the appropriateness of designing architecture, an application of the art of geometry, as an occupation for a gentleman. This is in fact a necessary condition for the “social promotion” of the architectural drawing: from a mere tool in the production process of architecture, to a collectible in its own right.

In such a context, the Soane drawing makes perfect sense.

SAMENVATTING

De grote gewassen geveltekening op perkament met het aangehaalde opschrift die in het Sir John Soane’s Museum te London wordt bewaard, kan met grote waarschijnlijkheid toegeschreven worden aan een kunstenaar uit de Lage Landen. De “antieke” architectuurtaal van de ontwerper is die van de avant-garde rond beeldhouwer Jean Mone, “kunstenaar van de keizer”, en stemt overeen met topwerken uit de jaren 1530. In de tekening kan men anderzijds dezelfde hand herkennen als in het beroemde ontwerp voor het doksaal van Sainte-Waudru te Mons (1535), vaak zonder bewijs toegeschreven aan de beeldhouwer Jacques Du Broeucq. Beide tekeningen op perkament passen in een veel omvangrijker oeuvre van gewassen tekeningen op perkament en van etsen, dat tot voor kort aan de Franse kunstenaar Jacques Androuet I du Cerceau werd toegeschreven, maar dat qua architectuurrepertorium onmiskenbaar in de Lage Landen moet worden gesitueerd. De geveltekening uit London kan zo in verband gebracht worden met twee ontwerpen voor een publiek gebouw, enkel bekend in prent; deze laatste verwijzen mogelijk naar een der laatste grote opdrachten van het Keldermans-netwerk, het Broodhuis te Brussel. In de laatste fase (vanaf 1529) werd de “moderne” (gotische) stijl hier inderdaad vervangen door de “antieke”, met name in het ornament van de topgevel aan de zijde en in de monumentale dakvensters door Laureys Keldermans. De vraag naar de functie van luxueuze tekeningen op perkament zoals die uit het Soane Museum – verzamelobject? presentatietekening? – blijft voorlopig open, net zoals de identificatie van de Anonymus.

(79) G.-J. BRAU (ed.), *De kathedraal van Sint-Michiël & Sint-Goedele*, Tielt, 2000, pp. 100-102.

(80) See note 73.

(81) DUVERGER, ONGHENA, VAN DAALEN, *op. cit.*, pp. 49-50. See also note 75.

RÉSUMÉ

Le dessin de façade sur vélin de grandes dimensions conservé au Sir John Soane's Museum de Londres, qui porte l'inscription citée, peut être attribué à un artiste originaire des anciens Pays-Bas. Le langage architectural à l'antique du dessinateur n'est autre que celui de Jean Mone, sculpteur et « artiste de l'empereur », et réapparaît dans tous les chefs-d'œuvre Renaissance des années 1530. D'autre part, on y reconnaît la main du dessinateur du jubé de Sainte-Waudru à Mons (1535), souvent identifié au sculpteur Jacques Du Broeucq mais sans preuve. Comme le précédent, ce dernier dessin fait partie d'une œuvre plus vaste comprenant des dessins sur vélin à la plume et au lavis et des estampes au trait, attribuée jadis à l'artiste français Jacques Androuet Ier du Cerceau mais dont le répertoire de formes provient sans aucun doute des Pays-Bas. Le dessin de façade de Londres peut être comparé à deux projets pour un bâtiment public, connus uniquement à travers l'estampe, qui semblent être liés à une des dernières grandes commandes du réseau Keldermans, la Maison du Roi à Bruxelles. Au cours de la dernière phase de construction (à partir de 1529), le style « moderne » (gothique) y fut remplacé par l'« antique », plus particulièrement dans l'ornement du pignon latéral et dans les lucarnes monumentales de Laureys Keldermans. La fonction de ces dessins sur vélin tel que celui du Soane Museum – objet de collection, dessin de présentation ? – reste toutefois encore inconnue, tout comme l'identité de l'Anonyme.

SAMENVATTING

De grote gewassen geveltekening op perkament met dit opschrift die in het Sir John Soane's Museum te London wordt gemaakt, kan met grote waarschijnlijkheid toegeschreven worden aan een kunstenaar uit de Lage Landen. De "antieke" architectuurtaal van de ontwerper is die van de avant-garde rond beeldhouwer Jean Mone, "artiest van de keizer", en stemt overeen met topwerken uit de jaren 1530. In de tekening kan men anderzijds dezelfde hand herkennen als in het beroemde ontwerp voor het doksaal van Sainte-Waudru te Mons (1535), vaak zonder bewijs toegeschreven aan de beeldhouwer Jacques Du Broeucq. Beide tekeningen op perkament passen in een veel omvangrijker oeuvre van gewassen tekeningen op perkament en van etsen, dat tot voor kort aan de Franse kunstenaar Jacques Androuet I du Cerceau werd toegeschreven, maar dat qua architectuurrepertoire onmiskenbaar in de Lage Landen moet worden gesitueerd. De geveltekening uit London kan zo in verband gebracht worden met twee ontwerpen voor een publiek gebouw, enkel bekend in prent; deze laatste verwijzen mogelijk naar een der laatste grote opdrachten van het Keldermans-netwerk, het Broodhuis te Brussel. In de laatste fase (vanaf 1529) werd de "moderne" (gotische) stijl hier inderdaad vervangen door de "antieke", met name in het ornament van de topgevel opzij en in de monumentale dakvensters door Laureys Keldermans. De vraag naar de functie van luxueuze tekeningen op perkament zoals die uit het Soane Museum – verzamelobject? presentatietekening? – blijft voorlopig open, net zoals de identificatie van de Anonymus.

LA RÉCEPTION DE MICHEL COXCIE EN ESPAGNE

Raphaël DE SMEDT

L'édition de 1568 de l'ouvrage incontournable de Giorgio Vasari contient ce témoignage: «J'ai connu en 1532 à Rome un certain Michel Coxie qui se mit à la manière italienne [...]; j'ai appris qu'il a peint, entre autres, pour le roi Philippe d'Espagne un tableau d'après le Van Eyck qui se trouve à Gand: cette copie qui a été transportée en Espagne, est le *Triomphe de l'Agneau*.»⁽¹⁾

Certes grâce à son talent, mais surtout grâce aux commandes royales, Coxie a été remarqué de son vivant. En 1582, dix ans avant sa mort, le nom de Michel Coxie apparaît pour la première fois dans un ouvrage espagnol⁽²⁾: dans une description du Pardo, qui fait suite à un *Traité de vénerie*, composé vers 1310 par ordre du roi Alphonse XI, Maître Miguel est signalé comme copiste d'une *Descente de croix*⁽³⁾. Il s'agit du chef-d'œuvre de Roger Van der Weyden que Philippe II avait fait transporter en Espagne. La copie avait été exécutée à la demande de Marie de Hongrie, dont Michel Coxie était le peintre attitré⁽⁴⁾, avant de devenir peintre du roi. Cette activité de copiste a retenu l'attention des commentateurs jusqu'à aujourd'hui⁽⁵⁾.

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

- (1) VASARI (Giorgio), *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Vol. II. Traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel.[Arles], Actes Sud, (2005), Livre X, p. 176 (Thesaurus). - Voir aussi SANCHEZ CANTON ([Francisco] Javier), *Inventarios reales de bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*. Edición, preliminares e índices. Vol. 1. Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959, p. 21 (Archivo documental español. X).
- (2) Plus de cinquante graphies de son nom ont été utilisées.
- (3) ARGOTE DE MOLINA (Gonçalo), *Discurso sobre el Libro de la Monteria que mando escrevir el muy poderoso Rey Don Alonso de Castilla, y de Leon*. Sevilla, A. Pescioni, 1582, fol. 21 r°. À l'occasion du tricentenaire de la parution, ce texte fut réédité par J. Gutiérrez de la Vega. Madrid, 1882, t. IV, p. 102. Voir aussi ROBLOT-DELONDRE ([Louise]), *Argote de Molina et les tableaux du Pardo*, dans *Revue archéologique*, 4^e sér., t. XVI, juillet-décembre 1910, p. 52-70, particulièrement p. 56, 63-64 et VAN DURME (Maurice), *Les Archives générales de Simancas et l'histoire de la Belgique (IX^e-XIX^e siècles)*. T. I. Secretaria de Estado. Negociación de Flandes. Bruxelles, Palais des Académies, 1964, p. 200 (liasse 514, n° 202) (Académie royale de Belgique. Commission royale d'histoire).
- (4) VAN DEN BOOGERT (Bob C.), *Michiel Coxie, hofschilder in dienst van het Habsburgse Huis*, dans «*Michel Coxie, pictor regis (1499-1592)*». Internationaal colloquium, Mechelen 5 en 6 juni 1992. Referaten bezorgd door Raphaël de Smedt, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, XCVI, 2de afl., 1992, p. 124.
- (5) Notamment JUSTI (Carl), *Allflandrische Bilder in Spanien und Portugal. 2. Roger van der Weyden*, dans *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 21. Jhrg., 1886, p. 96, 98. - BERMEO MARTINEZ (Elisa), *La Pintura de los primitivos flamencos en España*. (T. I). Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas - Instituto «Diego Velázquez», 1980, p. 50-52, 104-105, 106 offre une étude scientifique. - STEFFE (J[an] K[arel]), *De echo van het «Lam Gods» van de gebroeders van Eyck in Spanje*, dans *Het Lam Gods: een recent onderzoek met verrassende resultaten*. Maaseik, (Museactron), 1990, p. 28, 31(fig. 17), 30-43(fig. 18-21).

Déjà en juin 1622, Bartolomé González restaure la copie du polyptyque de Gand⁽⁶⁾. Emanuel Sueyro en 1624 dans *Los Anales de Flandes*⁽⁷⁾, Vincencio Carducho en 1633⁽⁸⁾, le fameux peintre et écrivain Francisco Pacheco (1564-1654), élève de Lucas d'Heere et beau-père de Velazquez, en 1646, citent Miguel Coxcie comme copiste de Van Eyck⁽⁹⁾.

Dans *Historia de la Orden de San Jerónimo*, rédigé entre 1600 et 1605, le père José de Sigüenza (1544-1606) donne une description du monastère de l'Escorial, qui contient plusieurs œuvres de Micael Cusin, dont *David vainqueur de Goliath*, qu'il apprécie pour le coloris, la perspective et les mouvements ainsi que *Sainte Cécile*⁽¹⁰⁾, qu'il qualifie de « donzella hermosissima, que esta tañendo en un manicordio⁽¹¹⁾, y algunos Ángeles que cantan al son del instrumento, muy gracioso todo y de buen orden y luzes »⁽¹²⁾. Le commentateur apprécie la très jolie jeune fille au clavecin et les quelques anges qui chantent au son de l'instrument, de même que la composition et l'éclairage.

44-56 (ill.) (RAM-Rapport 4). Selon le professeur Steppe, la copie de Coxcie a souvent été reproduite en Espagne [voir aussi note 30]. - ROBERTS-JONES (Françoise), *Du chef-d'œuvre à la copie*. Des frères Van Eyck à Michel Coxcie. (Bruxelles), Musées royaux des Beaux-Arts, (1992), [4 p.]- POWELL (Amy), *The errant image: Rogier van der Weyden's « Deposition from the Cross » and its copies*, dans *Art History*, Vol. 29, No. 4, September 2006, p. 548-549 (fig. 2.5), 551, 552, 559, 560.

(6) S[ANCHEZ] C[ANTON] ([Francisco Javier]), *La restauración por Bartolomé González de la copia que hizo Coxcie del políptico de Ganle*, dans *Archivo español de arte y archaeologia*, t. XIII, núm. 38, mayo-agosto 1937, p. 163-164. - Voir aussi CHERRY (Peter), *Nuevos datos sobre Bartolomé González*, dans *Archivo español de arte*, t. LXVI, núm. 261, enero-marzo 1993, p. 5.

(7) Anvers P. y J. Belleros, 1624, p. 89.

(8) CARDUCHO (Vincencio), *Diálogos de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferenciación*. Diálogo II. Madrid, 1633, fol. 30v°-31r°.

(9) PACHECO (Francisco), *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. 2a edición que se hace de esto libro fielmente copiada de la primera que dió á la estampa su autor en Sevilla el año de 1646. Dirigela D. G. Cruzada Villaamil. T. II. Madrid, Impr. de Manuel Galiano, [1866], p. 58-59 (El arte de España, 3). - Voir aussi ID., *Arte de la pintura*. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638. Preliminar notas e índices por F. J. Sánchez Cantón. T. II. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, p. 61. - ID., *idem*. Barcelona, L.E.D.A. - Las Ediciones de Arte, (1982), p. 110. - ID., *idem*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. (Madrid), Cátedra, (1990), p. 471-472 (Arte. Grandes temas).

(10) *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*. Los publica La Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela. Madrid, (Imprenta de M. Tella), 1891, p. 168. Dans une lettre du 18 novembre 1569, Philippe II ordonne au duc d'Albe de payer Michel Coxcie pour deux tableaux, dont une *Sainte Cécile*, fournis quelques jours auparavant.

(11) SOPEÑA IBAÑEZ (Federico) - GALLEGO GALLEGO (Antonio), *La música en el Museo del Prado*. [Madrid], Patronato nacional de Museos, (1972), p. 101-103 (ill.), 294, 299 (Arte de España, 2). Les auteurs prétendent que sur le tableau figure bel et bien un clavecin et non un clavicorde. Ils ne parlent même pas d'un manicordio, utilisé avant le XVI^e siècle. - À propos de cette œuvre, voir aussi MARTÍN MORENO (Antonio), *La música española en la época del emperador Carlos V (1516-1556)*, in *La fiesta en Europa de Carlos V*. [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, fig. 74.

(12) DE SIGÜENZA (José), *Historia de la Orden de San Jerónimo*, dans SÁNCHEZ CANTÓN (F[rancisco] J[avier]), *Fuentes literarias para la historia del arte español*. T. I. Siglo XVI. Madrid, (Imprenta clásica española), 1923, p. 422-423.

En 1657, dans sa description du monastère de l'Escorial, Francisco de Los Santos reprend le texte de Sigüenza⁽¹³⁾. Un siècle plus tard, un voyageur mystérieux, originaire de Milan, remarque avec satisfaction les tableaux de Michel Cusino à l'Escorial⁽¹⁴⁾. Dans son *Viage de España*, Antonio Ponz (1725-1792), lui aussi peintre et écrivain, note à quatre reprises à l'Escorial des œuvres de Miguel Coxcin⁽¹⁵⁾. De même dans son ouvrage *Viage fuera de España*, le voyageur est attentif aux Coxcie à Anvers, à Bruxelles, à Gand et bizarrement à Sens⁽¹⁶⁾, où une collaboration de Coxcie semble restée inconnue⁽¹⁷⁾, voire inexistante.

Ce merveilleux écrin en granit que constitue l'Escorial, édifié par Philippe II en honneur de Saint-Laurent, suscite jusqu'à nos jours l'intérêt des historiens. En 1820, Damian Bermejo s'intéresse aux trésors artistiques et signale à différents endroits six œuvres de Coxcie: *Sainte Cécile*, *David tient la tête de Goliath*, *Le Christ et la Vierge intercédant auprès de Dieu le Père*, *Sainte Anne et la Sainte Famille*, le triptyque *Saint Philippe mourant sur la croix* et *Saint Joachim*⁽¹⁸⁾.

William Stirling incorpore Coxcie dans son ouvrage consacré aux artistes d'Espagne⁽¹⁹⁾. Il signale sa présence à l'Escorial ainsi qu'une peinture réalisée pour les carmélites déchaussées de Medina del Campo. Dans son guide sur *Les Musées d'Espagne*, Louis Viardot fait allusion à *La Mort de la Vierge* au Musée del Rey⁽²⁰⁾, qui retient également l'attention de Johann David Passavant dans *Die christliche Kunst in Spanien*⁽²¹⁾.

En 1857, Vicente Poleró y Toledo publie un catalogue des tableaux de l'Escorial dans lequel figurent huit œuvres de Michel Coxcie: *La Vierge et l'Enfant*, *David coupant la tête de Goliath*, *Jésus et la Vierge s'adressent à Dieu le Père*, *Saint Joachim après l'offrande au temple*, *Saint Joachim et Sainte Anne contemplent la Vierge et l'Enfant Jésus*, *La Naissance du Seigneur*, *Le Martyre de Saint Philippe*, *L'Annonciation*⁽²²⁾. Celles-ci sont reprises dans le prestigieux volume d'Antonio Rotondo, paru en 1863⁽²³⁾.

(13) DE LOS SANTOS (Francisco), *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo El Real del Escorial* [...] Madrid, En la Imprenta Real, 1657, fol. 56 r^o (voir aussi les éditions de 1667, 1681, la traduction anglaise richement augmentée en 1760 et le volume de XIMENEZ (Andrés), *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial* [...] compendiado de la descripción antigua [por Francisco de Los Santos]. Madrid, Impr. A. Marin, 1764). Dans toutes ces éditions il n'est question que de «clavicordio».

(14) [CAIMO (Norberto)], *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755*. Paris, J. P. Costard, 1772, p. 145, 146, 163, 164.

(15) PONZ (Antonio), *Viage de España* [...] T. II. Segunda edición. Trata del Escorial. Madrid, J. Ibarra, 1777, p. 121, 146, 151, 259 (voir aussi 3a ed. Madrid, Viuda de Ibarra, 1788, p. 121, 146, 154, 261).

(16) PONZ (Antonio), *Viage fuera de España*. Madrid, J. Ibarra, 1785, p. 192, 215-216, 231, 282.

(17) TARBÉ (Théodore), *Description de l'église métropolitaine de St-Étienne de Sens* [...] Sens, Th. Tarbé; Paris, Moreau; 1811, p. 86-92 traite des vitraux sans la moindre allusion à Coxcie.

(18) BERMEO (Damian), *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*. Madrid, Imprenta de Rosa Sanz, 1820, p. 88, 89, 106, 107, 213, 235-236.

(19) STIRLING (William), *Annals of the artists of Spain*. Vol. I. London, J. Ollivier, 1848, p. 221-222.

(20) VIARDOT (Louis), *Les Musées d'Espagne*. Paris, Paulin et Le Chevallier, 1852, p. 96.

(21) Leipzig, R. Weigel, 1853, p. 140.

(22) POLERÓ Y TOLEDO (Vicente), *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial* [...] Madrid, Impr. de Tejado, 1857, p. 40 (n^o 70), 42 (n^{os} 105, 107), 55 (n^o 132), 104-105 (n^{os} 416-418).

(23) ROTONDO (Antonio), *Historia descriptiva, artística y pintoresca del Real Monasterio de S. Lorenzo comunemente llamado del Escorial* [...] 2^a ed. Madrid, E. Aguado, 1863, p. 233 (n^{os} 70, 80), 236 (n^{os} 105, 132), 256 (n^o 107), 259 (n^{os} 416-418), 260 (n^o 230).

En 1875, Pedro de Madrazo identifie le n° 1818 du Musée du Prado comme la copie par Coxcie de La Descente de croix de Van der Weyden⁽²¹⁾.

Au début du xx^e siècle paraît une liste de tableaux qui ont été transférés de l'ancien couvent du Rosaire à Madrid à l'Académie royale de San Fernando: notamment *Le Père éternel et la rédemption du monde* ainsi que *Sainte Cécile* de Coxcie, qui elle avait été transférée au Prado en 1839⁽²⁵⁾. Une étude approfondie permettrait de retracer le pedigree, la provenance et le cheminement des œuvres. Lorsque Narciso Sentenach y Cabañas examine en 1907 la peinture à Madrid à travers les siècles, il ne manque pas de traiter de Coxcie, fort apprécié par Philippe II⁽²⁶⁾. L'année suivante, Carl Justi fait de même dans ses *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens*⁽²⁷⁾. Après la Première Guerre mondiale, Francisco Javier Sánchez y Cantón caractérise Coxcie comme un des peintres les plus protégés par Philippe II⁽²⁸⁾. En effet, le souverain conservait *David vainqueur de Goliath* dans ses appartements⁽²⁹⁾. Fernando Checa considère cette œuvre comme une des meilleures de l'artiste⁽³⁰⁾. Julián Zarco Cuevas a dressé l'inventaire des œuvres d'art offertes par Philippe II de 1571 à 1598 au monastère de l'Escorial⁽³¹⁾.

- (21) DE MADRAZO (Pedro), *El Descendimiento: retablo pintado por Rogier Vander Weyden, el viejo*, dans *Museo español de antigüedades*, t. IV, p. 273-282. - Voir aussi *Id.*, *Viaje artistico de tres siglos por «Las Colecciones de cuadros» de los Reyes de España*. Barcelona, D. Cortezo, 1884, p. 63; ÁLVAREZ CABANAS (A.), *Rogier van der Weyden en el Museo del Prado*. Madrid, Imprenta Helénica, 1927, p. 60, 85, 86-87; *Id.*, *El Descendimiento de la cruz. Tabla de Rogier van der Weyden*, dans *Religión y cultura*, t. XI, año III, núm. 32, julio-agosto-septiembre 1930, p. 212, 213 (où la copie par Coxcie est considérée comme «la más perfecta de todos»), 220, 222; GARRIDO-PÉREZ (Carmen), *L'Étude d'une copie de la «Descente de croix» des arbalétriers de Louvain de Rogier van der Weyden, conservée au Musée du Prado, Madrid (cat. n° 1894)*, dans *Le Dessin sous-jacent dans la peinture*. Colloque VIII, 8-10 septembre 1989 «Dessin sous-jacent et copies», édité par Hélène Verougstraete-Marcq et Roger Van Schoute. Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 1991, p. 109-110, 118 (Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art. Document de travail, n° 26).
- (25) V[IGNAU] (V[icente]), *[Documentos] II. Manuel Nápoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario*. Razón de los cuadros que se han traslado del exconvento del Rosario á la Real Academia de S. Fernando, dans *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, t. XI, año VIII, núm. 8 y 9, agosto y septiembre de 1904, p. 193 (n. 60); t. XII, año IX, núm. 2, febrero de 1905, p. 154 (n. 227). - Voir aussi DE MADRAZO (Mariano), *Historia del Museo del Prado, 1818-1868*. Madrid, C. Bermejo, 1945, p. 273 (n° 60).
- (26) SENTENACH Y CABAÑAS (Narciso), *La Pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*. Madrid, Administración del «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», (1907), p. 20, 23-24.
- (27) Berlin, G. Grote'sche Verlagshandlung, 1908, I. Bd., p. 307, 308; II. Bd., p. 34.
- (28) SÁNCHEZ CANTÓN (Francisco Javier), *Los pintores de Cámara de los Reyes de España*. Apuntes históricos, dans *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, t. XXII, 1914, p. 150. - *Id.*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1916, p. 36. - Voir aussi DE LOZOYA (Marques), *Cronica*, dans *Archivo español de arte*, t. XXXVI, núm. 143, julio - septiembre 1963, p. 265.
- (29) FLORIT (José M[ari]a), *Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo del Escorial*, dans *Boletín de la Sociedad española de excursiones*, t. XXVIII, 1920, p. 100.
- (30) CHECA (Fernando), *Felipe II, mecenas de las artes*. (2.^a edición). (Madrid), Nerea, (1993), p. 416. - *Id.*, «David y Goliath»/[por]Michel Coxcie, dans *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*. Museo Nacional del Prado, 13 de octubre de 1998 - 10 de enero de 1999. [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, p. 354 (n° 59, ill.).
- (31) ZARCO CUEVAS (Julián), *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, lapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*.

Jusqu'en 1934, les œuvres de Michel Coxcie ont été souvent mentionnées dans de multiples publications espagnoles, mais jamais analysées. Au mois de mai 1934, *Religión y cultura*, l'organe mensuel du monastère royal de l'Escorial, publie un article de dix pages consacré à la présence de notre artiste à l'Escorial⁽³²⁾. Ainsi, A. Álvarez Cabanas est le premier exégète de Coxcie dans le domaine espagnol. Il remarque à juste titre que ce peintre distingué peut parfaitement être étudié à travers les collections de deux grands musées espagnols. En outre, il dit un mot de la copie de *L'Agneau mystique*, placée au-dessus du maître-autel de la chapelle du Palais de Madrid. Enlevée en 1808 par le général Belliard, elle fut dispersée et répartie entre les musées de Berlin, de Bruxelles et de Munich.

Après avoir signalé les œuvres au Prado, Álvarez Cabanas analyse en détail cinq œuvres de l'Escorial: *L'Annonciation*, *La Naissance du Seigneur*, *Le Martyre de Saint Philippe*, *La Vierge entourée de saints*, *Saint Joachim*. L'auteur est d'avis que les deux premières œuvres forment les volets d'un triptyque. Malgré qu'il reconnaisse une facture sèche et affectée dans *Le Martyre de Saint Philippe*, il fait l'éloge de la composition et du coloris, particulièrement de l'emploi du rouge. Il termine en soulignant l'indiscutable valeur esthétique. Selon Álvarez Cabanas, *La Vierge entourée de saints* est une des meilleures créations de Coxcie. Enfin, il définit *Saint Joachim (expulsé du temple)* comme une des œuvres les plus élégantes du maître malinois. Il termine en répétant qu'il préfère le magistral copiste au bel artiste.

À l'occasion du quatrième centenaire de la fondation du monastère de l'Escorial paraissent plusieurs publications⁽³³⁾. Dans un numéro spécial de la revue *Goya*, le marquis de Lozoya (1893-1978) énumère les tableaux suivants: *L'Annonciation*, *Le Martyre de Saint Philippe*, *L'Offrande à l'Enfant Jésus*, *Saint Joachim et Sainte Anne*, *La Sainte Cène*, *La Sainte Conversation* (La Vierge et l'Enfant), *La Vierge et Saint Joseph prosternés devant l'Enfant*. Selon les dires du marquis, ce sont des œuvres exceptionnelles, des peintures pratiquement inconnues. Il en vante les qualités⁽³⁴⁾. Une quinzaine d'années plus tard paraît un bel ouvrage, bien structuré et richement illustré, sur l'Escorial, qualifié de huitième merveille du monde⁽³⁵⁾. Les œuvres de Coxcie sont considérées comme remarquables: «destacados». Dans *Felipe II, mecenas de las artes*, paru en 1993, Fernando Checa fournit une magistrale synthèse sur l'importance de la place de Michel Coxcie à l'Escorial: «Las obras de Coxcie se ajustan a la perfección a los deseos de solemnidad, majestuosidad y claridad en el lenguaje

dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XCVI, cuaderno II, abril-junio de 1930, p. 662-664 (n^{os} 879-885); t. XCVII, cuaderno I, julio-septiembre de 1930, p. 44 (n^o 1000).

(32) ÁLVAREZ CABANAS (Á.), *Michel Coxcie en El Escorial*, dans *Religión y cultura*, t. XXVI, año VII, mayo 1934, p. 225-234.

(33) *El Escorial 1563-1963*. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. [Vol. II] Arquitectura. Artes. Madrid, Patrimonio nacional, (1963), p. 438, 443, 627, 628, 750, 752 (ill.). - Voir aussi *Las Colecciones del Rey*. Pintura y escultura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial. (Exposición. Catálogo). (Madrid), Patrimonio Nacional, 1986, p. 22, 26, 35, 37, 113-118 [Pintura] 27-32, fig.).

(34) DE LOZOYA (Marqués) [DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA (Juan)], *Los nuevos museos de el Escorial*, dans *Goya*, núm. 56-57. «Extraordinario dedicado al Monasterio de El Escorial», septiembre - diciembre 1963, p. 123, 125, 128 (ill.).

(35) *El Escorial*. Octava maravilla del mundo. (Dirección, textos y maqueta: Conrado Morterero). Madrid, (Patrimonio nacional), 1987, fig. 139v^o [texte], 181v^o [texte], fig. 343, fig. 384v^o [texte], fig. 396-397, 400, fig. 458v^o, fig. 491.

que hemos visto como esenciales en la decoración del Monasterio y han de ser adscritos no tanto a la esfera de la intimidad piadosa del monarca y su corte como a la representación más fría de una imagen religiosa distanciada, propia del mundo oficial.»⁽³⁶⁾ Les œuvres s'inscrivent d'une part dans le cadre majestueux et solennel de l'endroit et d'autre part dans le contexte de la contre-réforme. En 2002 paraît un travail impressionnant. Bonaventura Bassegoda étudie l'Escorial comme musée⁽³⁷⁾. Les œuvres de Coxcie sont traitées à leur emplacement original dès leur entrée à l'Escorial.

Entre-temps, en 1967, avait paru un article à propos du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch. Isabel Mateo Gómez avance la supposition que Michel Coxcie ait été l'auteur d'une copie précoce, qui en outre aurait donné lieu à la création d'un carton de tapisserie⁽³⁸⁾. Ainsi, notre artiste pourrait être le copiste de trois chefs-d'œuvre de la peinture mondiale. Or, en 2001, lors d'un symposium, Isabel Mateo Gómez s'attache à la peinture flamande à l'Escorial. Coxcie n'y est mentionné que comme copiste de Van der Weyden⁽³⁹⁾.

En 1975, *Archivo español de arte* publie un article substantiel de trente pages de Jacobo Ollero Butler concernant Michel Coxcie et son œuvre en Espagne⁽⁴⁰⁾. L'exégète remarque à juste titre qu'il y a très peu de documents sur la vie de Coxcie. Son éventuel séjour en Espagne reste un mystère⁽⁴¹⁾. Les travaux réalisés pour Philippe II ont eu quasiment toujours Granvelle comme intermédiaire⁽⁴²⁾. Ensuite, l'auteur fait allusion aux multiples influences stylistiques et mentionne comme la plus évidente l'influence lombarde, alors qu'il ignorait tout à fait que Coxcie avait été actif à Milan⁽⁴³⁾. Ollero remarque que le thème religieux domine l'œuvre.

(36) *Op. cit.*, p. 416-417.

(37) BASSEGODA (Bonaventura), *El Escorial como museo*. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809). Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona; Girona, Universitat de Girona; Lleida, Universitat de Lleida [...], 2002, p. 19, 24, 25, 77, 110, 111, 137, 174, 197, 203 (IV, 10, ill.), 204 (IV, 12, ill.), 335, 336, 342 (PO 12, ill.). - Voir aussi ID., *Las colecciones pictóricas de El Escorial. De Felipe II a Felipe IV*, dans *Felipe II y las artes*. Actas de congreso internacional 9-12 de diciembre de 1998. (Madrid), Universidad de Complutense de Madrid, (2000), p. 466, 469.

(38) MATEO GÓMEZ (Isabel), « *El Jardín de las delicias* ». A proposito de una copia temprana y un tapiz, dans *Archivo español de arte*, t. XL, núm. 157, enero-marzo 1967, p. 52-53, pl. I-VI.

(39) MATEO GÓMEZ (Isabel), *La pintura flamenca en El Escorial: Roger Van der Weyden, Jheronimus Bosch, Peter Brueghel y Joachim Patinir*, dans *El Monasterio del Escorial y la pintura*. Actas del simposium 1/5-IX-2001. San Lorenzo del Escorial, Ediciones Escorialenses, (2001), p. 10, 18 (Colección del Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas, n.º 17).

(40) OLLERO BUTLER (Jacob), *Miguel Coxcie y su obra en España*, dans *Archivo español de arte*, t. XLVIII, núms. 190-191, abril-septiembre 1975, p. 165-198, fig. 1-23.

(41) *Ibid.*, p. 168.

(42) *Ibid.*, p. 176. - Voir aussi CHECA (Fernando), *Felipe II, mecenas de las artes*. (2.ª ed.). (Madrid), Nerea, (1993), p. 76, 416; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS (Alfonso), *El Cardinal Granvela, gestor y mentor artístico de Felipe II*, dans *Felipe II y las artes*, *ibid.*, p. 156.

(43) *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, pubblicati a cura della sua amministrazione, vol. III. Milano, G. Brigola, 1880, p. 272-273.

Il compare les deux versions de *Sainte Cécile*. La plus ancienne se trouve chez les carmélites déchaussées à Madrid. La plus récente, peinte pour Philippe II, entrée à l'Escorial en 1574, est plus réussie, plus personnelle et a été transférée en 1839 au Musée du Prado⁽⁴⁴⁾.

À l'exposition *Carlos V y su ambiente*, organisée en automne 1958 à Tolède en commémoration du 4^e centenaire de la mort de l'empereur, figurait *Saint Antoine abbé*⁽⁴⁵⁾. Tout en référant à l'ancienne collection Enrique Traumann⁽⁴⁶⁾, Jacobo Ollero ne pouvait pas soupçonner que ce tableau n'aboutisse dans une collection privée aux Pays-Bas. Il représente plutôt un chanoine antonin agenouillé devant un crucifix⁽⁴⁷⁾.

Et puis, le critique s'intéresse au *Martyre de Saint Philippe*, hommage évident au saint patron du roi d'Espagne. Il est d'avis que Coxcie a traité avec succès les thèmes bibliques de l'Ancien Testament. Il s'attarde à *David et Goliath*, à *La Mort d'Abel* et à la *Généalogie temporelle du Christ*. Les deux dernières œuvres ont été attribuées pendant des années à différents artistes. Ollero offre aussi des indications sur les emplacements successifs à l'Escorial. Dans la *Généalogie*, il reconnaît non seulement des influences de Léonard de Vinci, mais aussi de Raphaël dans la tête du lecteur, qui ne serait autre que l'autoportrait du peintre⁽⁴⁸⁾. Les nouveaux musées du monastère de l'Escorial contiennent également un cycle de la Nativité, cher à Coxcie⁽⁴⁹⁾. Ce sont deux panneaux latéraux, représentant l'un *L'Annonciation*, l'autre *La Naissance du Christ*, au revers respectivement *Saint Jacques pèlerin*, au bas *Saint Jacques matamore* et *Saint Jean l'Évangéliste*, au bas *Le Miracle de Saint-Eustache*. *L'Adoration des Rois mages* aurait formé le panneau central, disparu depuis la fin du xvr^e siècle. Poleró semble avoir été le premier à attribuer ces panneaux à Coxcie⁽⁵⁰⁾.

Examinant les collections de l'Hôpital Tavera à Tolède, l'ancienne collection du duc de Lerma, Ollero distingue les influences italiennes dans *Jésus dans la maison de Marthe et Marie*, œuvre qu'il considère parmi les plus mûres de Coxcie⁽⁵¹⁾. Il découvre des ressemblances entre *Le Tribut à César*, œuvre inédite et datée, conservée dans une collection privée à Madrid, et *La Dernière Cène*, appartenant à l'Institut Saint-Nicolas des Frères de Notre-Dame de la Miséricorde à Anderlecht ainsi que *La Dernière Cène* des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles. *Le Tribut à César* serait entré en 1593 à l'Escorial, provenant de la chapelle de la «Casa del Quexigal»⁽⁵²⁾.

À plusieurs reprises, Coxcie a traité le thème de la Passion. Au Palacio Real de Madrid figure *Jésus sur le chemin du Calvaire*, accompagné de sa mère, de saint Jean et de Véro-

(44) *Op. cit.*, p. 172-173 (fig. 2-3), 176.

(45) (Madrid, Estades, 1958), p. 75 (n°36), pl. CLXXX.

(46) *Op. cit.*, p. 173 (fig. 4), 177.

(47) JANS (A[loïs]), *Bij een pareltje van Michel Coxcie*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, dl. Cl, 1ste afl., 1997, p. 325-327, ill.

(48) OLLERO BUTLER (Jacob), *op. cit.*, p. 179-180 (fig. 8), 182.

(49) *Ibid.*, p. 180-181 (fig. 9-12), 182-183.

(50) *Ibid.*, p. 183. - Voir supra note 22.

(51) *Ibid.*, p. 181 (fig. 13), 184. Dix ans plus tard, ce tableau sera comparé avec une version de l'Alte Nationalgalerie à Potsdam: DIAZ PADRÓN (Matias), *Dos pinturas de Michiel Coxcie*, dans *Archivo de arte valenciano*, año LXVI, 1985, núm. único, p. 36-38, ill. Les variantes se réduisent à la couleur des étoffes.

(52) *Ibid.*, p. 184, 185 (fig. 14). - *El Palacio Real de Madrid*. Madrid, (Patrimonio nacional), 1975, p. 249, ill. (Monografías de sitios reales).

nique. La composition est compliquée et archaisante. Elle se situe avant 1530, avant le départ de Coxcie pour Rome⁽⁵³⁾. De belle facture et d'une grande simplicité, *Jésus portant sa croix*, est entré en 1571 dans les collections royales⁽⁵⁴⁾ et en 1916 au Prado⁽⁵⁵⁾. De composition plus complexe est un tableau similaire, conservé au Museo Lázaro Galdiano. L'homme sur la gauche, représentant le larron, ressemble à celui qui est considéré comme un auto-portrait dans *Généalogie du Christ*. Les deux têtes sont comparables au portrait de Coxcie, gravé par Frisius⁽⁵⁶⁾. La figure du Christ du Musée Lázaro a inspiré plusieurs peintures dans différentes parties du monde, dues à Barthel Bruyn, Luis de Morales, Nicolás Chávez Villafaña et à plusieurs anonymes⁽⁵⁷⁾. À Yuste, Charles V s'est entouré de trois tableaux de Michel Coxcie représentant le chemin de croix⁽⁵⁸⁾. Dans l'abside gauche de la cathédrale de Valladolid, Ollero croit découvrir un *Calvaire* de Coxcie⁽⁵⁹⁾, qu'il estime provenir de l'église d'Alseberg⁽⁶⁰⁾.

Le triptyque *La Mort de la Vierge*, aujourd'hui au Prado, forme une des œuvres les plus caractéristiques du peintre. Il y fait usage de toutes les leçons apprises en Italie⁽⁶¹⁾. Ici aussi Ollero attire l'attention sur le peintre qui s'est représenté lui-même et qu'on retrouve sur la tapisserie *Le Sacrifice de Noé*⁽⁶²⁾.

L'énorme diptyque de *La Rédemption*, daté de 1552, est constitué de trois panneaux représentant d'une part *La Vierge trônant avec l'Enfant*, à ses pieds saint Joachim et sainte

- (53) *Ibid.*, p. 184, 186 (fig. 16), 187. – Voir aussi *El Palacio Real de Madrid*. Madrid, (Patrimonio nacional), 1975, p. 249, ill. (Monografías de Sitios reales).
- (54) ZARCO CUEVAS (Julián), *Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey don Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1598*, dans *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. XCVI, cuaderno II, abril-junio de 1930, p. 662 (n° 881).
- (55) *Op. cit.*, p. 185 (fig. 15), 187. Voir aussi PIZARRO GÓMEZ (Francisco Javier) - RODRÍGUEZ PRIETO (María Teresa), *El Monasterio de Yuste y el Palacio de Carlos V*. (Badajoz), Fundación Caja de Badajoz, (2003), p. 128-129. – Pour des versions similaires: PADRÓN MÉRIDA (Aida), *Dos tablas de Miguel Coxcie en la Pinacoteca de Munich y Museo del Louvre*, dans *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Núm 68, primer semestre de 1989, p. 265-273, fig. 1-2.
- (56) *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings & Woodcuts, 1450-1700*. Simon Frisius. Part I. Compiled by Nadine M. Orenstein. Edited by Huigen Leeftang. Ouderkerk aan den IJssel, Sound & Vision Publishers, 2008, p.152 (n°162), 161, portr.
- (57) *Op. cit.*, p. 187, 189.
- (58) MARTÍN GONZÁLEZ (Juan José), *El Palacio de Carlos V en Yuste*, dans *Archivo español de arte*, t. XXIII, núm. 91, julio-septiembre 1950, p. 237. – MANCINI (Matteo), *Los últimos cuadros del emperador en Yuste*, dans *El monasterio de Yuste*. Madrid, Fundación Caja, (2007), p. 170, 172 (fig. 91), 175, 178 (fig. 95), 181 (Monumentos restaurados, VII). – *Carlos V en Yuste. Muerte y gloria eterna*. (Exposición). (Dirección científica: Carmen García - Frias Checa. Coordinación del catálogo: Isabel Morán Suárez). (Madrid, Patrimonio nacional, 2008), p. 23-24, 25 (fig. 6), 72, 246-247 (n° 17, ill.). – Voir aussi PINCHART (Alexandre), *Tableaux et sculptures de Charles-Quint*, dans *Revue universelle des arts*, t. III, 1856, p. 226; SANCHEZ LORO (Domingo), *La Inquietud postrimera de Carlos V*. El retiro imperial de Yuste a través de los cronistas. Cáceres, Publicaciones de la Jefatura provincial del movimiento, 1958, p. 507 (n° 405) (Biblioteca extremeña, 17).
- (59) *Op. cit.*, p. 188 (fig. 18-19), 189, 192.
- (60) *Ibid.*, p. 197-198.
- (61) *Ibid.*, p. 190-191 (fig. 20), 192, 191.
- (62) *Ibid.*, p. 191.

Anne ainsi qu'au revers *Saint Joachim expulsé du temple* et d'autre part *Le Christ ressuscité et la Vierge intercédant auprès de Dieu le Père*, qui occupe avec la colombe du Saint-Esprit le lobe supérieur du tableau⁽⁶³⁾. Ollero relate les vagues indications de différents tableaux représentant sainte Anne et saint Joachim auxquels réfèrent les textes anciens, tout en traçant leurs péripéties, sans parvenir à les identifier correctement⁽⁶⁴⁾.

En passant, Ollero signale que Coxcie a dirigé la Manufacture de tapisseries à Bruxelles. Ensuite, il consacre quelques pages au copiste⁽⁶⁵⁾.

Parmi les nombreuses œuvres attribuées à Coxcie et conservées en Espagne sont signalés un *Saint Christophe*, un *Saint Jérôme* et un *Saint Pierre*.

Œuvre abondante pour un artiste qui n'aurait jamais mis les pieds en Espagne. Apprécié en son siècle, petit à petit oublié, redécouvert ces derniers temps, il ne mérite aucunement l'oubli total. Voilà la conclusion de la première étude exhaustive sur le peintre Coxcie en Espagne, où les allusions à l'inventeur des cartons sont plutôt rarissimes. Faute de place, nous nous voyons contraint de faire de même. Depuis lors, il existe d'innombrables mentions de Michel Coxcie dans la littérature artistique en Espagne.

La Mort d'Abel demande une attention particulière. En 1828, cette œuvre était attribuée à Pordenone et appartenait à la collection royale. Luis Eusebi fournit un commentaire très favorable: «Composicion sabia y sublime, dibujo puro y de gran estilo, proporciones variadas; está bien estudiada la anatomía; hay escorzos admirables, colorido jugoso y natural, expresion sublime, y una agradable armonia en todo el cuadro.»⁽⁶⁶⁾ En effet, le raccourci est admirable, sinon audacieux. Attribué pendant des années à différents artistes et finalement à Frans Floris, *La Mort d'Abel* figure sous le nom de Michel Coxcie dans le catalogue des peintures du Prado de 1985⁽⁶⁷⁾. De 1958 à 1984, l'œuvre avait été prêtée au Museo de Santa Cruz à Tolède. Déjà en 1950, lors d'une exposition d'œuvres de Rubens à Londres, il est fait allusion au tableau du Prado, considéré comme étant de Coxcie⁽⁶⁸⁾. En 1956, Ludwig Burchard et Roger A. d'Hulst estiment eux aussi que le dessin de Rubens *Abel tué par Caïn* est inspiré par le tableau qui nous occupe⁽⁶⁹⁾. En 1988, Helen Braham prône que Rubens

(63) *Ibid.*, p. 191 (fig. 21), 193 (fig. 22-23), 194. - TORMO (Elias), *La Pintura Escorialense. I. Recensión del doble libro del P. Zarco*, dans *Archivo español de arte y arqueología*, t. VIII, 1932, p. 88-90 réfèrent probablement au diptyque.

(64) *Op. cit.*, p. 194-195.

(65) *Op. cit.*, p. 195-197.

(66) (EUSEBI (Luis)), *Noticia de los cuadros se hallan colocados en la Galeria del Museo del Rey, Nuestro Señor, sito en el Prado de esta Corte*. Madrid, Hija de F. Martinez Dávila, 1828, p. 194-195, núm. 664.

(67) *Catálogo de las pinturas*. Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 172 (n° 1518). - Voir aussi GUTIERREZ PASTOR (Ismaël), *Escuela flamenca*, dans *El Prado. Colecciones de pintura*. (Barcelona, Lunwerk, 2000), p. 390, ill., page axée sur *La Mort d'Abel*.

(68) *A loan exhibition of works by Peter Paul Rubens, Kt. Held under the auspices of the Royal Empire Society. October 4th - November 11th 1950*. London, Wildenstein, 1950, p. 55-56 (n° 49).

(69) BURCHARD (Ludwig) - D'HULST (Roger A.), *Tekeningen van P. P. Rubens*. Catalogus. Stad Antwerpen, Rubenshuis, 16 juni - 2 september 1956. Antwerpen, Ontwikkeling, 1956, p. 39 (n° 19), pl. VII. - Voir aussi *P. P. Rubens. Schilderijen - Olieverfschetsen - Tekeningen. Tentoonstelling 29 juni - 30 september 1977*. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1977, p. 286-287 (n° 125, ill.). - BURCHARD (L.) - D'HULST (R.-A.), *Rubens Drawings*. Brussels, Arcade Press, 1963, I, p. 58-60 (nos 32-33), II, pl.

n'était pas l'auteur, mais qu'il avait acquis et retouché les dessins préparatoires de Coxcie représentant Caïn maudit par le Seigneur et Abel terrassé⁽⁷⁰⁾. L'année suivante, Kristin Belkin acquiesce à cette interprétation⁽⁷¹⁾. Or, en 2007, Koenraad Jonckheere révèle l'existence d'une copie concurrente de notre tableau par Adriaen Thomasz. Key⁽⁷²⁾ et considère les dessins bel et bien de Rubens d'après la peinture de Key⁽⁷³⁾. En 2009, Kristin Lohse Belkin reconnaît que les dessins sont plus proches de l'œuvre de Key, mais elle est d'avis que Rubens n'a fait qu'apporter des retouches. Toutefois, elle n'exclut pas que Coxcie soit le créateur des dessins⁽⁷⁴⁾.

En 1982, Matias Diaz Padrón se penche sur un *Jugement de Salomon*, conservé à l'époque dans une collection privée à Madrid. Il décèle des ressemblances avec des personnages du tableau *Jésus dans la maison de Marthe et Marie*⁽⁷⁵⁾ et démontre l'influence d'Andrea del Sarto. Il est fort étonnant que Karl Johns⁽⁷⁶⁾ et Edmond Roobaert⁽⁷⁷⁾ n'aient pas eu connaissance de la remarquable contribution de Matias Diaz Padrón. En 2005, le Musée «Hof van Busleyden» à Malines a pu acquérir ce *Jugement*. À cette occasion, Edmond Roobaert a publié ses précieuses recherches d'archives qui font supposer que le tableau puisse correspondre à la commande du 26 septembre 1569 du collège échevinal de Bruxelles, afin de le parachever⁽⁷⁸⁾.

Dans une étude sur l'art aux îles Canaries, Jésus Hernández Perera déniche en 1984 dans l'église San Juan à Telde un triptyque représentant *L'Adoration des bergers*, acquis à l'époque par le conquérant Cristóbal García del Castillo pour sa chapelle dans l'église paroissiale. Les panneaux latéraux évoquent *L'Annonciation* et *L'Épiphanie*. À l'arrière figurent

- 32-33 (Monographs of the «Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de XVI^{de} en XVII^{de} eeuw», II).
- (70) BRAHAM (Helen), *Rubens. Paintings - Drawings - Prints in the Princes Gate Collection*. Courtauld Institute Galleries, University of London, 6 October 1988 - 8 January 1989. (London, The Trustees of The Home House Society, 1988), p. 21-22 (n° 25, ill).
- (71) BELKIN (Kristin), *Michiel Coxcie (1499-1592)*, «La Mort d'Abel», dans *La Peinture flamande au Prado*. (Anvers), Fonds Mercator; (Paris), Albin Michel, (1989), p. 100 (pl.)-101.
- (72) JONCKHEERE (Koenraad), *Adriaen Thomasz. Key (c. 1545-c. 1589)*. Portrait of a Calvinist Painter. (Turnhout), Brepols, (2007), p. 123-124, 346-347 (fig. 15-17) (Pictura nova, XIV).
- (73) ID., *Two Drawings by Peter Paul Rubens after Adriaen Thomasz. Key*, dans *Master Drawings*, Vol. XLIV, Nr. 2, Summer 2006, p. 213-220, fig.
- (74) LOHSE BELKIN (Kristin), *Rubens. Copies and Adaptations from Renaissance and later Artists. German and Netherlandish Artists*. (London-Turnhout), Harvey Miller, (2009), p. 221-226, pl. 12-13, fig. 314-317.
- (75) DIAZ PADRÓN (Matias), *Pintores flamencos del XVI: tablas del Maestro de las Medias Figuras identificadas en España, Caracas y Santiago de Chile. Y un Juicio final de Michel Coxcie*, dans *Archivo español de arte*, t. LV, núm. 219, julio - septiembre 1982, p. 284 - 285, fig. 15-16.
- (76) JOHNS (Karl), *Coxcie in Brussels*, dans «*Michel Coxcie, pictor regis (1499-1592)*», *op. cit.*, p. 247-255, fig. 1-2.
- (77) ROOBAERT (Edmond), *Het «Oordeel van Salomo»: archivalische toelichting bij het leven en werk van Michiel Coxcie (1499-1592) te Brussel*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, dl. CIX, afl. 1, 2005, p. 153-161 (fig. 1), 204 (document VI).
- (78) *Op. cit.*, p. 157-158.

Saint Christophe et *Saint Paul*⁽⁷⁹⁾. L'ensemble rappelle le style de Michel Coxcie. L'auteur ne souffle mot d'une *Nativité* que Francisco Javier Galante Gómez attribue à Coxcie, de même qu'une autre *Nativité*, conservée en l'église néogothique de Arucas⁽⁸⁰⁾. Fin 2003, cette dernière sera mise en lumière par Karen De Coone lors de l'imposante exposition, intitulée *Lumen Canariense*⁽⁸¹⁾. Or, en 2006, Matias Díaz Padrón, l'ancien directeur du Prado, restitue la *Nativité* d'Arucas à Vincent Sellaer, concitoyen de Michel Coxcie⁽⁸²⁾.

À la Faculté de droit de l'Université Complutense, José Luis Sancho a découvert un *Chemin du Calvaire* (127 x 100 cm) que son maître, l'infatigable Matias Díaz Padrón, a révélé en 1986 par un article⁽⁸³⁾. Il existe de cette représentation une réplique au Museo Lázaro Galdiano (116 x 86 cm), citée ci-dessus. En un espace resserré, le peintre entasse trois corps d'hommes en une masse humaine et divine. La sérénité du Christ supplante la douleur et la fatigue. Díaz Padrón voit en cette composition triangulaire un lien stylistique avec Sebastiano del Piombo. Selon l'auteur, les nombreuses faveurs accordées par Philippe II à Michel Coxcie expliquent la présence considérable de ses œuvres en Espagne. Dans le monumental catalogue de l'exposition *Felipe II. Un Príncipe del Renacimiento* figure en couleurs le tableau de la Complutense et une analyse de Juan Luis González García⁽⁸⁴⁾, qui croit reconnaître Barrabas dans l'homme au torse nu. L'année suivante, le personnage au torse nu du même *Camino del Calvario*, exposé à León et à Palencia, provoque une interprétation différente chez Isabel Mateo Gómez⁽⁸⁵⁾.

Lors du symposium international sur les *Fiamminghi a Roma*, tenu à Bruxelles en février 1995, Vítor Serrão traite de la peinture portugaise et fait découvrir quatre tableaux de «MICHEL DE COXCYS PICTOR REGIS PINXIT MDLXXXI», offerts par Philippe II (soit Philippe I^{er} de Portugal à partir de 1580) à la cathédrale de Funchal à l'île de Madère. Ils représentent

- (79) HERNÁNDEZ PERERA (Jésus), *Arte*, dans *Canarias*. (Madrid), Fundación Juan March; (Barcelona), Noguer; 1984, p. 227-228 (Terras de España).
- (80) GALANTE GÓMEZ (Francisco J.), *El Cristo de La Laguna*. Un asesinato, una escultura y un grabado. 2.^a ed., rev. y ampl. San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento, 2002, p. 80 [1.^a ed., 1999, p. 69]. - Voir déjà (NEGRÍN DELGADO (Constanza)), *Pinlura flamenca del siglo XVI (Gran Canaria-Tenerife)*. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria, junio-julio, 1995. S. L. Tabapress, 1995, p. 94-97 (n° 17), ill.
- (81) DE COONE (Karen), *Michel Coxcie, «Natividad»*, dans *Lumen Canariense*. II. San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento, 2003, p. 11, 80 (n° 29).
- (82) DÍAZ PADRÓN (Matias), *Una Natividad atribuida a Jacob de Backer y resituida a Vincent Sellaer*, dans *Archivo español de arte*, vol. LXXIX, núm. 314, abril-junio 2006, p. 190.
- (83) DÍAZ PADRÓN (Matias), *Una tabla desconocida de Michel Coxcie en la Universidad Complutense: «El camino del Calvario»*, dans *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 63, 2.^a semestre de 1986, p. 97-104, fig. 1-2.
- (84) GONZÁLEZ GARCÍA (Juan Luis), *«Camino del Calvario» [por] Michel Coxcie*, dans *Felipe II. Un monarca y su época. Un Príncipe del Renacimiento*, op. cit., p. 508-509 (n° 158, ill.).
- (85) MATEO (-GÓMEZ) (Isabel), *Michel Coxcie, «Camino del Calvario»*, dans *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*. 31 mayo/ 2 julio 1999 Sala Cultural Gaudi [...] León, 5 julio/5 agosto 1999 Salas Culturales [...] Palencia. San Sebastián, (Diócesis de Calahorra y Lacalzada-Logroño), 1999, p. 362-363 (n° 78, ill.). - Voir aussi le compte rendu de ESTELLA (Margarita M.), [Rubrique] *Crónica*, dans *Archivo español de arte*, t. LXXII, núm. 288, octubre-diciembre 1999, p. 629. - Une représentation identique (111 x 94,5 cm) a été mise en vente le 12 décembre 2001 chez Sotheby's à Londres (lot 64).

des thèmes chers au souverain: *Sainte Anne et Saint Joachim*, *L'Adoration des Rois mages*, *La Présentation du Christ au temple* et *La Fuite en Égypte*⁽⁸⁶⁾. Ces tableaux offrent une tantième preuve et du talent et du rayonnement international de Michel Coxcie. Didier Martens y consacre prochainement une étude approfondie.

Dans une exposition révélatrice sur la peinture européenne conservée dans les collections à Valence, Fernando Benito Doménech fait découvrir en 1999 le mystérieux tableau représentant *Saint Pierre* auquel Ollero avait fait allusion⁽⁸⁷⁾. Le catalogue contient une parfaite reproduction en couleurs. Dans son compte rendu, Elisa Bermejo Martínez parle de «cuidado iluminación y brillante colorido»⁽⁸⁸⁾.

Dans une synthèse remarquable, Victor Fernández Soriano traite du peintre comme favori de la Maison de Habsbourg⁽⁸⁹⁾. Bernard van Orley a dû être l'intermédiaire, le maître qui introduit son disciple auprès de Marguerite d'Autriche et son successeur auprès de Marie de Hongrie. Par ce biais, Coxcie obtient des commandes royales. Selon Fernández, Charles V s'est entouré à Yuste de deux *Chemins de croix*⁽⁹⁰⁾, d'une *Crucifixion* et d'une *Vierge Marie*⁽⁹¹⁾. Lors des fêtes à Binche en 1549⁽⁹²⁾, Philippe II a probablement rencontré Michel Coxcie⁽⁹³⁾. Enthousiasmé par son travail de copiste, le Roi lui a commandé à plusieurs reprises des peintures. Tout comme Jacobo Ollero Butler avait déjà souligné le rôle de Granvelle, Matías Díaz Padrón avait justement remarqué que les multiples interventions royales en faveur de la famille Coxcie expliquent la présence de tant d'œuvres de l'artiste en Espagne. Pour étayer ces affirmations, Fernández Soriano relève différentes pièces d'archives⁽⁹⁴⁾. Sur le revers d'un des panneaux latéraux de la *Légende de Sainte Gudule*, peint en 1592 et conservé à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles, il décele le seul portrait connu de Philippe II par Coxcie. Paré de son manteau de l'ordre de

(86) SERRÃO (Vitor), *La Peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620*, dans *Bollettino d'arte*, supplemento al n. 100 «Fiamminghi a Roma 1508-1608». Atti del convegno internazionale, Bruxelles 21-25 febbraio 1995 a cura di Nicole Dacos, 1997, p. 272, 276. - Voir aussi PEREIRA (F. A. B.), *Descoberta da autoria dos painéis do Altar do Senhor Jesus*, dans *Jornal da Madeira*, 1 de Janeiro de 1997 - FERNÁNDEZ SORIANO (Victor), *Michel Coxcie, pintor grato a la Casa de Habsburgo*, dans *Archivo español de arte*, vol. LXXXI, n.º 322, abril-junio 2008, p. 194.

(87) *Pintura europea en colecciones valencianas*. (Dirección científica: Fernando Benito Doménech). Valencia, Museo de Bellas Artes. Exposición 26 de mayo - 29 de agosto de 1999. Valencia, Generalitat Valenciana, 1999, p. 42-43 (n.º 6, ill.), 145, 175.

(88) BERMEJO MARTÍNEZ (Elisa), «Exposición de pintura europea en colecciones valencianas», [Rubrique] *Crónica*, dans *Archivo español de arte*, t.º LXXII, núm. 288, octubre-diciembre 1999, p. 625.

(89) FERNÁNDEZ SORIANO (Victor), *Michel Coxcie, pintor grato a la Casa de Habsburgo*, dans *Archivo español de arte*, vol. LXXXI, n.º 322, abril-junio 2008, p. 191-196.

(90) Contrairement à Juan José Martín González (voir note 58), qui parle de trois chemins de croix.

(91) *Op. cit.*, p. 193.

(92) DOMÍNGUEZ CASAS (Rafael), *Fiesta y ceremonial borgoñon en la corte de Carlos V*, dans *Carlos V y las artes*. Promoción artística y familia imperial. Coords. M. J. Redondo Cantera y M. A. Zalama. S. I., Junta de Castilla y León; Valladolid, Universidad de Valladolid; (2000), p. 36.

(93) *Op. cit.*, p. 193.

(94) *Ibid.*, p. 194-196.

la Toison d'or, le roi est représenté en pied comme un participant à la procession du saint sacrement⁽⁹⁵⁾.

Michel Coxcie, peintre des souverains, était hautement estimé par ses commanditaires. Depuis plus de quatre cents ans, les commentateurs espagnols l'apprécient de plus en plus. N'est-il pas significatif qu'Isabel Mateo Gómez reconnaît l'influence de Michel Coxcie sur la peinture espagnole⁽⁹⁶⁾? Durant les dernières décennies, les historiens d'art espagnols ont découvert plusieurs œuvres du plus grand artiste malinois de tous les temps. Celles-ci figurent fréquemment dans de grandes expositions thématiques, partout dans le monde et particulièrement en Espagne. Les encyclopédies espagnoles commencent à lui ouvrir leurs colonnes. Ses copies de chefs-d'œuvre de l'art occidental et ses tableaux, exécutés pour la plupart à la demande de Philippe II, mécène par excellence, lui ont procuré une renommée certaine et durable.

SAMENVATTING

Gesteund door Granvelle werd de Mechelse kunstschilder Michiel Coxcie (1499-1592) door Maria van Hongarije, Karel V en Filips II zeer naar waarde geschat. Die koninklijke belangstelling verklaart dat zijn naam in 1582 voor het eerst in een Spaans boek opduikt en bezorgde hem een internationale uitstraling, onder meer als kopiist van Van Eyck en Van der Weyden. Sedert vierhonderd jaar wordt Coxcie in de Spaanse literatuur geregeld vermeld. Sedert meer dan een halve eeuw analyseren en waarderen Spaanse kunsthistorici zijn werk dat in Spanje opmerkelijk goed is vertegenwoordigd. Grote thematische tentoonstellingen, maar ook Spaanse reisgidsen en encyclopedieën verbreiden zijn naam en zijn œuvre.

SUMMARY

Thanks to the support of Granvelle the painter Michiel Coxcie (1499-1592) from Mechlin became well appreciated by Mary of Hungary, emperor Charles V and his son Philip II. This royal interest explains why his name is already mentioned in a Spanish book published in 1582. It gave him an international reputation e.g. as a copyist of Van Eyck and Van der Weyden. For four centuries Coxcie has been mentioned regularly in Spanish publications. For over half a century Spanish art historians analyze and appreciate his work that is remarkably well represented in Spain. Large thematic exhibitions as well as Spanish travel guides and encyclopedias propagate his name and realizations.

(95) *Ibid.*, p. 196.

(96) MATEO GÓMEZ (Isabelle), *Algunas consideraciones sobre la introducción del renacimiento italiano en la pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*, dans *Archivo español de arte*, vol. LV, núm. 217, enero-marzo 1982, p. 18 - *Id.*, *Flandes, Portugal y Toledo en la obra de Luis Morales: Las Virgenes gitanas o del sombrero*, *ibid.*, vol. LXXX, n.º 317, enero-marzo 2007, p. 14.

MISCELLANEA

Bridging the gap: The Royal Academy of Archaeology of Belgium as a symbol of unity in a complicated country

*Antiquaries of London, Tercentenary Colloquium, London, Burlington House,
May 15-16, 2008*

The Royal Academy of Archaeology of Belgium was founded in Antwerp in 1842 as the *Académie d'archéologie de Belgique*, under the impetus of Dr. Joseph-Romain-Louis de Kerckhove. The date and place of foundation, as well as the person of the founder and the name under which the academy was established: each and everyone of these historical factors are still relevant for the relationship between the Academy and the Kingdom of Belgium, that complicated country in which it still functions after one hundred sixty-five years. The relationship between the Academy and Belgium is after all only understandable for those whose knowledge of Belgian history goes sufficiently far back in time. When the foreign press reacts with disbelief at the communitarian tensions that have recently seemed on the verge of tearing Belgium apart by virtue of their centrifugal force, it seems all the more necessary to encourage foreign correspondents to deepen their knowledge of Belgian history. They will then realize that what to them seems like lightning from a clear sky is in fact the result of a high-voltage charge — however much it may vary — that has formed part of the notorious Belgian climate for more than a century and a half.

In 1842, Belgium had been independent for just twelve years, and could only guarantee its existence by skillfully navigating the interests of the great powers of the European continent. In this enterprise, the young state enjoyed the support of Great Britain, the primary guarantor of its independence. It is not by chance that the first king, Leopold I of Saxe-Coburg and Gotha, was the widower of the former British successor to the throne, Princess Charlotte, daughter of George VI. He was also the highly respected uncle of Queen Victoria. But Great Britain's sympathy for the young nation was also located on a more general political level that transcended royal personal ties. The preference for political equilibrium on the Continent was a constant in British politics. Belgium fits perfectly in this concept of equilibrium as a buffer state between the Netherlands and France. The first king of Belgium was quite conscious of this. In 1832, he concluded a diplomatically favourable marriage with Louise-Marie d'Orléans, daughter of the French king. And just three years before the foundation of the Academy, in 1839, the Treaty of London officially put an end to the war with the Netherlands — from which Belgium had declared its independence in the September Days of 1830⁽¹⁾. The young Belgian state now sought powerful confirmation of its identity. In the romantic notions current at the time, and in the rising concept of the nation-state, this identity was ideally confirmed by language and culture, history

(1) On the history of Belgium in general, see the convenient (if strictly chronological) overview by H.P.H. JANSSEN, *Prisma Kalendarium. Geschiedenis van de Lage Landen in jaartallen*, 8th edition, ed. Charlotte Staats, (Utrecht, 1995), p. 155 ff. For interpretation of the facts, see E. WITTE, É. GUBIN, J.-P. NANDRIN, and G. DENECKERE, *Nouvelle Histoire de Belgique, Volume 1 : 1830-1905*, Questions à l'Histoire, sous la direction de M. DEMOULIN, V. DULARDIN, E. GERARD et M. VAN DEN WINGAERT, (Brussels, 2005).

and science⁽²⁾. It is therefore symptomatic that the Academy was created from two Antwerp associations dedicated to culture and history. Nor is it mere coincidence that the Academy thus created eventually received royal patronage, and the right to use the word 'royal' in its name⁽³⁾. The two associations concerned were the secular chamber of rhetoric, *De Olijftak (La Branche d'Olivier)*, which had been revived with romantic élan; and the *Société royale des Sciences, Lettres et Arts d'Anvers* (note the cultural and scientific aspect, as well as the already royal predicate). It is just as revealing of the cultural patriotism of the time that it was this same *Société royale* that took the initiative in planning the erection of a statue in Antwerp in honour of Peter Paul Rubens, national artistic hero, on the bicentennial of his death in 1810⁽⁴⁾. That the two original Antwerp associations — like the Academy itself — both had French names, even though they were not based in Brussels or Wallonia, is just as telling. During this period, French was the cultural language of the aristocracy, the intelligentsia, and the bourgeoisie in Belgium, and they were the ones who made up the population of such associations. The members of the Academy even complained on occasion that some of the books in their library were written in Dutch, and were therefore difficult to consult⁽⁵⁾. The Romantic notion that the unity of a people and country must also be reflected in unity of language was also of great importance. For this reason, French was the official language of Belgium, because Flemish — and this is just as true of Walloon French — was characterized by significant local differences, and hence viewed as little more than a collection of dialects⁽⁶⁾. French was also the language of the Academy's founder, a former military doctor in Napoleon Bonaparte's army who achieved international renown with his publications on the nature and treatment of the diseases characteristic of war (he participated in Napoleon's German and Russian campaigns, and referred to them in his first groundbreaking publication, *Histoire des maladies observées à la Grande Armée française pendant la campagne de Russie en 1812 et d'Allemagne en 1813*). He would lead the Academy for two decades. Since it was of considerable importance to him to show his noble status, the Academy placed a great deal of emphasis on the study of heraldry and genealogy in its early days, along with the historical and cultural patrimony that typically concerns associations of dilettante collectors — the Academy also had its own library and cabinet of curiosities⁽⁷⁾.

From the 1870s onward, however, it is possible to speak of two new developments. First, within the Academy itself: both the composition of its members and the methods of study they employed showed the clear influence of the increasing professionalism and scientific tendency found at the university level in history, archaeology, and art history as well as in subsidiary dis-

- (2) M. HOLTHOF, 'Glorifier à jamais la patrie!', *De Belgische romantische kunst in het teken van het nationalisme*, in exh. cat. *Na en naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19de eeuw*, ed. Paul Verbracken, (Antwerpen, Hessenhuis, Notebohmzaal Stadsbibliotheek, Volkskundemuseum Antwerpen, May 18-October 31, 1999); E. WITTE, *La place de la langue et de la culture dans la formation de la nation*, pp. 165-181, esp. 169, in E. WITTE, 'La Construction de la Belgique, 1828-1847,' trans. Anne-Laure Vigneaux, in Witte et al. 2005 (*op. cit.* n. 1).
- (3) V. G. MARTINY, 'L'Académie royale d'Archéologie de Belgique trois fois jubilaire,' in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 61 (1992), pp. 11-73, and more specifically pp. 37 ff.
- (4) See the magisterial article by B. CROON, 'Toe-eigeningsstrategieën bij stedelijke en nationale identiteitsvorming in de kunst- en handelsmetropool Antwerpen: de negentiende-eeuwse Rubenscultus,' in *Volkskunde* 104 (2003), pp. 19-83, esp. p. 36 ff.
- (5) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 27: 'Signe des temps, on regretta que les volumes in-8, écrits en hollandais qui présentent un si grand intérêt, soient publiés dans une langue trop peu connue,' with reference in note 58 to the *Annales* of the Academy, 1ère série, vol. 2, 1844, p. 223.
- (6) WITTE et al. 2005 (*op. cit.* n. 1), *loc. cit.*
- (7) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3).

ciplines like numismatics and sigillography⁽⁸⁾. Second, it was during this period that the Flemish Movement became politically radicalized. In the 1840s, French speaking and Dutch speaking Belgians were still united in the patriotic idea that the Flemish dialects were a handy means of distinguishing Belgium from France. And Flemish intellectuals still defended the wealth of their language quite convincingly ... in French⁽⁹⁾. During the Rubens festivities of 1877, Flemish protests concerning the use of French during the celebration of Antwerp and its 'Flemish' painter were heard with increasing clarity and volume. This was symptomatic of a more general radicalization of the Flemish Movement. Its actions resulted in the first Belgian language laws in the communitarian sense, beginning in 1870: in 1873, concerning the use of Dutch in the judicial system in cases of a Dutch speaking defendant; in 1878, concerning bilingualism in the administration; in 1883, concerning bilingualism in education; and in 1898, concerning the equal validity of French and Dutch versions of the law. In 1907, a commission was established that would ultimately lead to the introduction of Dutch as the primary language of instruction at the University of Ghent in 1932⁽¹⁰⁾. In the meantime, however, notions of Walloon identity had also crystallized, as is attested by the famous 'Lettre au roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre' — the 'Letter to the king concerning the separation of Wallonia and Flanders' — of 1912, written by the Walloon politician Jules Destrée. Addressed to King Albert I, the letter begins symptomatically: 'Sire, il n'y a pas de Belges' — 'Sire, there are no Belgians'. *But contrary to what this famous citation leads one to suppose, Destrée was not at all pleading for the end of his fatherland; he was only afraid of the Walloon side ending up under Flemish domination. As Destrée wrote to King Albert I: 'Would not a Belgium that was the union of two independent and free peoples (...) not be endlessly more robust than a Belgium in which one half felt itself oppressed by the other?'⁽¹¹⁾.*

The rise of Dutch as the language of instruction at the University of Ghent stood in sharp contrast to the voices raised in the Academy up until that time, which supported French-Dutch bilingualism, both in the Dutch speaking north and the French speaking south⁽¹²⁾. But the political dynamics continued unflaggingly in the direction of monolingualism, with all its attendant consequences for scientific and academic circles. In 1938, the oldest and most highly respected Belgian Royal Academy, founded in 1772 by the empress Maria-Theresa of Austria during her tenure as ruler of the Austrian Netherlands⁽¹³⁾, was divided into Dutch and French speaking divisions. This academy is, so to say, our older sister. It has sections on science, medicine, literature and the fine arts. In 1963, the language boundary was established in Belgium. The status of Brussels and its French speaking environs, however, was not settled to anyone's satisfaction at the time — and herein lies the origin of the current communitarian impasse. Five years after the establishment of the language boundary, after a great deal of tumult and the collapse of the government, the University of Leuven was split along linguistic lines, with the French speaking side moving to Wallonia (Louvain-la-Neuve). A shift in the membership of the Academy took place in parallel with this communitarian evolution. From a predominance of (mainly French speaking) scholars from Antwerp, membership evolved toward a greater distribution of members from the entire country, a large part of which came from Brussels, where the meetings were held with ever increasing frequency from 1954 onwards⁽¹⁴⁾. Belgian communitarian logic led in 1970

(8) For this evolution in more general terms, see J. TOLLENBEEK, *De ijkmeesters. Opstellen over geschiedschrijving in Nederland en België* (Amsterdam, 1994). For the impact of this development on the evolution of the Academy, see MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3).

(9) WITTE et al. (*op. cit.* n. 1).

(10) JANSSEN 1995 (*op. cit.* n. 1), p. 173; see also MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 37.

(11) B. DIRKS in *De Volkskrant*, June 28, 2007.

(12) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 37.

(13) See the website of this academy: <http://www.kvab.be/voorstelling.aspx>.

(14) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 21 ff; H. JOOSEN, 'Kanttekeningen bij de 150ste verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, 1842-1992,' in *Revue belge d'Archéologie et*

to a constitutional reform that established autonomy for the French and Dutch speaking communities in matters of culture and individual rights⁽¹⁵⁾. Up until that moment, the Academy still played an important role in coordinating the numerous associations devoted to the study of local history and folklore, the *Federatie van Kringen van Oudheidkunde en Geschiedenis van België*, or *Fédération des Cercles d'histoire et d'archéologie de Belgique*, which was founded in 1885⁽¹⁶⁾. But the Federation was also divided in 1970 as a result of the constitutional reform. The Belgian special interest group for museum curators also split on linguistic grounds in 1982⁽¹⁷⁾. Only against this background does the extraordinary character of the Academy's journal emerge to its fullest extent⁽¹⁸⁾: it has been published without interruption since its foundation in 1843 – albeit under different names and formulas – and has always been bilingual, though of course between 1843 and 1885, there was a preponderance of French contributions⁽¹⁹⁾. Because of the communitarian logic of cultural autonomy, however, it no longer receives subsidies from the Flemish Community – in spite of its impressive history. Wallonia and Flanders have countless cultural agreement with foreign countries; symptomatically enough, there is still no cultural agreement between Flanders and Wallonia.

From 1970 onward – that is, for almost forty years now – the Royal Academy of Archaeology of Belgium has been the only Belgian scholarly organization that is still bilingual and that systematically recruits members in Flanders, Wallonia, and Brussels – among the cultural and historical professions as well as among university researchers. It continues to be one of the only venues in which prominent figures in various cultural disciplines from all parts of the country – there are also members from German speaking Belgium – systematically meet each other. Today, the Academy has sixty titular members and forty corresponding members, along with a number of members from abroad. Honorary members are those older members who are unable always attend the meetings on a regular basis. Those who are able do so in principle at the Royal Library Albert I in Brussels on every third Saturday of the month between October and May, with attention to maintaining linguistic balance between the featured speakers. This alternation also applies to the elections for the successive chairs of the Academy⁽²⁰⁾. The Academy also organizes its annual excursions in alternation between Flanders, Wallonia, and Brussels.

In 1986, the Belgian federal government took the initiative of stimulating university research groups in various parts of the country to work around common themes in 'Inter University Attraction Poles' (IUAPs)⁽²¹⁾. Although this initiative celebrated its twentieth anniversary in 2007, its existence has recently been subject to discussion⁽²²⁾. This is unfortunate, because with the weakening of contacts across the language boundary, many research groups have little feeling for – or sometimes simply no information about – the research that takes place at the other side

d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis 61 (1992), pp. 75-78, esp. pp. 76-77.

(15) JANSSEN 1995 (*op. cit.* n. 1), p. 213.

(16) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 54 ff.

(17) See the website of the Vlaamse Museumvereniging under the rubric 'Vereniging Historiek': <http://www.museumvereniging.be/content.php?hmlID=1735&smID=1496&ssmID=2>

(18) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 60 ff.

(19) MARTINY 1992 (*op. cit.* n. 3), p. 37, notes that in the first five years, 543 articles were published, of which 525 were in French, only 13 in Dutch, 4 in English, and 1 in German.

(20) *Ibid.*

(21) See the website of the Programmatorische Overheidsdienst Wetenschapsbeleid: http://www.belspo.be/belspo/about/histo_nl.stm.

(22) For nuanced discussions of the subject in the Flemish Parliament, see the parliamentary website: <http://jisp.vlaamsparlament.be/website/htm-vrg/511585.html>, with reference to the protests in the press and from the academic world.

of the divide. Moreover, the laws governing the scholarly support services for the management of archaeological research and cultural heritage have also been divided between the French and Flemish communities since 1989⁽²³⁾. The same fate ultimately befell the region of Brussels in 2004⁽²⁴⁾. The frequent contact with colleagues across the language boundary that older researchers were still able to enjoy before 1970 have become all but nonexistent for younger academics, which is to be lamented, as the insights of science are by definition universally valid.

Against this background, the Academy took the initiative at the end of 2006 in order to invite young researchers from the seven Belgian universities where disciplines of interest are taught to give a lecture – regardless of whether they are connected with a Flemish, Walloon, or Brussels institution. The results will be published shortly. The scholars' day itself was a great success, and inspired demands for a repeat performance from all quarters of the country. It reinforces our conviction that the Academy serves a real purpose as a bridge between the various geographical regions, linguistic communities, and research groups of Belgium, and can cherish great hopes for the future. On behalf of the current chairman, Mr. Norbert Bastin, I thank you for this opportunity to introduce the Academy at an international forum, and I also bring his most heartfelt greetings, along with those of the board and members, to you – our esteemed counterparts and sister-associations abroad.

Joost VANDER AUWERA

(Translated from the Dutch by Dr. Irene Schaudies)

Une année Rogier van der Weyden

Entre novembre 2008 et décembre 2009, en dehors de tout anniversaire historique, Rogier van der Weyden aura été à l'honneur. Le 22 novembre 2008 s'ouvrait à Francfort l'exposition *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden* qui après sa fermeture, le 22 février 2009, devait se renouveler, avec peu de modifications, à la Gemäldegalerie de Berlin du 20 mars au 21 juin. Les musées de Francfort et Berlin n'avaient d'autres justifications que de posséder les ensembles les plus importants du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden, une raison suffisante pour que leur présentation soit la plus complète jamais réalisée à ce jour. Dans les années cinquante du siècle dernier, lors de ma première visite à Francfort, j'avais exprimé à un conservateur le vœu de voir une exposition réunissant les œuvres du Maître de Flémalle et de Rogier van der Weyden, car nombre d'historiens d'art et d'amateurs croyaient encore, à cette époque, à la valeur des idées développées par Émile Renders qui faisaient des créations du premier la production juvénile du second. Il m'avait été répondu que c'était impossible, parce que les panneaux dit de Flémalle étaient interdits de prêt, à quoi j'avais conclu qu'il revenait au musée de Francfort de faire lui-même une telle exposition, ce qui ne paraissait pourtant pas envisageable non plus à notre collègue. On doit donc remercier Jochen Sanders d'avoir eu l'ambition de relever ce défi, même si les idées de Renders ne sont plus guère prises en considération et si l'interdiction de prêt n'existait pas et n'était qu'un faux prétexte, car elle ne concernait que les donations de Städel.

(23) A. MATTHYS, 'La direction des fouilles en région wallonne,' in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 61 (1992), pp. 79-85.

(24) With the definitive regulation of the *Service des Monuments et Sites – Région de Bruxelles Capitale*. See Stéphane Demeter's lecture at the Academy from December 19, 2005: 'L'archéologie à Bruxelles. Présentation de l'histoire et de la situation actuelle de l'archéologie bruxelloise,' a condensed version of which is published in the *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art / Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 75 (2006), p. 181.

La confrontation des deux artistes était éclatante à Francfort, encore plus qu'à Berlin, puisque pour cette première exposition avait été obtenu le prêt du *Triptyque de Mérode*, jamais exposé en Europe depuis 1907. On peut espérer que, s'il en trouvait encore, les derniers partisans de l'unité de main ont été définitivement convaincus.

Le 20 septembre 2009 s'ouvrait à Louvain une autre manifestation intitulée *Rogier van der Weyden 1400/1464, Maître des passions*. En 1964 la ville de Tournai avait commémoré le cinquantième centenaire de la mort de Rogier van der Weyden, natif de la ville, par une exposition qui s'était tenue à la cathédrale. Elle n'avait pu alors obtenir que très peu d'œuvres du maître dont la plus importante était l'autel des *Sept sacrements* du musée d'Anvers que d'aucuns croyaient, à tort, avoir été conçu pour la chapelle épiscopale. En 1979, c'était au tour de Bruxelles de vouloir célébrer l'artiste qui avait été, en son temps, le peintre de la ville, à l'occasion cette fois d'un anniversaire de la cité, son soi-disant millénaire. Un peu plus heureuse que la ville natale elle avait obtenu un peu plus de prêts, même si les œuvres importantes manquaient et que certaines étaient, assez abusivement, remplacées par des photographies.

En 2009, la ville de Louvain n'aurait eu comme seule justification historique de son projet de pouvoir présenter la *Déposition de Croix*, aujourd'hui au musée du Prado, mais conçue pour la chapelle des Arbalétriers de la ville. Il n'est pas surprenant que le prêt de cette œuvre majeure, peinte sur bois et de dimensions importantes, n'ait pas été envisagé (s'il a été sollicité) et les organisateurs se sont contentés de parsemer le catalogue de fort belles reproductions de détails de ce tableau. Car la publication de deux gros catalogues (404 pages pour Francfort/Berlin, 592 pour Louvain)⁽²⁵⁾ a aussi marqué cette année et l'on pourrait penser que les expositions comme les ouvrages ont apporté des nouveautés importantes sur l'artiste.

Nouveautés ?

D'œuvres nouvelles, à vrai dire, il y en avait peu et fort peu justifiées. À Francfort, la rubrique atelier abritait deux tableaux qui n'avaient rien à voir avec Rogier van der Weyden et dont l'attribution, même à un atelier élargi, ne se justifiait nullement: le *Portrait d'homme* de la collection Borromeo (F n° 18) publié antérieurement par Frédéric Elsig, est italien et très probablement de l'auteur des miniatures du *Strabon* d'Albi qui n'est, à mon avis, ni Mantegna, ni Giovanni Bellini. Quant à la *Vierge* du musée de Dortmund (F n° 25), on voit mal ce qui a pu justifier un tel classement: ce n'est pas une création néerlandaise et elle n'offre guère de rapport qu'avec des créations germaniques et plus particulièrement avec la *Vierge à l'Enfant* et la *Sainte Anne*, de l'église de Rheinsberg, attribuées de manière fort discutable par Stange au Maître de l'autel de Schernbecker⁽²⁶⁾. À Louvain, la présentation, annoncée comme un *scoop*, d'un prétendu *Portrait de Rogier et de sa femme* (L. n°1), n'offrait qu'une petite pochade, conçue soit comme un faux (mais c'est peu probable, puisqu'elle n'a pas été mise en vente sous le nom de Rogier, mais sous celui de van Eyck), soit plutôt comme un amusement à l'intention d'un amateur par un peintre de la fin du XIX^e siècle: ce n'est qu'un montage fondé sur le portrait gravé de Rogier van der Weyden et le visage de la femme située à l'extrémité droite du *Triptyque des sept sacrements*.

Deux nouveautés importantes pour les débats méritent pourtant d'être d'abord mises en exergue. À Berlin, en dehors du catalogue, Stephan Kemperdick avait eu l'excellente idée de

(25) *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, éd. Stephan Kemperdick & Jochen Sander, Ostfildern, 2008, ISBN 978-3-7757-2258-2 (également éd. anglaise), cité ensuite comme F; *Rogier van der Weyden, 1400-1464, Maître des Passions*, éd. Lorne Campbell & Jan van der Stock, Davidsfonds, Leuven, 2009, ISBN 978-90-5826-667-5 (également éd. Néerlandaise et anglaise), cité ensuite comme L.

(26) Fig. 12 et 13 de l'article de John STEYAERT, «Sculpture and the van Eycks: some mosan Parallels» dans *Investigating Jan van Eyck*, éd. Susan Foister, Brepols, Turnhout, 2000, p. 125.

présenter à côté des panneaux dits de Flémalle, la *Trinité* provenant de Dantzig, en dépôt à la Gemäldegalerie. J'ai eu l'occasion de montrer qu'elle pouvait être identifiée comme une création du peintre brugeois Jean de la Matte qui travaille dans la ville hanséatique en 1404 et 1405 et qu'elle est un très rare témoin d'un art vigoureux d'un artiste flamand à l'aube du xv^e siècle⁽²⁷⁾. Elle se présentait ainsi dans l'exposition comme un antécédent jusqu'alors inconnu des créations de Robert Campin.

Le Triptyque de l'Annonciation

Aux expositions de Francfort et de Berlin comme à celle de Louvain, le *Triptyque de l'Annonciation* (F n° 26, L n° 27) était reconstitué pour la première fois depuis 1935 (*De van Eyck à Bruegel*, Musée de l'Orangerie, Paris, n° 87 à 89). Lors de cette ancienne présentation, les volets étaient couverts de vernis épais et de surpeints, ce qui avait conduit la plupart des historiens à les tenir pour œuvres d'un collaborateur, opinion que j'avais cru devoir partager pour ne les avoir vus qu'une seule fois et également dans des conditions aussi mauvaises. Leur présentation restaurés est probablement la découverte la plus importante des expositions de cette dernière année: ces panneaux s'avèrent d'une remarquable qualité, notamment dans l'exécution du paysage qui annonce très directement celui du *Saint Luc* de Boston et justifie pleinement l'attribution à Rogier lui-même. Il est vrai que le panneau central, l'*Annonciation* continue d'être sous-estimé par nombre d'auteurs auxquels se rallie Lorne Campbell qui y voit, curieusement, une interprétation vers 1435-40 d'un original de Rogier tout en reprenant la proposition que j'avais introduite de voir dans Domenico de Villa le commanditaire probable du triptyque⁽²⁸⁾. Si la mésestime des volets avait certainement contribué au discrédit du panneau central, c'est avoir une piètre idée de Rogier van der Weyden que de penser qu'il lui a fallu attendre l'exemple du *Portrait des Arnolfini* de Jan van Eyck pour oser peindre un lustre de cuivre !

À Louvain, le retable se trouvait confronté très directement au groupe sculpté de l'Annonciation de Jean Delemer commandé en 1428 (L n° 26). La parenté de l'ange annonciateur du tableau et de la sculpture était ainsi clairement mise en valeur. Il est cependant surprenant que Ludovic Nys dans sa notice ne rappelle pas que Rogier van der Weyden était dans l'atelier de Campin lorsque ce dernier reçut la commande de la polychromie de l'œuvre et que tout porte à croire que c'est son soi-disant apprenti qui a réalisé le travail mais qu'il avait même dû donner un modèle au sculpteur⁽²⁹⁾. Malheureusement, bien que le groupe sculpté ait séjourné depuis trois ans à l'Institut royal du Patrimoine artistique, c'est encore dans son état du xix^e siècle, avec une horrible polychromie qu'il était présenté. Il était plus attachant quand il était encore dans l'église de la Madeleine de Tournai et que la poussière masquait l'éclat des coloris des restaurateurs du xix^e siècle.

On aurait aimé que le personnage de Delemer soit plus largement étudié, tant sa carrière semble parallèle à celle de Rogier. La statue découverte dans les fouilles du palais du Coudenberg est probablement de sa main et sa présentation à côté de l'Annonciation aurait été intéressante⁽³⁰⁾. De même le groupe sculpté en bois de la déposition conservé au musée de Detroit reproduit dans le catalogue de Louvain (fig. 119) a de grandes chances d'être également de son fait, comme pourrait l'être aussi le dessin du Louvre (fig. 118) qui lui a servi de modèle. Il est

(27) *Van Eyck et la diffusion de l'art flamand, Dossier de l'Art*, n° 119, mai 2005, p. 5-10.

(28) Cat. Louvain, n° 27, p. 349-353. Pour mes propositions, *Rogier van der Weyden; Problèmes de l'œuvre*, Presses universitaires de Strasbourg, 1999, p. 97-103 complétées dans l'article « Rogier van der Weyden. Quelques retouches à la vision de son œuvre », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXV, 2006, p. 85-88.

(29) Cf. *op. cit.* note 2, p.14-15.

(30) Cf. A. BURNET, « L'archéologie à Bruxelles. Une difficile reconnaissance », *Archeologia*, n° 336, juillet-août 1997, p. 54.

possible, toutefois, que le prêt de ses deux œuvres aient été refusées et que leur absence ne soit donc pas de la responsabilité des organisateurs.

Rogier à Tournai

Que l'importance du *Triptyque de l'Annonciation* n'ait été prise en compte ni en Allemagne ni à Louvain, tient à un problème de fond de l'étude de Rogier van der Weyden. Les organisateurs des expositions restent obnubilés par le refus d'envisager sérieusement ce qu'a pu être l'activité du peintre avant 1432. Stephan Kemperdick n'hésite pas à avancer l'idée que je partage, du passage du jeune Tournaisien dans l'atelier de Hubert van Eyck à Gand (F p. 66), mais il n'en tire aucune conclusion. Aux datations précoces qui ont pu être proposées, sont opposées de mauvaises raisons. La dendrochronologie rejetterait la possibilité de la date de 1428 pour le *Retable de Miraflores*⁽³¹⁾ (F n°29), alors que le dernier cerne identifié est de 1412, ce qui, avec 9 années d'aubier et deux de séchage, indique 1423 comme première année possible d'utilisation des panneaux. Lorne Campbell (L p. 34) tient le tableau comme l'un des rares dont l'attribution est incontestable, à cause du texte relatant la donation au couvent espagnol, mais il ne tient pas compte de la mention, dans la même source, de la donation par le pape. C'est une curieuse critique de sources car une donation papale a certainement plus de chances d'avoir laissé un souvenir en Castille que le nom d'un peintre d'une ville aussi éloignée que Tournai.

La dendrochronologie est à nouveau arbitrairement invoquée pour reporter vers 1451 le petit diptyque du Kunsthistorisches Museum de Vienne (F n° 28, L n°58). Peter Klein avait bien relevé que le cerne le plus ancien de ces panneaux remontaient à 1373, mais il affirme maintenant que les panneaux proviennent du même arbre que ceux de la *Pietà* de la National Gallery de Londres dont le cerne le plus récent est de 1426. On peut douter que des panneaux aussi petits permettent une comparaison autorisant une telle affirmation. En outre, si deux arbres ont poussé l'un à côté de l'autre, que l'un d'eux ait été coupé quinze ans avant le second, peut-on assurer que les panneaux que l'on en extraira ne paraîtront pas identiques à ceux de la même période du second ? Sans être spécialiste, j'en doute fort. Or il est très vraisemblable que Roger ait toujours eu le même fournisseur de bois et qu'un tel hasard ne saurait donc être exclu. Ajoutons qu'un dernier cerne de 1426 laisse possible une exécution à partir de 1437 (avec neuf années d'aubier et deux de séchage), ce qui serait déjà une date plus compatible avec l'évolution de l'artiste. Dans un cas de ce genre, la dendrochronologie n'est pas assez certaine pour que l'on s'y fie sans discussions. L'historien d'art doit garder sa liberté en face de ces propositions et peut très bien, dans ce cas, maintenir que le style de l'œuvre suppose une date plus ancienne et une création originale du maître.

Il est encore plus arbitraire de déduire de cette proposition chronologique, une datation également tardive et un rejet d'attribution pour la petite *Vierge trônant* du Musée Thyssen-Bornemisza (F n° 21). Le rapport des deux œuvres n'est pas tellement étroit que l'une doit entraîner l'autre. Le *Saint Georges*, peint au revers de la Vierge, par un autre artiste, offre des souvenirs si évidents de Robert Campin que la création de ces petits tableaux dans la période tournaisienne de l'artiste en devient encore plus certaine.

La vision de l'œuvre de Rogier van der Weyden

Aussi bien à Francfort qu'à Louvain, la conception de l'œuvre de Rogier apparaissait singulière. Seul un petit nombre d'œuvres lui était attribué en propre: cinq pour les uns, huit pour les autres auxquelles s'ajoutent deux autres désignées comme création de l'artiste avec la collaboration de son atelier, le *Diptyque de Jean Gros* (L n° 20) et la *Lamentation* de La Haye (L

(31) «Le retable de Miraflores», *Le problème Maître de Flémalle-van der Weyden* (Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6-8 septembre 1979), Louvain-La-Neuve, 1981, p. 63/72.

n° 76). La *Madeleine* (F n°32, L n° 56) et autres fragments d'un tableau dépecé, sont relégués au rang d'atelier en Allemagne et tenus pour originaux à Louvain. La *Vierge Médicis* (F n° 39 L n° 59) apparaît comme originale à Louvain, grâce à la rédaction de la notice par Jochen Sander, mais Lorne Campbell, dans son étude d'ensemble, n'y voit qu'un travail d'assistant. De cette vision restreinte, on ne saurait s'étonner quand on voit Lorne Campbell, dans ses deux études d'introduction (L p. 32-60 & 104-129), rejeter de l'œuvre du maître des tableaux aussi importants que la *Déploration des Offices* et le *Diptyque* de Philadelphie, qualifiés de production d'un imitateur.

Les classements proposés sont souvent peu convaincants et peu argumentés. Le *Portrait d'homme* de la collection Thyssen (L n° 21) est accepté, ses faiblesses étant mises au compte de sa mauvaise conservation. Il faut beaucoup de bonne volonté pour s'en laisser convaincre. Si la *Pietà* du musée de Bruxelles (L n° 74) est peut-être la seule œuvre exposée à Louvain qui pouvait justifier la qualification de son auteur comme « maître des passions », son caractère dramatique accentué par un coucher de soleil romantique est bien difficile à porter au compte de Rogier van der Weyden lui-même, malgré le plaidoyer de Cyril Stroo: il suggère plutôt une création de l'un de ses successeurs.

À l'inverse, d'autres œuvres méritent d'être restituées au chef de l'atelier. Ne serait-ce déjà que celles qui viennent d'être mentionnées, le *Triptyque de l'Annonciation*, la *Vierge en trône* de Thyssen et le diptyque de Vienne. Le petit *Portrait de jeune homme en prière* de Upton House (L n° 23) n'a pas obtenu non plus l'assentiment de Lorne Campbell qui le rejette dans l'atelier vers 1460. Il est pourtant beaucoup plus délicat et plus sensible que le tableau Thyssen. Sa finesse d'exécution ferait beaucoup plus penser aux débuts du peintre. Il mériterait au moins d'être retenu sous réserve. La *Visitation* de Leipzig (F n° 27), malgré sa proximité du volet droit du triptyque de l'Annonciation, n'a aucune raison d'être exclue.

Le *Portrait de Charles le Téméraire* (F n° 42, L n° 16) est couramment qualifié de création d'atelier et l'était aussi dans les deux expositions, mais pourrait bien être un travail de Rogier lui-même, moins soigné que les meilleures de ses créations. On ne saurait en effet, oublier que les artistes ne sont pas toujours dans le meilleur de leur pratique et que des faiblesses d'exécution n'excluent pas nécessairement l'originalité de l'œuvre. C'est un aspect de la création que les rédacteurs des catalogues de Louvain comme de Francfort semblent vraiment vouloir nier.

L'atelier de Rogier van der Weyden

Renvoyer des créations à l'atelier du peintre est possible, encore faudrait-il s'entendre sur ce que l'on peut ainsi dénommer. Lorne Campbell soutient que Rogier van der Weyden devait avoir de nombreux collaborateurs⁽³²⁾. C'est une affirmation très contestable et qu'aucun document ne permet de confirmer. Depuis que nous savons que Louis le Duc était le neveu de Rogier, on peut envisager l'hypothèse inverse, celle d'un atelier familial, associant d'abord au maître son neveu qui apparaît comme artiste indépendant seulement au moment où l'héritier naturel du maître, son cousin, Pierre van der Weyden, ayant atteint l'âge de dix-sept ans, peut devenir, en 1453, le collaborateur de son père. Dans ce cas, l'atelier pourrait n'avoir eu que quelques autres collaborateurs mais limités à des tâches secondaires, apprentis ou compagnons de peu de personnalité.

Dans une telle conception, pourraient relever de l'atelier des œuvres qui sont directement fondées sur un dessin du maître et qui constituent des répliques, tels le *Portrait d'Isabelle de Portugal* (F n° 40, L n° 15) qui était ainsi qualifié aussi bien à Francfort qu'à Louvain. Son exécution un peu sommaire peut répondre à une commande secondaire faiblement payée. Dans un sens encore plus étroit du terme, visant des œuvres qui ont été conçues par Rogier van der Weyden et exécutées en partie par un collaborateur très proche, se rangeraient le plus certaine-

(32) Surtout dans son étude « L'atelier de Rogier van der Weyden », III 1 de L (p. 104-129).

ment la *Vision du pape Serge* (F n° 241) et son pendant *l'Enterrement de saint Hubert* (Londres, National Gallery, non exposé) pour lesquels j'ai avancé l'idée d'une intervention de Louis le Duc dans l'atelier de Rogier⁽³³⁾ et la *Lamentation* de La Haye (L n° 76).

Dans les deux catalogues, toute une série d'œuvres de qualité assez faibles ne méritent pas plus cette qualification et relèvent de copies exécutées sans contacts directs avec le maître ou ses collaborateurs proches: telles les interprétations médiocres du centre et du volet gauche du *Triptyque Bladelin* (F n° 33 & 35), ou encore le *Saint Jérôme* de Detroit (F n° 47). Plus compréhensibles dans cette dénomination sont les *Saintes Marguerite et Apollonie* (F n° 36) et le *Saint Jean* (F n° 45), parce qu'elles présentent une exécution assez faible et pourtant encore très proche du style des œuvres majeures. Le Triptyque de la collection Abegg (F n° 31) offre une interprétation de motifs empruntés à Rogier, mais le dater avant 1447 parce que Bornemann, en cette année, semble interpréter la même composition dans un tableau de Lunebourg est peu convaincant. Il est possible que les deux artistes interprètent une même composition dont l'original ne nous serait pas parvenu. Mais Bornemann ne copie guère que la Vierge défaillante peinte au revers disparu du volet gauche du retable dit de Flémalle, copié dans le triptyque Edelheer (L n° 68). Quant à l'auteur du triptyque Abegg, il a une connaissance beaucoup plus étendue du fond de l'atelier et reprend plusieurs autres personnages du Maître de Flémalle. La facture lisse de l'exécution correspond à celle que l'on trouve dans les peintures qui semblent sorties de l'atelier maintenu sous la direction de Pierre van der Weyden après la mort de son père. Si cette interprétation est exacte, la qualification d'atelier prendrait alors encore un autre sens.

Pierre van der Weyden

À l'activité de cet héritier du maître doit probablement être rattaché un tableau singulier et peu connu: le *Saint Luc* en buste de la National Gallery d'Irlande (L n° 43). Les armoiries de Philippe de Bourgogne peintes au verso indiquent que le tableau est postérieur à 1501, année de l'élection du bâtard comme chevalier de la Toison d'or, et antérieur à son accession à l'évêché d'Utrecht en 1518. Tout porte à croire qu'il est même antérieur de dix ans à cette dernière date: c'est en effet, en 1508, que se nouent d'étroits rapports entre le commanditaire de ce tableau et Gossaert qui ne saurait en être l'auteur. À une date aussi tardive, une fidélité aussi littérale au modèle et une telle qualité d'exécution, ne peut guère se comprendre que par une création de l'héritier de l'atelier de Rogier, Pierre van der Weyden (1437/1516).

C'est encore ce même héritier qui a dû avoir la charge de peindre la *Lamentation* du Mauritshuis, à partir d'une esquisse ou d'esquisses de Rogier. La notice qui est consacrée à ce tableau (L n° 76) est consternante. Elle affirme que ce sont Jean Chevrot et Pierre de Ranchicourt qui peuvent être identifiés comme donateurs avec le plus de vraisemblance: sans doute l'absence de tout saint propre aux évêchés de Tournai et d'Arras, de présentation par l'un des saints Jean pour le premier, de tout insigne qui permettrait de distinguer le prélat comme évêque plutôt que comme abbé mitré sont-ils des arguments positifs au yeux de l'auteur? Il semble qu'il y ait comme une conjuration contre Philippe Courault, abbé de Saint-Pierre de Gand, puisque Lorne Campbell ne veut pas non plus le reconnaître dans l'assistant de Chevrot dans le *Retable des sept sacrements* (L n° 81) (ni, sans doute, dans la *Lamentation*), et voudrait lui préférer un certain Pierre Choux, mentionné comme neveu de l'évêque de Tournai, dont on ne sait presque rien. Je renvoie à mes publications sur le sujet qui ont été bien peu lues⁽³⁴⁾.

La classification comme atelier de Rogier de la *Crucifixion* de Berlin (F n° 21) est à nouveau difficile à comprendre. Il s'agit d'une création d'une originalité exceptionnelle et qui, au surplus a été fortement modifiée en cours d'exécution, par un véritable changement de programme (le fond

(33) Article de 2006, cité note 4, p. 79-81.

(34) «Roger van der Weyden et le lobby polinois», *Revue de l'Art*, n° 84, 1988 p. 9-21, rectifié sur quelques points dans l'article cité note 6 p. 75-79.

d'or a été masqué). Elle ne peut être que d'un créateur, mais à mon sens Campin: l'invention déroutante du saint Jean se détournant pour pleurer convient mieux à son caractère qu'à celui du peintre de Bruxelles. La composition est interprétée par Rogier dans son Triptyque de Vienne (absent des deux expositions) et la confrontation des deux œuvres montre bien qu'elles ne sauraient être du même créateur.

La qualification d'«atelier» a servi aussi à classer des œuvres dont on n'arrive pas à cerner clairement la situation. Ainsi à Louvain comme à Francfort du *Portrait de lettré* de l'Institut Courtauld (F n° 41, L n° 22). Curieusement Lorne Campbell redonne crédit à l'identification du modèle avec Guillaume Fillastre bien que le dessin du *Recueil d'Arras* ne peut l'autoriser qu'avec un grand effort de bonne volonté. Je continue, pour ma part, à douter du bien fondé de situer ce tableau dans le milieu de Rogier van der Weyden, celui de son aîné, Robert Campin apparaissant plus vraisemblable.

Encore plus singulier est de trouver sous une telle dénomination les *Volets Wert* (F n° 22): il s'agit là d'une œuvre qui n'est pas seconde. Si Stephan Kemperdick, après d'autres, songe à Rogier van der Weyden, il aurait pu au moins employer la formule, plus prudente, «attribué à». Erwin Panofsky, pourtant généralement peu sensible aux arguments formels, aimait à montrer la différence de réalisation du verso et du plat dans le volet droit et dans l'*Annonciation* du Louvre pour justifier l'attribution du tableau à Campin qui me semble toujours la seule valable.

Les diptyques

Depuis que Dominique Vanwijnsberghe a pu établir que le personnage supposé être un Laurent Froimont était en fait Jean Froimont⁽³⁵⁾, il faut rejeter l'attribution du portrait du musée de Bruxelles et probablement aussi celui de son pendant la *Vierge Mancel* du musée de Caen à l'œuvre du maître lui-même. L'identification du personnage amène, en effet, à dater le tableau vers 1460 à une date où le style de Rogier van der Weyden a acquis une crispation graphique totalement absente du tableau, celle qui donne son caractère si marqué au *Diptyque de Croy* (L n° 19). Que faut-il penser, dès lors, du troisième, le *Diptyque de Jean de Gros* (L n° 20) que je croyais pouvoir situer entre les deux autres ? La dendrochronologie, ici, apporte un début de réponse: le dernier cerne relevé est daté de 1444, ce qui ne permet pas de situer la première date d'exécution avant 1455, à une date trop tardive pour un style dont le graphisme est aussi peu accusé⁽³⁶⁾. Martha Woolf, conservatrice du musée de Chicago qui conserve ce tableau, tente d'en défendre l'originalité. Il faut probablement pourtant le reconnaître plutôt pour une création d'un artiste très proche du maître, peut être encore Louis Le Duc, peut être Pierre van der Weyden. Doit-on penser alors que le *Diptyque Croy* serait le premier du genre ? Cela semble assez peu probable, tant il est difficile d'imaginer que des proches du maître aient pu développer sa formule sans être marqués par son style. Sans doute doit-on penser que Rogier avait inventé cette formule dès sa période tournaisienne ou au début de son installation bruxelloise, mais que les créations de cette époque ne nous sont pas parvenues et que ce sont leurs reflets que l'on distingue aussi bien dans l'ensemble de Jean Froimont que dans celui de Jean de Gros.

Copies

Il serait souhaitable d'établir plus clairement la distinction entre la notion d'atelier et celle de copie. Hélène Mund évoque la deuxième dans une introduction du catalogue de Louvain (IV 1 p. 186-205). Elle se limite pourtant à une sorte d'inventaire, sans chercher à distinguer les conditions et les moments de réalisation de copies. Le cas de la petite *Annonciation* d'Anvers qualifié

(35) «L'identification du portrait «Froimont» de Rogier van der Weyden. Perspectives nouvelles sur le liens du peintre avec le milieu hennuyer», *Revue de l'Art*, n° 139, 2005, p. 21-36.

(36) Je proposais vers 1446 en 1999, avant les examens de Peter Klein (*op. cit.* note 2, p.151-153).

d'atelier en Allemagne (L n° 44) et de copie à Louvain (L n° 30) est significatif: ce n'est pas une copie littérale, une réplique, malgré la proximité de la composition du volet gauche du *Retable de Sainte Colombe*. La qualité d'exécution, malgré une certaine sécheresse, témoigne d'un rapport très direct avec Rogier. La première définition, celle d'atelier, est donc meilleure et j'ai proposé de rapprocher ce tableau des créations qui pourraient être de Pierre van der Weyden travaillant aux côtés de son père⁽³⁷⁾.

Les copies de Nicodème et de Joseph d'Arimathie (L n° 72) ont-elles été réalisées directement d'après la *Déposition de Croix* du Prado? On en peut douter car une étude du visage de Joseph d'Arimathie, provenant de la même collection que la version du portrait de Masmines de la Fondation Thyssen-Bornemisza est passée en vente à New York le 11 avril 1991 et pourrait donc provenir directement de l'entourage de Rogier et de Campin. L'exemple montre bien la complexité des relais qui ont pu intervenir.

Les ateliers bruxellois

L'exposition de Louvain offrait la reconstitution d'un retable de *l'Adoration des mages* du Maître de la légende de sainte Catherine qui était curieusement qualifié d'atelier de Rogier van der Weyden (L n° 29). L'ensemble aurait bien pu être dénommé copie, étant donné la reprise presque littérale de compositions et de motifs. Quant au classement proposé de l'artiste, ce doit être un héritage de Max Friedländer qui avait cru pouvoir avancer l'idée de le reconnaître comme l'héritier du maître, Pierre van der Weyden. C'est une hypothèse qu'il convient pourtant aujourd'hui d'oublier, car après au moins dix ans de collaboration directe avec son père, le fils n'aurait certainement pas pu créer des œuvres aussi éloignées de sa facture. Aussi, la présence de ce retable et de quelques autres tableaux était ou déplacée ou insuffisante. Ils relèvent, en effet de la production de l'école de Bruxelles du dernier quart du xv^e siècle, qui a exploité largement les thèmes et les motifs rogériens. Il aurait convenu donc ou de les exclure ou au contraire d'illustrer la production de ce groupe d'artistes qui ne sont pas des disciples directs du maître. J'ai pu montrer récemment que le Maître de la légende de sainte Catherine pourrait être l'un des plus notables représentant de la famille de Coninxloo, Peter Schernier. Le Maître de la légende de sainte Madeleine est certainement le fils aîné de Vrancke van der Stockt, son frère Michel n'étant autre que le Maître au feuillage brodé⁽³⁸⁾. Aucun de ses peintres n'est connu pour avoir quelque lien avec Rogier. Par contre, leur association repose le problème intrigant de Vrancke van der Stockt. Ce dernier était représenté à Louvain par un seul tableau (L n° 78) dont l'auteur de la notice dit simplement que son attribution n'a jamais été mise en doute depuis qu'elle a été avancée par Georges Hulin de Loo. En réalité, le tableau avait été rattaché au groupe du Maître de la Rédemption du Prado que le professeur gantois voulait identifier avec le peintre bruxellois, sans autre preuve sinon une évidente parenté avec l'art de Rogier van der Weyden et la mention à ses côtés de ce peintre, pour un acte juridique. Jusqu'à ce jour aucun autre argument n'est venu confirmer l'hypothèse. L'identification de ces deux fils pourrait peut-être constituer l'argument qui nous manque. La question aurait pu offrir un thème intéressant à l'exposition de Louvain. Par contre, les quelques œuvres retenues de ce groupe d'artistes n'offraient à elles seules qu'un intérêt de curiosité sans apporter de clarté à la connaissance ni de Rogier van der Weyden, ni de la production bruxelloise.

L'exposition de Louvain présentait également sous le numéro 31 quatre tableaux appartenant à un groupe de cinq que Martha Wolf, à la suite de Hulin de Loo et de Friedländer, voyait

(37) *Op. cit.* note 2 p. 231-232.

(38) «Le retable des Miracles du Christ et les ateliers bruxellois» dans *le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du xv^e siècle*, sous la direction de Fl. Gombert et de Didier Martens, Deauville, Librairie des Musées, 2007, p. 164/172.

comme des éléments démembrés d'un polyptyque ou tout au moins production d'un même atelier⁽³⁹⁾. Ce rassemblement intéressant n'était pourtant pas concluant tant apparaissait diverses les factures des panneaux. Certes, on pourrait imaginer un travail collectif analogue à celui du *Retable de Melbourne*, mais l'association des scènes apparaît si peu équilibrée que cette possibilité est également peu crédible. On se trouverait donc seulement confronté à un format commun adopté par divers artistes, exploitant tous des modèles de Rogier van der Weyden. La *Présentation au Temple* de la National Gallery de Washington (L n° 31d) est des quatre panneaux, le plus remarquable, mais offre le cas très singulier et demeuré inexpliqué de l'insertion de deux jeunes filles en costumes contemporains dans la suite de la Vierge.

Rogier van der Weyden et la sculpture

À parcourir l'exposition de Louvain on pouvait avoir l'impression que le rapport de la sculpture avec les créations du peintre de Bruxelles était l'un des thèmes retenus. L'examen plus attentif des œuvres convainquait moins. Si la présentation de l'*Annonciation* de Jean Delemer commandée en 1428 était importante, son isolement, on l'a vu, laissait le visiteur sur sa faim. Les autres sculptures exposées ne présentaient que des rapports beaucoup plus éloignés avec le peintre: ainsi des *Apôtres* de Nivelles (L n° 60) et de la *Mise au tombeau* de Soignies (L n° 80) que l'on avait, certes, plaisir à voir restaurée. Les anges d'Enghien (L n° 65) et les fragments de retable (L n° 73) d'une collection suisse, pour être un peu plus proches de modèles du peintre, n'en sont pas moins assez lointains dans leur expression.

Les dessins attribuables à Rogier van der Weyden

L'ensemble des dessins réunis à Louvain constituait un des points les plus intéressants de l'exposition. Stéphanie Buck qui a publié un important catalogue des dessins néerlandais du xv^e siècle du Kupferstichkabinett de Berlin⁽⁴⁰⁾ a consacré au sujet une longue introduction (III.3, p. 146-161) qui laisse quelque peu insatisfait, parce qu'elle ne distingue pas assez clairement les fonctions et la nature des dessins. Nous ne disposons malheureusement d'aucun dessin de Rogier dont l'originalité serait assurée par des témoignages fiables.

Seul le dessin de *Jeune femme* du British Museum (L n° 24) était présenté comme un original de l'artiste. C'est une attribution parfaitement justifiée tant l'approche du modèle est analogue à celle du portrait peint de Berlin (F 20). Il se pourrait même que l'un soit une étude pour l'autre, malgré la lèvre inférieure un peu plus charnue sur la peinture. Cette limitation semble pourtant excessive. Le *Portrait d'homme à mi-corps* de Berlin (L n° 25) a autant de qualité, même si son graphisme est un peu différent et sa qualification d'atelier ne signifie pas grand chose, car nous avons encore moins d'éléments pour imaginer ce que pourrait être le travail graphique des collaborateurs du maître. C'est un cas où la formule «attribué à» serait plus judicieuse si l'on veut conserver une hésitation. C'est cette même désignation qui conviendrait à la *Tête de la Vierge* (L n° 32) et même à la *Vierge à l'Enfant* de Rotterdam (L n° 39) qui sont également des études.

J'ai déjà défendu le dessin du *Retable de saint Éloi* du musée du Louvre (L n° 51)⁽⁴¹⁾: il s'agit d'un modèle, probablement destiné au commanditaire pour obtenir son agrément. La technique (plume et lavis) autant que la fonction, demandent une toute autre pratique que pour

(39) «Master of the Prado *Adoration of the Magi*», John Oliver Hand et Martha Wolf, *Early Netherlandish Painting* (The Collection of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue), Washington & Cambridge, 1986, p. 155-161.

(40) *Die niederländischen Zeichnungen des 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett*, Turnhout, 2001.

(41) «En marge d'une récente exposition de dessins anciens des Pays-Bas, Anvers, Rubenshuis, juin-août 2002.1. Les dessins du xv^e siècle», *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXXII, 2003, p. 152.

les études. La mise en place des formes, le modelé et la profondeur sont traduits avec une telle maîtrise que je ne vois pas de raison d'hésiter à reconnaître la main de Rogier lui-même. Si l'on hésite, disons-le alors «attribué à Rogier», mais le renvoi à l'atelier n'a pas ici de sens. Je ne crois pas que Bart Franssen ait raison de penser qu'il s'agit d'un modèle pour une sculpture. Le *Retable de Roisin* qu'il évoque, n'est qu'une interprétation très maladroite soit du dessin soit plutôt de la peinture réalisée d'après le dessin et aujourd'hui disparue.

Pour la même raison, j'ai également défendu le dessin dit *Procession du Saint-Sacrement du Miracle à Bruxelles* (L n° 52), dessin achevé, modèle de présentation ou projet d'une composition importante. Je doute, toutefois de l'identification du sujet avec une procession où figurerait le duc de Brabant Wenceslas: il me semble que c'est Louis de Male que le dessinateur a voulu évoquer. La confrontation avec le dessin du *Scupstoel* (L n° 7) ne me semble pas convaincante: les types humains sont dans cette feuille beaucoup plus trapus et correspondent bien à ceux des personnages de l'*Exhumation de saint Hubert*. Claudine Lemaire a eu raison de le présenter comme un dessin préparatoire original pour le chapiteau de l'hôtel de ville de Bruxelles⁽¹²⁾. Toutefois les proportions des personnages semblent correspondre ici plutôt qu'à un dessin de Rogier lui-même, à un travail de son plus proche collaborateur, vraisemblablement son neveu Louis Le Duc.

Il reste, enfin, les dessins des *Pleurants du Tombeau de Louis de Male* (L n° 18). Je ne vois pas de raison de les rejeter. Ils pourraient même être les plus certains de tous puisque le rôle de Rogier van der Weyden dans la création de ce monument a été confirmé par une étude de Lorne Campbell⁽¹³⁾. Les désigner sous le libellé «imitateur de Rogier» n'a guère de sens: si l'on ne veut pas en reconnaître l'originalité, il faut les qualifier de copies, que ce soit d'après les dessins du maître ou d'après les sculptures de Delemer.

Par contre, je vois pourquoi il faudrait reconnaître dans les dessins marqués d'un r (L n° 48-50) comme dans les deux dessins de saints d'un style analogue (L n° 53-54) une provenance de l'atelier: ils ne présentent que des rapports assez lointains avec l'art de Rogier van der Weyden, aussi bien par leur facture que par leurs compositions.

Ainsi, cette année Rogier van der Weyden aura été un peu décevante. Si les expositions allemandes avaient le mérite de rassembler des chefs-d'œuvre, leurs commentaires étaient plutôt déconcertants. À Louvain, on ne retrouvait pas le même niveau et trop de créations secondaires nuisaient à l'éclat des rares œuvres majeures présentes. Les deux catalogues divergeaient tellement dans leurs analyses, souvent même d'une notice à l'autre ou d'une introduction à l'autre ou encore dans leurs appréciations que l'image de l'artiste avait bien du mal à se dégager. Il faut espérer que les réflexions que ces deux manifestations auront suscitées chez leurs visiteurs contribueront à décanter les nombreux problèmes qui se posent encore pour la connaissance et l'appréciation de cet artiste majeur.

Albert CHÂTELET

(12) «Un dessin d'exécution pour un chapiteau historié de l'hôtel de ville de Bruxelles (en 1444). Histoire, philologie et jeu de mots: le scupstoel», *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LXIII, 2004, p. 3-16.

(13) «The Tomb of Joanna, Duchess of Brabant», *Renaissance Studies*, 3, 1988, p. 163-172.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Richard HAMANN-MAC LEAN & Ise SCHÜSSLER, *Die Kathedrale von Reims. Teil II. Die Skulpturen. Band 4. Textband.* Aus dem Nachlass herausgegeben von Peter CORNELIUS CLAUSSEN und Martina SÜNDER-GASS, Stuttgart, Franz Steiner Verlag 2008, 302 p., 1 Faltplan. ISBN 978-3-515-06837-6. Price: 51 €.

When Richard Hamann-Mac Lean died in 2000 his *opus magnum* on the cathedral of Reims was unfinished. It was hoped for that Ise Schüssler, his devoted collaborator for many years, would be able to finish the missing volume on the sculptures. Unfortunately health problems prevented her to continue the work as expected. That would have been the end of the project. But in 2002 Martine Sünder-Gass was asked to make a last effort to see if a publication could be distilled from the large quantity of files, short texts and notes left by Hamann. The remarkable result of her toils were published in commemoration of the anniversary of this extraordinary scholar.

Very few people are able to re-live the intellectual and creative processes of highly specialized scholars as Hamann without imposing their own opinions. The final text that is published here owes a lot to the painstaking care of Sünder-Gass who sifted, rearranged and edited the scattered notes with great fidelity to the original ideas of the author. The typography allows the reader to distinguish clearly between the texts finished by Hamann and those that have been amended in one way or another by Sünder-Gass basing herself on fragments of texts found in preparative files.

Although some ideas expressed here have already been presented in articles by Hamann and its somewhat fragmented structure, this publication certainly fulfills the expectations created by the long awaited and necessary cornerstone of a lifetime work dedicated to one of the most impressive monuments of Gothic Europe.

Raf VAN LAERE

Laura JACOBUS, *Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience*, Harvey Miller Publishers, Turnhout, Brepols Publishers, 2008, 447 pp., nombreuses fig. et pl. en noir et blanc, LVIII pl. et fig. en coul. Reliure toile sous jaquette. ISBN 978-1-905375-12-7.

Voici un bel ouvrage né d'une enquête et d'une conception originales. L'auteur y scrute véritablement la chapelle, tant pour retrouver des traces du premier état architectural que pour reconstituer le mobilier liturgique et le programme iconographique des environs de 1303, c'est-à-dire au moment du projet initial de Giotto, jusqu'aux changements architecturaux et picturaux opérés par l'artiste suite aux transformations successives du chœur en 1305. En outre, une reconstitution du «fonctionnement» liturgique et social de l'édifice est proposée, l'auteur arrivant (de façon assez convaincante) à restituer le parcours et l'emplacement de chacun des groupes sociaux à l'intérieur et à l'extérieur de la chapelle. Cela lui permet d'envisager les points de vue de ceux qui assistent aux offices et, donc, de revivre leur expérience du lieu. Des reconstitutions effectuées par ordinateur (Robert Green) facilitent cette lecture spatiale. Dix-sept appendices offrent des sources inédites ou nouvellement éditées (B.G. Kohl et J. Spooner). L'auteur annonce, chez le même éditeur, un livre sur l'histoire ultérieure de la chapelle. L'illustration est de belle qualité mais sa division en trois groupes répartis à plusieurs endroits rend malaisée sa consultation en cours de lecture.

L'étude se divise en deux grandes parties de plusieurs chapitres. La première, plus intrinsèque, éclaire l'œuvre du point de vue de l'histoire de l'art, la deuxième, plus extrinsèque, la considère d'un point de vue sociologique. Les chapitres sont parfois répétitifs. Nous y relèverons les conceptions les plus originales.

Partie I. 1er chapitre. L'auteur y revalorise la personnalité d'Enrico Scrovegni qui, contrairement à une tradition bien établie, n'aurait pas édifié la chapelle pour racheter le péché d'usure de son grand-père et de son père mais pour témoigner de son ascension sociale marquée, vers la même époque, par son mariage avec Jacopina d'Este, par son appartenance à l'ordre des Cavalieri Gaudenti et par le rôle qu'il joua comme délégué de la commune de Padoue.

Le deuxième chapitre est d'abord consacré à l'aspect que devait avoir, selon L. Jacobus, la chapelle en 1303: chevet plat, stalles dans le chœur (pour le clergé) et dans l'avant-chœur (d'abord à usage de la confrérie puis pour E. Scrovegni et sa suite immédiate, clôture de chœur et chaire en marbres variés au-delà desquelles se tenaient les autres fidèles. Il y aurait eu cinq accès à la chapelle et un à la crypte. L'accès le plus novateur aurait été une galerie à deux étages menant aux deux portes nord, au rez-de-chaussée, et à une chambre dérobée à l'étage d'où l'épouse et la mère d'E. Scrovegni pouvaient assister aux offices en venant du palais (cf. plan et reconstitution pp. 88-91). Le chœur haut, le transept et, probablement, l'abside polygonale — que laisse supposer la «maquette» de l'image de dédicace — n'ont jamais été totalement réalisés. Bien que la chapelle ait été dédiée à la Vierge de la Charité, très vite, elle a été associée aux festivités de l'Annonciation.

Le troisième chapitre répète et développe ce qui précède en s'appuyant sur l'examen matériel de la chapelle: croix de consécration, *giornate*, emplacement original de plusieurs stalles, emploi des marbres du mobilier liturgique d'époque dans les installations et autels actuels, etc. L'aspect de ces marbres se retrouve dans les marbres peints en trompe l'œil. C'est un des nombreux exemples d'intégration de l'espace réel dans l'espace fictif. Après l'examen des six entrées, l'auteur prend en considération les fenêtres et, surtout, celle qui se situait dans la partie supérieure de l'arc triomphal, là où se trouve aujourd'hui le panneau de Dieu en majesté (XIV^e s.); elle pense qu'un vitrail du même sujet devait s'y trouver.

Dans le quatrième chapitre, L.J. veut démontrer la thèse (avancée notamment par James Stubblebine) selon laquelle Giotto serait le concepteur général du monument. Un de ses arguments est que les particularités architecturales sont dues à la primauté des considérations picturales; bâtiment et décor auraient évolué ensemble dans l'esprit de l'artiste, selon un «holistic design process». La scène de paradis, au sommet du mur oriental, où la fenêtre-vitrail faisait (peut-être) apparaître Dieu au centre de l'espace des anges (peints) en serait un des meilleurs exemples. L'auteur rapproche cette visualisation de Dieu, en tant que lumière, de la vision paradisiaque de Dante. (Signalons qu'à Byzance, au XII^e s. déjà, des peintres ont fait coïncider lumière naturelle et lumière peinte, notamment dans la Pentecôte). La décoration de l'arc triomphal suscite le plus d'hypothèses: du programme original ne subsisteraient que l'*Annonciation*, le *Paiement de Judas* et la *Visitation*. Les «chapelles fictives» remplaceraient la *Pentecôte* originale et l'*Annonce de la trahison de Judas*, tandis que l'actuelle *Pentecôte* (mur nord) serait à la place de l'*Election de Matthias*. Le *Christ annonçant sa trahison* (mur sud) se substituerait à l'*Institution de l'Eucharistie*. Si l'on peut admettre que les scènes actuelles — pour des raisons diverses — n'auraient eu ni projet, ni supervision de Giotto, la mise en question de leur emplacement ne me semble pas justifiée. La participation du maître aurait été en décroissant au cours de la décoration, c'est-à-dire du haut vers le bas et de l'ouest vers l'est. La *Scène de dédicace* peut servir de référence pour identifier sa main.

Le cinquième chapitre est consacré à l'atelier de Giotto qui était devenu une véritable entreprise avec sous-traitants. Plus d'une douzaine d'artistes auraient travaillé à l'Arena, plusieurs de grande compétence, la majorité aurait été formée dans l'atelier même. Les peintres auraient eu à leur disposition des dessins de mise en place, des compositions ainsi qu'un stock de figures et de motifs, souvent exécutés par Giotto. Parmi les pratiques novatrices, on peut relever les dessins de mise en place des corps avant l'exécution des draperies, les études de mains et de gestes,

l'emploi de gabarits pour de nombreux visages; leur application plus ou moins stricte créant « de l'homogénéité dans la diversité ». Les illustrations montrant les usages des gabarits, notamment des profils pour créer des visages de face, ou l'évaluation des artistes d'après ces usages semblent parfois assez subjectives.

Partie II. Dans le chapitre VI, l'auteur étudie les différents phénomènes d'empathie créés par les rapports entre la situation du fidèle dans la chapelle et les images qui lui font face dans une situation donnée, notamment lors de son entrée ou de sa sortie, c'est-à-dire lors de son passage du profane au sacré ou vice versa. Deux exemples montreront que ces interprétations sont, à la fois, tentantes et discutables. La *Présentation de la Vierge au Temple* figure au registre supérieur du mur nord, en face de l'ancienne porte sud que le spectateur franchit après avoir gravi quelques marches comme la Vierge et sa mère le font dans la peinture en question. S'il s'agissait d'une entrée pour les femmes, le parallèle avec l'image serait renforcé puisque Joachim prend une autre direction. En outre, Giotto a évoqué le Temple par un mobilier liturgique en marbre, avec chaire en surplomb, vu en une perspective oblique inhabituelle qui correspondrait à la perception que ce même fidèle avait du mobilier de la chapelle (selon la reconstitution de l'entrée sud, du chancel et de la chaire). De même, en se basant sur l'hypothèse que la mère et l'épouse d'E. Scrovegni assistaient aux offices à partir d'une chambre secrète au dessus de la porte nord, on peut penser que leurs méditations les faisaient « pénétrer » dans la *Nativité* qui leur faisait face, ce que Giotto aurait traduit en y introduisant un portrait de Jacopina d'Este sous les traits de la femme aidant Marie à soulever Jésus.

Le chapitre VII développe l'idée que le décor ne fait aucune allusion au métier d'usurier mais que, au contraire, la richesse du bâtiment, la préciosité des matériaux - y compris picturaux -, les allégories (particulièrement la Prudence, la Justice et l'Injustice) font apparaître la richesse comme un bien social. Cette idée est développée dans le chapitre VIII où l'auteur recherche dans les peintures le reflet de ces « hommes nouveaux » que sont les hauts bourgeois. Elle retrouve dans les traités de savoir-vivre de l'époque le comportement des personnages peints qui, eux-mêmes, seraient des reflets de la société dans laquelle évoluent les Scrovegni.

Le chapitre IX est celui dont les hypothèses semblent le plus fragiles. Il est consacré au rôle des *Cavalieri Gaudenti* (*Militi della Beata Maria Gloriosa*) qui, vers 1302-03, ont dû contribuer au projet du bâtiment et des fresques. L'avant-chœur et sa clôture auraient été aménagés pour leur ordre, de même plusieurs scènes y reflèteraient leurs idéaux et auraient été créées pour renforcer leur identité corporative. L.J. s'appuie sur sa reconstitution du projet original (chap. IV) - où figurerait un ensemble de six scènes représentant la réunion des apôtres - pour y voir une allusion à la convivialité et aux vigiles partagées par les chevaliers. De même l'hypothétique épisode de l'élection de Matthias concernerait la manière de recruter de nouveaux membres et aurait un poids particulier dans le programme « qui serait le premier cycle d'images de confrérie connu en Europe ». D'après l'auteur, cet ensemble a pu être complété par une image de dévotion propre à l'ordre, peut-être une représentation de l'*Assomption* dans le chœur original (dans le *Jugement dernier*, la Vierge est en gloire, couronnée et entourée d'anges), et par douze petites sculptures d'apôtres.

Le dernier chapitre évoque, de façon assez visionnaire, la célébration de la « Missa Aurea » (la messe de l'Annonciation) telle qu'elle a pu se dérouler à l'Arena. Dans le projet de Giotto, l'*Annonciation*, peinte de part et d'autre de l'arc absidal, aurait participé à l'office dans lequel a pu s'insérer une sorte de représentation dramatique (un trou original, au sommet de l'extrémité est de la voûte, évoque le passage d'une corde, peut-être pour faire descendre une colombe). L'*Annonciation* elle-même, (dont les protagonistes sont situés dans des chambres quasi-vides s'ouvrant par un rideau sur l'espace de la chapelle où pénètrent, en outre, les avancées de quatre petites loges) est ressentie par L.J. comme un tableau vivant où Marie et Gabriel seraient représentés comme les acteurs d'une Missa Aurea dramatisée. Ayant souligné la perspective unique de cette scène, l'auteur examine les images dans leur rapport au mur ainsi que le rôle joué par des éléments architecturaux fictifs, tels que cadres, moulures, pilastres, lambris, etc. Elle en déduit, notamment, que le rapport entre la surface du mur et le plan où se situe l'image

détermine souvent des notions de temps: par exemple, passé des scènes de la vie de la Vierge par rapport au temps présent de l'Incarnation et au futur du Jugement dernier. L'évocation s'achève par le rôle de l'éclairage, particulièrement le jour de l'Annonciation. Outre le phénomène du rayon réel qui passe par le portail de l'image de la chapelle le matin du 25 mars, l'auteur mentionne les effets spéciaux voulus par Giotto lors des grandes illuminations: scintillement des étoiles dorées de la voûte, miroitement des disques argentés du nimbe du Christ-juge et, surtout, rayons dorés (aujourd'hui disparus) irradiant de Gabriel et se répandant sur Marie, contribuant à ce que l'auteur qualifie de «spectacle synesthésique». Spectacle qu'elle évoque avec l'enthousiasme qui caractérise tout ce livre riche en points de vue nouveaux.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

Paul Jaspar, architecte, 1859-1945, Édition de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles; coédition Luc Pire, Liège, 2009. ISBN: 9782507004668. Direction scientifique: Sébastien Charlier. Coordination: Carole Carpeaux et Monique Merland, respectivement secrétaire adjointe et documentaliste de la Commission.

Publié à l'occasion de l'exposition montée au «Grand Curtius» inauguré depuis peu, cet ouvrage soigné est divisé en deux parties. La première, intitulée «Partie 1: Paul Jaspar (1859-1945). La naissance de l'architecture moderne à Liège», (p. 11 à 165) a été rédigée par Sébastien Charlier, historien, doctorant en histoire, art et archéologie à l'Université de Liège (formulation devenue officielle qui a en moi un adversaire irréductible, parce qu'elle fait passer l'histoire de l'art à la trappe). La seconde, intitulée «Partie 2: Paul Jaspar architecte. Patrimoine et modernité au Grand Curtius» (p. 166 à 273), composée par Monique Merland, assistée de Carmen Genten et de Christine Herman, aligne les 350 notices du catalogue de l'exposition.

La première partie est subdivisée en douze rubriques, la seconde en neuf, sans grand souci de cohérence. Elles divergent presque toutes. Elles rangent l'une et l'autre sous le titre «L'Art nouveau» une œuvre-clé de brève existence, «La Renommée», remarquable surtout par l'utilisation hardie du béton et du «métal». Le projet d'un funiculaire liégeois à la manière du parisien se découvre sous le titre «Le régionalisme à Liège». Le milieu culturel, abondamment documenté, n'a pas sa propre rubrique.

L'expression «style Beaux-Arts», qui revient souvent dans la monographie, est appliquée entre autres à la maison Massart, qui est plutôt un pastiche de l'architecture liégeoise du milieu du «Siècle des lumières». Les formulations ne sont pas toujours sans gaucherie. Les répétitions sont fréquentes.

Les photographies de bâtiments, exposées en grand nombre, comme de juste, étaient parfois anciennes et d'une grande rareté. Beaucoup d'entre elles avaient été réalisées pour la circonstance. C'est le nom du photographe, principalement Benoit Carpeaux, qui est mis en évidence prioritairement dans les sobres et rigoureuses notices du catalogue. Pareil choix n'est pas sans logique, mais il ne ralliera pas tous les suffrages. Les documents de l'IRPA sont traités de la même façon lorsque, par exception, le nom du photographe est connu, tel Jacques Hersleven.

L'illustration est profuse. Les documents exposés sont tous reproduits dans le catalogue; les mêmes images, identiques aux dimensions près, reviennent en quantité dans la monographie.

Pas d'index général; c'est regrettable autant que compréhensible.

Jaspar, élève reconnaissant de Beyaert, était comme Viollet-le-Duc un fils de Janus: tout en scrutant avec passion l'architecture du passé, il cultivait l'intérêt le plus vif pour les innovations les plus récentes, qu'elles soient techniques ou stylistiques; une de ses premières publications a pour titre «Du vieux du neuf», de bien significative façon. Grâce à cette mémorable exposition et surtout grâce à ce beau livre, il va prendre sa véritable place dans le Panthéon des architectes. On ne sera plus en droit de ne voir en lui qu'une gloire locale. D'ailleurs, en son temps, sa ville,

bien loin de n'être qu'une modeste capitale déchuë, est orgueilleuse de sa prospérité et bourdonnante d'activité, comme l'a proclamé l'exposition internationale de 1905.

Pierre COLMAN

Christophe LOIR, *Bruxelles néoclassique. Mutation d'un espace urbain, 1775-1840* (collection «Lieux de mémoire»), Bruxelles, éditions CFC, 2009, 23 x 29 cm, 310 p., nombreuses ill. en noir et blanc et en couleur. Ouvrage sous couverture plastifiée souple. ISBN 978-2-930018-67-6. Prix: 34 €.

Au cours de la période faisant l'objet de cet ouvrage (1775-1840), le visage de Bruxelles a radicalement changé d'aspect: près d'un tiers de la ville a été reconstruit et le style des milliers d'édifices bâtis à cette époque rompaient radicalement avec le paysage d'Ancien Régime que l'on avait connu jusque-là. L'architecture néoclassique s'installe partout, que ce soit dans les demeures privées ou dans les édifices publics qui se multiplient.

Pour nous en convaincre, l'auteur a structuré son ouvrage en sept promenades permettant de découvrir chronologiquement ce patrimoine néoclassique, de 1775 date du début des travaux à la place Royale et à la place des Martyrs (dite alors Saint-Michel) jusqu'à 1840, année marquée par la fin de l'aménagement des boulevards extérieurs. C'est ainsi qu'on nous promène de ces deux fameuses places à celle du Nouveau Marché aux Grains et à celle du Sablon puis au quartier de la Monnaie, aux boulevards extérieurs et, enfin, à l'installation du chemin de fer dans la ville avec création de la rue du Midi et de la rue Neuve. Ces excursions sont à trois reprises agréablement complétées par de remarquables petites monographies dues à Xavier Duquenne et consacrées à l'Hôtel Dewez (p. 64-66), à l'ancien Entrepôt (p. 126-130) et à la place du Nouveau Marché aux Grains (p. 135-138).

La description géographique par quartiers est, grâce à un astucieux procédé pédagogique, doublée et traversée par une bonne trentaine de «développements thématiques» donnant, chaque fois que l'occasion s'en présente, les éléments déterminants qui interviennent dans la mutation de l'espace urbain bruxellois, notamment les opérations de lotissement; le passage – au début du XVIII^e siècle – du pignon à la corniche, ce qui transforme le visage de la ville; le goût de la symétrie; les servitudes architecturales; l'aménagement de places publiques; les perspectives et les repères urbains; les marchés; les questions foncières; le renouvellement de la typologie des édifices; la nature au sein de la ville; l'éclairage public; le permis de bâtir; la salubrité; la planification; les portes et entrées de ville; les équipements collectifs (bâtiments administratifs, théâtres, abattoirs, gares, etc.); la conservation du patrimoine; la ségrégation urbaine («beaux quartiers» et quartiers populaires); la circulation; les odonymes (noms des voies urbaines); l'aménagement des premiers trottoirs; l'hygiène et la réglementation urbaines, etc.

Le temps de l'architecture néoclassique, qui se place dans un contexte politique et administratif très instable (régime autrichien, occupation française, royaume des Pays-Bas et Belgique indépendante) est, paradoxalement marqué par un remarquable effort d'embellissement qui impose de nouvelles normes, modifie le visage de la ville et transforme la vie des habitants.

Cette métamorphose urbaine, dont les effets restent pourtant très présents dans notre environnement actuel, n'a éveillé que récemment l'attention des chercheurs. Il faut savoir gré à l'auteur – spécialiste des mutations culturelles intervenues à la fin de l'Ancien Régime – de nous l'avoir restitué dans un cadre large et cela d'autant plus qu'en ce domaine la bruxelloise n'a pas fini de faire des ravages.

L'ouvrage, admirablement illustré de documents anciens et de clichés récents, est dépourvu d'index mais comprend une bibliographie importante.

LUC SMOLDEREN

Katja SCHMITZ-VON LEDEBUR, *Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapisserien-serie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München* (collection "Studies in Western Tapestry"), Turnhout, Brepols, 2009, 24 x 29,7 cm, 166 p., 76 ill. en noir et blanc, 7 pl. en coul. Reliure cartonnée. ISBN 978-2-503-52354-5. Prix: 95 €.

Quand on parle des sept Planètes au ^{xvi}^e siècle, il s'agit seulement de Saturne, de Jupiter, de Mars, de Vénus et de Mercure – les seules que l'on connaissait alors auxquelles on ajoutait le soleil et la lune, conformément au système géocentrique de Ptolémée, toujours en vogue à l'époque. Elles présidaient aux jours de la semaine et au mois de l'année; on leur attribuait une force cosmique susceptible d'influencer le caractère et la destinée des humains. Il n'est, dès lors, pas étonnant qu'elles aient constitué un sujet fort prisé par les graveurs et lissiers.

La suite de tapisseries faisant l'objet de la monographie de Mme Schmitz-von Ledebur, provient sans doute des collections du duc de Bavière Albert V, grand collectionneur d'œuvres d'art et féru de cosmologie et d'astrologie. Aux ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles, elle est signalée au château de Nymphenburg et, à partir de 1858, au Musée national de Bavière à Munich.

Le corps de l'ouvrage est consacré à l'examen de chacune des sept pièces de la série, selon un schéma récurrent: thème iconographique, identification des personnages représentés, coloris et explication des cartouches ponctuant les bordures.

L'auteure a pris beaucoup de peine à retracer l'évolution de l'iconographie des Planètes depuis le Moyen Âge jusqu'au milieu du ^{xvi}^e siècle. Elle met particulièrement en évidence les gravures du Nurembergeois Georg Pencz datant de 1531. Mais, s'agissant de tapisseries bruxelloises, mieux aurait valu s'appesantir sur les nombreuses gravures flamandes de l'époque célébrant les Planètes, sans doute beaucoup plus proches de l'esprit des cartons. Mme Schmitz mentionne à ce propos Martin de Vos, Crispin de Passe, Hendrik Goltzius mais sans y insister. Il faudrait y ajouter les séries gravées par Jérôme Cock et Herman Muller d'après Martin van Heemskerck ou par Adrien Collaert d'après Martin de Vos qui paraissent assez proches des tapisseries de Munich avec leurs personnages allégoriques meublant de vastes paysages.

La composition des différentes pièces rappelle la manière du peintre Michel Coxcie et il n'est pas exclu qu'on puisse lui attribuer la paternité des cartons où se décèlent également des souvenirs de Bernard van Orley, de Pieter Coecke van Aelst et de Hans Vredeman de Vries. Coxcie ayant travaillé à Bruxelles entre 1543 et 1563, on peut estimer que les tapisseries ont été réalisées au milieu du ^{xvi}^e siècle avec 1571 pour date limite à partir de laquelle elles sont pour la première fois documentées.

La suite a été réalisée à Bruxelles car la lettre B figure sur l'une des pièces. Par contre, la marque de fabrique n'a pas pu être identifiée jusqu'ici.

L'examen des bordures et leur rapprochement avec celles d'autres séries permettent de confirmer les dates approximatives avancées pour la composition de l'ensemble. Les bordures pourvues d'un décor floral, animées de putti, comprennent, au centre de chacun des côtés, des cartouches en forme de médaillon dont les motifs se rapportent au sujet principal de la pièce. Les encoignures sont animées de figures mythologiques ou symboliques. Il serait intéressant de pousser plus avant l'étude comparée de ces encadrements, ce qui permettrait peut-être de résoudre les problèmes relatifs à la paternité et à la fabrication de l'ouvrage.

Les sept tentures sont l'objet de planches en couleur à la fin du volume. De nombreuses illustrations en noir et blanc confortent le propos. Certaines d'entre elles ne sont pas de première qualité mais on sait combien la tapisserie est difficile à reproduire par la photographie en raison de son faible indice de réfraction. L'ouvrage comprend, en outre, une bibliographie bien fournie, un index et des tables.

De telles monographies contribuent assurément au progrès de notre connaissance de la tapisserie flamande. Celle de Mme Schmitz-von Ledebur peut être considérée comme un modèle du genre. Il est à espérer que ce travail puisse en inspirer d'autres.

LUC SMOLDEREN

KATHRYN A. SMITH et Carol H. KRINSKY (ed.), *Tributes to Lucy Freeman Sandler. Studies in Illuminated Manuscripts*. Londres / Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2007, 128 p., ill.

C'est un fort beau volume d'hommage que celui offert par ses collègues et amis à Lucy Freeman Sandler, professeur *emerita* d'histoire de l'art médiéval à la New York University. Comme le rappellent les éditeurs du volume, ses recherches se sont axées autour de trois grands thèmes: l'enluminure anglaise à la période gothique, l'illustration des psautiers et celle des marges. Elle a ainsi consacré une imposante monographie au fameux *Psautier de Peterborough*, l'un des joyaux de la Bibliothèque royale de Belgique (ms. 9961-92), un somptueux manuscrit anglais du début du ^{xiv}^e siècle. Plusieurs contributions du présent recueil s'engagent dans les voies tracées par la destinataire et explorent de nouveaux aspects d'importants manuscrits anglais: l'*Évangélaire de Judith de Flandre* (New York, PML, MS M 709) (J.E. Rosenthal); l'*Apocalypse Bohun* (Oxford, New College, MS 65) (N. Morgan); le *Psautier de Lisle* (Londres, BL, Arundel MS 83 II) (M.A. Michael); le *Psautier Gorleston* (Londres, BL, Add. MS 49622) (M.M. et D. Nishimura); un psautier du début du ^{xiv}^e siècle (Baltimore, WAM, MS W 79) (L. Randall); une *Vie du Christ en vers* (Cambridge, Fitz. Museum, MS 256) (C.M. Kaufmann); un missel fragmentaire du troisième quart du ^{xiv}^e siècle (Chetham's Library, MS 6713) (K.L. Scott); le *Bréviaire Foyle* et les *Heures de John, duc de Bedford* (Londres, BL, Add. MS 74755 et Add. MS 74754, Angleterre, vers 1410 et France, vers 1430) (J. Stratford et C. Reynolds). La miniature gothique française n'est pas en reste, avec des contributions sur le *Psautier de saint Louis* (Paris, BnF, ms. lat. 10525) (G.B. Guest), le *Roman de Fauvel* (Paris, BnF, ms. fr. 146) (N.F. Regalado), le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau (Paris, BnF, ms. fr. 24069) (E. Sears), les *Miracles de Notre-Dame* (Paris, BnF, ms. nouv. acq. fr. 24511) (M.M. Manion), les premières œuvres du Maître du Walters 219 (R.S. Wieck), ou encore, le *Boccace* de Jean Fouquet (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. gall. 6) (E. Inglis). Six articles, enfin, sont consacrés à des manuscrits liés à nos régions.

Walter Cahn donne une lecture stimulante de l'épithaphe imagée de Lambert de Saint-Omer († 1125), une miniature ajoutée à un texte de la seconde moitié du ^{xi}^e siècle (Boulogne, BM, ms. 46). Elle représente le corps de l'abbé couché sur sa tombe, avec son âme emportée au paradis par deux anges. Des personifications de vertus, représentées dans des demi-médallions de part et d'autre de l'enluminure, illustrent les qualités attribuées à Lambert par les textes: charité et patience. William Voelkle rapporte sa découverte, dans une collection privée, d'un *cutting* extrait d'un psautier-livre d'heures mosan des années 1265-1275. Ce manuscrit – ou plutôt ce qu'il en reste – a été étudié jadis par Judith Oliver. Il a la particularité d'être scandé par des représentations de la vie de sainte Catherine. Alison Stones montre comment deux générations de commanditaires ont assuré la popularité du *Trésor* de Brunetto Latini dans le Nord de la France. Dans une étude d'une remarquable rigueur, Adelaide Bennett rassemble huit *membra disiecta* d'un antiphonaire monastique du ^{xiv}^e siècle ayant appartenu à l'homme de lettres anglais John Ruskin (1819-1900) et qui fut allègrement démembré par ses soins. De façon très convaincante, l'auteur attribue ces fragments, aujourd'hui conservés dans plusieurs collections américaines et en Australie, au Maître A du fameux *Roman d'Alexandre* d'Oxford (Bodleian Library, MS Bodl. 264), un enlumineur proche de Piérart dou Tielt et probablement actif à Tournai. Janel Backhouse, quant à elle, nous emmène dans un voyage généalogique dans les cimes de la haute noblesse anglaise du début du ^{xv}^e siècle, à la recherche des commanditaires des *Heures Beaufort* (Londres, BL, Royal MS 2 A XVIII), un manuscrit dont la première partie fut enluminée par un artiste flamand «pré-eyckien» parfois identifié avec Herman Scheere. Enfin, Madeline Caviness revisite les bordures à grotesques d'un psautier conservé à la Bibliothèque du Chapitre cathédral de Tournai (ms. A 17). Son interprétation hautement spéculative mérite une mise au point. En 1945, l'érudit Lucien Fourez proposait, dans les colonnes de cette revue, d'y voir un cadeau offert par les Tournaisiens au roi de France Louis X le Hutin lors de sa joyeuse entrée en 1315, une thèse qui s'avère, à l'examen, on ne peut plus contestable. Sans entrer dans les détails, elle suppose entre autres qu'à la date de l'arrivée du roi, le 11 septembre 1315, la population tour-

naisienne n'ait été au courant ni de l'issue tragique du scandale de la tour de Nesle – la mort de l'épouse du Hutin, Marguerite de Bourgogne, dans sa prison de Château-Gaillard où l'avait enfermée Philippe le Bel –, ni du remariage du roi, le 19 août, avec Clémence de Hongrie et de son couronnement cinq jours plus tard. Comme l'a bien montré Graeme Small, il était pourtant vital pour Tournai, bonne ville de France, d'entretenir une délégation permanente dans la capitale, tant pour représenter ses intérêts que pour informer rapidement le magistrat de tout ce qui se passait dans ce centre où se décidait son avenir. Ainsi, les Consaux sont avertis de la mort de Charles VI dès le 24 octobre 1422, soit deux jours seulement après son décès. Quelques années plus tôt, la nouvelle de l'assassinat de Jean sans Peur à Montereau, le 10 septembre 1419, leur était parvenue le 13. On s'imagine mal, dès lors, comment les Tournaisiens auraient pu ignorer la nouvelle alliance royale plus de trois semaines après la célébration du mariage. Autre objection de taille: la présence des armes de deux familles de la haute bourgeoisie locale – les Pourres et les Haudion – dans un livre prétendument destiné à l'hôte royal. L'explication donnée par Fourez, selon laquelle des membres de ces deux familles auraient offert le manuscrit au nom de la confrérie aristocratique des Damoiseaux, à laquelle ils appartenaient, ressemble furieusement à un exercice de contorsion intellectuelle. Enfin, comment expliquer que le psautier ne rejoignit jamais les collections royales? Selon Fourez, on n'aurait pas trouvé l'occasion de l'offrir au roi, ce dernier ayant refusé d'aller à la cathédrale saluer Notre-Dame de Tournai parce que, selon une chronique, «elle estoit flamande». Autre hypothèse *ad hoc* suggérée par l'érudit, décidément plein de ressources: en toute dernière minute, les édiles communaux auraient pris conscience de l'existence d'une nouvelle reine! Voilà le roman – il n'y a pas d'autre mot – que Madeline Caviness cautionne en lui donnant une suite. Car c'est sur ce fondement extrêmement fragile que l'auteure américaine bâtit une interprétation politique et morale des nombreuses grotesques effacées et remplacées dans les marges. Elle y lit la désapprobation affichée par les Tournaisiens à l'égard de la famille royale et du souverain, remarié quelques temps seulement après la disparition pour le moins suspecte de son épouse légitime, ainsi qu'un plaidoyer populaire pour un retour aux valeurs morales. Cette hypothèse sape ses fondements mêmes, puisqu'elle contredit celle de Fourez en supposant implicitement que le magistrat local était bel et bien au courant des derniers développements de la saga royale. À l'évidence, c'est donc ailleurs qu'il faut chercher la signification de ces marges dont le changement de programme reste énigmatique.

Bref, ce recueil d'études richement illustré, mis en page avec l'élégance coutumière aux productions de Harvey Miller, fournira au lecteur une mine d'informations et d'interprétations nouvelles, certaines plus audacieuses que les autres, avec – comme souvent dans ce genre de mélanges kaléidoscopiques – à boire et à manger.

Dominique VANWIJNSBERGHE

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 21 MARS 2009
GEWONE ZITTING VAN 21 MAART 2009

Présents/aanwezig : Mesdames/de Dames : Allart, Bücken, Coppens, Diels, Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dumortier, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulix-Closset, Vanden Benden, Van Nerom

Messieurs/de Heren : Cockelberghs, Culot, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Jacobs, Leblicq, Martens, Meulemeester, Moerman, Smolderen, Thoben, Van den Bossche, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsbergh

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/de Dames : Ceulemans, Dacos-Grifò, De Jonge, Folie, Lemaire, Périer-D'leteren, Roberts-Jones-Popelier, Van den Bergen-Pantens

Messieurs/de Heren : Bastin, Brosens, Cauchies, Colman, de Callataÿ, De Ren, Draguet, Duvosquel, Roberts-Jones

Le Président ouvre la séance à 10h. Il se dit honoré de la confiance des membres qui l'ont élu comme nouveau président de l'Académie et s'engage à remplir au mieux le mandat que l'Assemblée générale statutaire lui a confié pour les deux ans à venir. Il informe l'assemblée que la même Assemblée générale statutaire a élu quatre nouveaux membres correspondants et remet aux nouveaux membres présents, à savoir Mesdames Ann Diels et Janette Lefrancq, ainsi qu'à Monsieur Peter Thoben, élu nouveau Membre Associé étranger les statuts de notre Académie. Notre confrère Yvon Leblicq interroge le Président sur la non nomination de Marc Crunelle comme nouveau Membre Correspondant étant donné qu'à l'issue du vote en Assemblée générale, il lui a semblé qu'il avait recueilli la moitié des voix en sa faveur. Le Président rappelle qu'un dernier comptage a été effectué conjointement avec le Secrétaire général et qu'il apparaît que M. Crunelle n'a pas obtenu le nombre de voix suffisantes pour une nomination. Il informe que les chiffres exacts des votes sont portés dans le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 21 février, que celui-ci sera lu pour approbation à la prochaine AGS et que s'il y a contestation, il est prêt à fournir tous les documents nécessaires. Le Président informe qu'une réception sera donnée en l'honneur des nouveaux membres dans la Salle Albert au Palais des Académies à l'issue de la conférence du jour et donne la parole à

son confrère Pierre-Yves Kairis qui présente un exposé intitulé *Les débuts de la carrière du peintre Gérard de Lairese (1640-1711) : la période liégeoise*. À partir d'un choix de tableaux du peintre datés ou datables de sa première période liégeoise, le conférencier estime que Gérard de Lairese s'est établi définitivement aux Pays-Bas en pleine maîtrise de son art, diffusant un courant classique alors étranger à la tradition locale et que fort de son talent, il n'a guères subi l'influence des courants alors dominants en Hollande. Plusieurs questions sont posées auxquelles P.Y. Kairis répond avec enthousiasme. Après avoir remercié le conférencier du jour, le Président invite les membres à la réception et signale que les convives au déjeuner annuel sont attendus à la Brasserie des Musées à 12h30. Le Président lève la séance à 11h45.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 18 AVRIL 2009
GEWONE ZITTING VAN 18 APRIL 2009

Présents/aanwezig : Mesdames/de Dames: Coppens, Denhaene, De Ruyt, Deveen, Dickstein, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lefrancq, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren : Bastin, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Jacobs, Leblicq, Moerman, Smolderen, Thoben, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/de Dames : De Jonge, De Nave, De Poorter, Logie, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens, Van Nerom

Messieurs/de Heren : Brosens, Cauchies, de Callataÿ, De Ren, Meulemeester, Vanwijnsberghe

Le Président ouvre la séance à 10h15 et donne la parole à notre confrère Alain Jacobs qu'il remercie chaleureusement d'avoir accepté de remplacer au pied levé Constantin Chariot retenu au Grand Curtius de Liège nouvellement rouvert. Le thème de la conférence du jour, *Les dessins de sculpteurs baroques flamands du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique*, donne l'occasion au conférencier de révéler l'existence d'un exceptionnel ensemble de dessins de sculpteurs flamands des XVII^e et XVIII^e siècles qui, après le fonds du Stedelijk Prentenkabinet d'Anvers, est le plus important tant en nombre d'oeuvres, quelques 200, qu'en qualité. Après avoir évoqué les étapes successives d'acquisition de ce patrimoine qui éclairent de façon significative l'histoire symptomatique de la nature des relations entre le monde de l'histoire de l'art en Belgique et l'univers du dessin de sculpteurs, Alain Jacobs présente sa méthodologie d'identification des dessins et recherche d'attribution des auteurs par analyse de style ou par le rapprochement d'oeuvres sculptées existantes ou disparues. Il faut savoir que rares sont les dessins qui portent des indications qui permettent une identification rapide et précise. Pour la grande majorité d'entre eux, les connaissances du sujet, l'expérience de la recherche, la ténacité et parfois aussi la chance sont les seuls outils mis à la disposition des trop rares spécialistes dans le domaine. L'exposé s'achève par la présentation de plusieurs dessins somptueux de H. F. Verbruggen, le sculpteur du XVII^e siècle qui nous a laissé le plus grand nombre de dessins, dont une soixantaine sont conservés à la Bibliothèque Royale. La discussion qui s'en est suivie a été animée par nos consoeurs M. Serck-Dewaide, L. Deveen et Y. Vanden Bemden. Le Président clôture la séance à 12h.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE L' / VERSLAG VAN DE
EXCURSION ANNUELLE A BRUGES DU 16 MAI 2009
JAARLIJKSE UITSTAP NAAR BRUGGE , 16 MEI 2009

Aanwezig: Mesdames/de Dames: De Veen, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide
Messieurs/de Heren: Bastin, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Leblicq, Meulemeester, Smolderen, Vander
Auwera, Van Laere

Verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Coppens, Dickstein, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx,
Périer-D'eteren, Ulix-Closset, Van den Bergen-Pantens
Messieurs/de Heren: Colman, de Callataÿ, Duvosquel, Jacobs

Het gezelschap, vervolledigd met enige parters en met medelid en Bruggeling Jean Luc Meulemeester als bekwame gids, houdt 's morgens vroeg eerst halt voor een exclusief bezoek met aangename koffiepauze in de historische Godelieve-abdij waar we door de adbis worden ontvangen. Het klooster herbergt heel wat kunstvoorwerpen waarvan sommige in het verleden werden gerestaureerd door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium.

Hoofdevenement van de dag is het voormiddagbezoek met kunsthistorische gids aan het eerste deel van de schitterende tentoonstelling in het Groeningemuseum over Karel de Stoute (1433-1477). De tentoongestelde schilderijen en tekeningen uit het Bourgondische hofmilieu getuigen van een grote verfijning. Maar vooral het kostbare textiel en het verfijnde edelsmeedwerk zijn van een verbluffende kwaliteit. Daarvoor heeft het museum van Bern voor de allereerste keer de schatten uitgeleend die door de Zwitsers werden buitgemaakt op het Bourgondische leger na zijn definitieve nederlaag op het slagveld te Nancy (5 januari 1477: *die Burgundbeute*).

Een lichte maar voedzame lunch wordt genoten in het restaurant "De Mangerie"

In de namiddag wordt opeenvolgend een bezoek gebracht aan het kleine maar fijne museum van de Sint Salvatorskathedraal en aan het tweede deel van de tentoonstelling over Karel de Stoute in het koor van de Onze-Lievevrouwekerk. Hoofdonderdeel zijn daar de graven van Karel de Stoute en van Maria van Bourgondië. We krijgen er bijkomende uitleg van Oud-Voorzitter Luc Smolderen. Hij wijdde immers een studie aan de bijdrage van Jacob Jonghelinck aan het grafmonument van Karel de Stoute, dat pas ná dat van zijn dochter Maria van Bourgondië in deze Brugse kerk werd geïnstalleerd. Het aantal leden voor deze excursie bleef beperkt, maar wie wel heeft deelgenomen was ervan overtuigd een unieke belevenis te hebben meegemaakt.

Alain Jacobs
Algemeen Secretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 17 OCTOBRE 2009
GEWONE ZITTING VAN 17 OKTOBER 2009

Présents/aanwezig : Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, Diels, Dulière, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lecocq, Lemaire, Masschelein-Kleiner

Messieurs/de Heren : Bastin, Culot, Demeter, De Smedt, Draguet, Jacobs, Leblicq, Meulemeester, Moerman, Vander Auwera, Van Laere

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/ de Dames : Dacos-Grifò, De Nave, Depauw-Deveen, Piérard, Van den Bergen-Pantens, Roberts-Jones-Popelier, Serck-Dewaide, Vanden Bemden, Van Nerom

Messieurs/de Heren : de Callatay, Delmarcel, Duvosquel, Lemeunier, Roberts-Jones, Smolderen, Thoben, D. Vanwijnsberghe

Le Président ouvre la séance à 10h 30 et donne la parole à notre confrère nouvellement élu, Michel Draguet qui fait une communication intitulée *Le Musée Magritte*.

Le Musée Magritte s'articule selon trois niveaux de lecture : la vie, la pensée et l'œuvre. A chaque niveau sa spécificité. Les œuvres demandent une relation placée sous le signe de l'intimisme afin que le regard, dégagé de toute sollicitation puisse prendre la mesure d'un imaginaire placé sous le signe du mystère et de la poésie. Tournant le dos à la délectation esthétique, le dispositif pédagogique permet au visiteur de prendre la mesure d'une aventure humaine. Les amitiés, l'amour d'une vie, les rencontres prennent vie grâce aux documents rassemblés et aux courts métrages intégrés au parcours. Enfin, la parole de Magritte occupe une place importante pour témoigner d'une démarche au cœur de la pensée du XXe siècle. Ce dispositif interroge, sur trois niveaux, la trajectoire d'un homme en des termes qui s'apparentent à la manière de composer un récit biographique. Ainsi le musée prolonge-t-il la réflexion menée dans le champ littéraire.

Le dispositif muséal a été conçu comme un « récit » enchâssé dans un espace qu'il fallait retravailler vu le nombre de fenêtres qui scandent les quatre façades. L'objectif technique et de conservation (climatisation et gestion de l'humidité relative) a été rencontré. La technique est ainsi positionnée entre le mur extérieur et une double peau qui accueille vitrines et textes de Magritte. Dans cette boîte climatique et insonorisée, il fallait créer une atmosphère qui favorise l'immersion dans l'univers du peintre.

La conférence suscite de nombreuses questions. Le Président lève la séance à 12h.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 21 NOVEMBRE 2009 GEWONE ZITTING VAN 21 NOVEMBER 2009

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Ceulemans, De Jonge, De Veen, D'Hainaut-Zveny, Dumortier, Lecocq, Lefrancq, Logie, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren: Brosens, Coomans, Delmarcel, Demeter, Didier Martens, Smolderen, Thoben, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/Verontschuldigd: Mesdames / de Dames: Coppens, Dacos-Grifò, De Poorter, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Peeters, Van den Bergen-Pantens, Roberts-Jones-Popelier, Serck-Dewaide

Messieurs/de Heren: Bastin, Colman, Duvosquel, Jacobs, Meulemeester, Leblicq, Moerman, Roberts-Jones

De Voorzitter opent de vergadering om 10u15. Hij verontschuldigt de Algemeen Secretaris. Oud-Voorzitter Raphaël De Smedt zal de vergadering notuleren. De goedkeuring van de verslagen van de vorige vergaderingen wordt uitgesteld.

De Voorzitter kondigt het overlijden aan van buitenlands lid Prof Dr. Anton von Euw op 10 november 2009. Hij werd op 25 november 2009 te Keulen begraven. De Voorzitter zal in naam van Academie schrif-

telijk deelneming betuigen aan de familie van de overledene en tijdens een volgende zitting zal de Academie op de gebruikelijk wijze deze betreurde confrater herdenken.

Daarna verleent de Voorzitter het woord aan spreker en medelid Christina Ceulemans die een uiteenzetting houdt over *De iconografie van de sacramentstoren van Zoutleeuw: een grootse hulde aan het Heilig Sacrament*.

Ter gelegenheid van de restauratie van de Sacramentstoren van Zoutleeuw kon het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium een reeks fotografische opnamen maken waarbij, dankzij het gebruik van de stelling die voor de restauratie was aangebracht, heel wat iconografische details in beeld kwamen die van op de begane grond amper of niet zichtbaar zijn. Hier volgt een kort overzicht: Priesters, strijders en profeten uit het Oude Testament dragen Deugden die op hun beurt een dragende rol vervullen voor de Evangelisten. Hogerop volgen opnieuw Deugden, de Kerkvaders en mannelijke heiligen om bovenaan te eindigen met de Koningen van Juda en musicerende engelen. Van op de reliëfs en in de nissen loopt een rode draad van oude offerscènes, via het scheppingsverhaal naar het Laatste Avondmaal en de twee prefiguraties uit het Oude Testament. Hogerop zijn het martelaressen en martelaren, bisschoppen en belijders, pestheiligen en plaatselijke heiligen die de nissen bevolken waarbij overlappingsen voorkomen. Opvallend zijn zeker de groepen van apostelen, verzameld rond het Woord, de aartsengel Michael die de duivel in bedwang houdt en op de top het tafereel van de Kroning van Maria onder de bekroning met de Pelikaan die zijn jongen voedt. Door het gebaar van Christus die zijn wonde toont bij de Kroning wordt ook het thema van de Genadestoel in dit tafereel aanwezig gesteld.

De iconografie van de sacramentstoren van Zoutleeuw getuigt van een groots concept waar erudiete geleerden voor instonden. Zij waren niet alleen vertrouwd met de oude symbolen en voorafbeeldingen maar stonden ook duidelijk open voor de geest van hun tijd, een geest die bevrucht werd door de vele contacten met de antieke wereld en door de grotere toegankelijkheid van de Bijbelse teksten. Haar voordracht ontklokt talrijke vragen aan de aanwezigen. De Voorzitter sluit de vergadering om 11u15.

Alain Jacobs
Algemeen Secretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 19 DÉCEMBRE 2009
GEWONE ZITTING VAN 19 DECEMBER 2009

Présents/aanwezig : Mesdames/ de Dames : Coppens, Deveen, De Poorter, Dickstein, Dulière, Dumortier, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren : Bastin, Coomans, Crunelle, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/de Dames : Dacos-Crifò, De Nave, De Ruyt, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lemaire, Perier-D'eteren, Roberts-Jones-Popelier

Messieurs/de Heren : Brosens, De Ren, Duvosquel, Meulemeester, Roberts-Jones

Le Président ouvre la séance à 10h et accueille chaleureusement notre nouveau membre correspondant Marc Crunelle en lui remettant les statuts de notre Académie. Il annonce la triste nouvelle du décès de notre ancien Président et membre titulaire assidu à nos réunions, Adelin de Valkeneer. Une minute de silence est demandée pour honorer sa mémoire. Après quoi notre Président demande qu'un In Memoriam lui soit consacré dans le prochain numéro de la Revue belge d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Le Président fait part ensuite du courrier du Dr. David Gaimster, Secrétaire Général de la *Society of Antiquarians of London*.

invitant notre Académie à participer au congrès à la Flaye début septembre 2010 qui réunira déjà seize sociétés savantes comme la nôtre. Il invite l'un des membres à proposer une communication à ce congrès et à lui faire parvenir le titre de la proposition avant le 5 janvier prochain.

Le Président passe la parole au Secrétaire général pour la lecture du compte rendu de la séance ordinaire du 21 novembre, lequel est approuvé par l'assemblée. Ensuite, il invite Madame Marguerite Coppens à faire une communication intitulée *Du tablier ancillaire au tablier d'apparat. Une histoire des relations domestiques*. Le tablier est un accessoire vestimentaire traité de façon très marginale par les historiens. Pourtant aucune pièce de costume n'est le reflet aussi direct des relations sociales comme de la problématique de « genre ». Les portraits peints nous en montrent de très nombreux exemplaires surtout aux XVII^e et XVIII^e siècles. Si les musées en conservent également des exemples, souvent très luxueux, et ce dès le XVI^e siècle, la conférence, après une brève introduction historique, abordera davantage le XIX^e siècle car les facteurs qui conditionnent son port peuvent y être mieux cernés. A la fois symbole de vertu ou de vice, sa fonction de marquage doit cependant se chercher dans la nuance. Bien que le tablier soit le symbole premier de la servante, la maîtresse de maison le porte également. Les raisons se situent à la fois dans l'évolution du rapport de classe et dans la psychologie particulière qui naît de la concurrence entre deux femmes de statuts sociaux différents mais habitant sous un même toit. L'originalité et l'intérêt insoupçonné du sujet ont suscité un large débat d'idées.

Le Président lève la séance à 12h. En l'honneur de Marc Crunelle, il invite les membres présents à participer au verre de bienvenue.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 16 JANVIER 2010 GEWONE ZITTING VAN 16 JANUARI 2010

Présents/Aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, Deveen, Diels, Dulière, Dumortier, Lecocq, Lefrancq, Lemaire, Serck-Dewaide

Messieurs/de heren: Demeter, De Smedt, Jacobs, Meulemeester, Moerman, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/De dames : Bergmans, Dacos-Grifò, Leclercq-Marx, Logie, Pérrier-D'leteren

Messieurs/de heren : Brosens, Colman, Coomans de Brachène, Crunelle, Delmarcel, De Ren, Leblicq, Van Laere, Vanrie, Vanwijnsberghe

De Voorzitter opent de vergadering om 10u30. Hij vraagt de vergadering om recht te staan en in stilte te luisteren naar het In Memoriam van ons medelid wijlen Mina Martens, dat opgesteld werd door ons medelid André Vanrie en voorgelezen door de Voorzitter. Daarna geeft de Voorzitter een overzicht van de deelnamebrieven die hij uit naam van de Academie zal richten aan de families van de recent afgestorven leden: Oud-voorzitter Adelin De Valkeneer, Prof. Anton von Euw en mevrouw Mina Martens. Vervolgens, verzoekt hij Ondervoorzitter Claire Dumortier om jaargang 2009 van het Tijdschrift van de Academie voor te stellen. De pas verschenen jaargang wordt op algemene bijval onthaald.

Daarna stelt de Voorzitter medelid en spreker Ann Diels voor en stipt aan dat zij er de voorkeur aan geeft om haar uiteenzetting te geven bij de werken zelf in de tentoonstelling, die zij als commissaris leidt in de Koninklijke Bibliotheek (27.11.-2009-15.02.2010) en die dezelfde titel draagt als haar lezing: *Uit de scha-*

duw van Rubens: Prentkunst naar Antwerpse historieschilders. De aanwezigen begeven zich ter plaatse. Haar uiteenzetting geeft aanleiding tot vele vragen. De voorzitter sluit de vergadering om 12u10.

Alain Jacobs
Algemeen secretaris

Joost Vander Auwera
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 20 FÉVRIER 2010
GEWONE ZITTING VAN 20 FEBRUARI 2010

Présents/Aanwezig: Mesdames/de Dames: Bergmans, Coppens, Dacos-Crifò, De Jonge, De Poorter, De Ruyt, Dulière, Hadermann-Misguisch, Lecocq, Lefrancq, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Benden,

Messieurs/de Heren: Coekelberghs, Colman, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Didier Martens, Moerman, Smolderen, Thoben, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/de Dames : De Pauw-De Veen, Dickstein, Dumortier, Leclercq-Marx

Messieurs/de Heren : Bastin, Cauchies, Coomans, Duvosquel, Eeckhout, Lemeunier, Trizna

Le Président ouvre la séance à 11h. En raison du retard pris, il propose de ne pas lire le compte-rendu de la séance du mois de janvier et donne la parole à notre consœur Isabelle Lecocq qui présente une conférence intitulée *Membra disjecta du vitrail monumental de la Renaissance dans les anciens Pays-Bas du Sud et la Principauté de Liège*. Si l'on conserve plus d'une centaine de vitraux de la 1^{ère} moitié du XVI^e siècle, période artistique particulièrement faste dans les anciens Pays-Bas, il ne subsiste que quelques témoins pour la seconde moitié du siècle, pour une grande part dans la ville de Liège. Ces vitraux apparaissent comme les membra disjecta d'une production plus vaste, comme le montrent des recherches sur les vitraux disparus. Ils n'avaient encore fait l'objet d'aucune étude spécifique d'ensemble. Par ailleurs, les contextes de crise, dans tous les domaines, a priori peu favorables à la création artistique, ont fréquemment été invoqués pour justifier un survol trop rapide et peu nuancé des arts de cette époque. Même s'ils sont peu nombreux, malgré les dégâts et les restaurations qu'ils ont subies, ils sont riches d'enseignement. Ils sont le reflet d'une société et témoignent d'un savoir-faire et de pratiques artistiques caractéristiques de l'époque. L'exposé suscite de nombreuses questions de la part notamment de D. Martens, N. Dacos-Crifò et P. Colman. Le Président clôture la séance à 12h20.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

COMPTE RENDU DE L' / VERSLAG VAN DE
ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 17 OCTOBRE 2009
BUTENGEWONE ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE LEDEN
VAN 17 OKTOBER 2009

Présents/aanwezig : Mesdames/de Dames : Coppens, De Poorter, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Soenen

Messieurs/de Heren : Bastin, Culot, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Moerman, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/ de Dames : Dacos-Grifò, Deveen, Piérard, Pantens, Vanden Bemden
Messieurs/de Heren : de Callataÿ, Delmarcel, Duvosquel, Lemeunier, Roberts-Jones, Smolderen, Vanwijnsberghe

Le Président ouvre la séance à 9h30 et donne la parole à notre Trésorier. Après avoir considéré la situation du compte courant de l'Académie au 30 septembre 2009 (€ 99.355,24) et sur proposition du Conseil d'Administration, l'Assemblée générale donne pouvoir au Président et au Trésorier général pour procéder aux opérations financières suivantes : le placement d'une somme de € 40.000,00 dans la formule proposée « ING 7Y Callable fix Notes 3,60% 11/16 », soit un placement à sept ans. Si la situation boursière est favorable, l'achat de 40 parts du fond d'investissement « ING(L) Renta Fund Global High Yield » et la revente de ces dernières, dans le délai d'un an maximum, au meilleur rendement pour l'Académie. L'Assemblée leur donne également autorisation de réagir avec une certaine flexibilité si la situation boursière le nécessite. Considérant la présence de 19 membres et de 12 procurations, le Président déclare le quorum atteint et procède à l'élection de Marc Crunelle qui est élu nouveau membre correspondant à une majorité de 22 voix pour et 9 abstentions. Le Président charge le Secrétaire de prévenir l'intéressé par courrier. Le Président clôture la réunion à 10h20.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 20 FÉVRIER 2010 GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 20 FEBRUARI 2010

Présents/aanwezig : Mesdames/de Dames : Bergmans, Coppens, Dacos-Grifò, De Jonge, De Poorter, De Ruyt, Deveen, Dulière, Hadermann-Misguich, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs/de Heren : Coekelberghs, Colman, Delmarcel, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd : Mesdames/de Dames : Dickstein, Dumortier, Leclercq-Marx
Messieurs/de Heren : Bastin, Cauchies, Coomans, Duvosquel, Eeckhout, Lemeunier, Trizna

Le Président ouvre la séance à 9h30 et après lecture par le Secrétaire général des procès-verbaux de l'Assemblée générale statutaire du 21 février 2009 et de l'Assemblée générale statutaire extraordinaire du 17 octobre 2009, ceux-ci sont approuvés, de même que le rapport des activités de l'année écoulée.

Le Trésorier général expose les comptes qui sont déclarés exacts par les commissaires aux comptes et décharge est donnée au trésorier, au Bureau ainsi qu'aux Administrateurs. Les comptes sont approuvés. Après quoi, le Président signale que le quorum pour procéder aux différents votes est atteint avec 25 membres présents et neuf procurations. Une discussion s'engage ensuite relative à la question de la procédure du choix des candidats et de la manière d'informer les membres titulaires sur la personnalité de ceux-ci avant le vote. Le Président rappelle les statuts et qu'en janvier il y a eu une réunion informative à ce sujet. Avec l'approbation unanime des membres présents, l'Assemblée a procédé aux votes non secrets. Ont été désignés Administrateurs de l'asbl, Mesdames Jacqueline Folie et Liliane Masschelein ainsi que Messieurs Guy Delmarcel, Leo De Ren, André Moerman et Raf Van Laere. Madame Alexandra De Poorter a été élue Secrétaire générale en remplacement de Monsieur Alain Jacobs qui a été chaudement remercié pour son dévouement par une salve d'applaudissements et le don d'un exemplaire de l'ouvrage de notre confrère Christophe Loir, *Bruxelles néoclassique*. Enfin, l'Assemblée générale statutaire a élu Madame Brigitte D'Hainaut-Zveny

et Monsieur Koen Brosens nouveaux Membres titulaires, Messieurs Pierre Lierneux et Alexandre Vanaugt-gaerden nouveaux Membres correspondants et enfin Monsieur Thomas Coomans de Brachène, nouveau Secrétaire à la rédaction de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Le Président souligne la nécessité de maintenir le niveau de la revue et dont les exigences de la classification, tout en remerciant la Commission des publications pour la parution du dernier numéro de la revue. Il se félicite des nominations tout en estimant ces choix excellents pour le devenir de notre Académie.

A 10h30, le Président lève la séance de l'Assemblée générale statutaire.

Alain Jacobs
Secrétaire général

Joost Vander Auwera
Président

IN MEMORIAM

Pierre COCKSHAW
(1938-2008)

Les *Miscellanea* parus l'année passée à la mémoire de Pierre Cockshaw, sous l'égide de Franz Dalemans et d'Anne Kelders, témoignent à la fois de la diversité de ses intérêts et de son savoir et aussi du nombre impressionnant de personnes qui l'ont connu et apprécié.

Il est difficile de dissocier le chercheur de l'homme et de l'ami et d'autant plus dans son cas qui témoigne à la fois de sa curiosité scientifique toujours en éveil et des relations chaleureuses qu'il entretenait avec tant de savants.

Trente-six articles allant du bas moyen âge au siècle des lumières passent en revue, comme ses propres travaux, les multiples sujets qui l'ont interpellé; tous rappellent son parcours scientifique mais portent aussi l'empreinte des maîtres, comme on le disait alors, qui ont marqué sa présence à l'Université Libre de Bruxelles.

Tout d'abord comme étudiant, licencié en Philologie romane, une formation qui confortait l'amour qu'il portait à la poésie et aux beaux textes, qu'il lisait, qu'il retenait et qu'il rappelait en entrecoupant ses anecdotes de ré citations qui au fil de multiples détours passaient des pastourelles médiévales à Rimbaud; dans le fond de lui-même il restera toujours poète, un peu détaché de la réalité, sensible à la beauté de la nature, même rustique, mais loin d'aucun outil de jardinage: quelques fleurs fraîches sur un coin de son bureau la lui rappellent quotidiennement; toujours disponible, toujours prêt à voir d'abord le côté bon des gens et à les accueillir à les cueillir.

Le doctorat qu'il présenta en Histoire allia deux qualités qui étaient aussi les siennes: d'une part la rigueur et l'humanité du professeur Paul Bonenfant dont il rappelait un peu la stature, qui lui dévoila les exigences de la diplomatique et de la paléographie; de l'autre la chaleur et l'enthousiasme communicatif de John Bartier qui lui avait dévoilé la vie des légistes et gens de finances, et à la suite de qui il découvrait celles, ignorées jusque là, des secrétaires attachés aux princes bourguignons.

Ce sont eux peut-être et son insatiable curiosité qui ont naturellement porté Pierre Cockshaw à la découverte de la numismatique. Plusieurs articles figurant dans sa bibliographie témoignent de l'intérêt qu'il montra envers cette discipline austère, quoique pour le profane auréolée d'or et d'argent.

C'est au Cabinet des Médailles qu'il commencera son parcours à la Bibliothèque royale de Belgique. Mais là aussi, il étendit ses investigations dans le temps et dans l'espace, faisant même intervenir ses connaissances philologiques pour étudier «Les déterminants et déterminatifs aux noms de lieux mentionnés sur les monnaies du VI^e au XIV^e siècle».

Quant à la Bourgogne, terre riche et généreuse, si proche de nous, région avec laquelle il avait noué des attaches privilégiées en y séjournant et en en dépouillant les archives, elle restera à jamais son pays de prédilection.

En entrant au Cabinet des Manuscrits, il ne pouvait trouver d'endroit plus adéquat pour combler ses désirs.

Fréquenter quotidiennement livres et manuscrits et quels manuscrits! ceux de la cour de Bourgogne tant aimée mais aussi ceux de Claudel et de Rimbaud, comparer la fragilité de leurs supports, du parchemin aux journaux, imaginer leur protection en s'armant d'un bouclier bleu, retracer la vie des bibliothèques et de leurs scripteurs, la circulation de leurs recueils ou de leurs copies, évaluer leur fiabilité: toute page écrite l'interpellait, qu'elle soit de la prestigieuse abbaye

de Saint-Hubert, de l'Académie royale de Belgique, de la Société des Agathopèdes ou de la bibliothèque maçonique du marquis de Gages.

Chacun a pu témoigner de l'amour qu'il porta à sa famille et qui se muait en dehors de ce cercle en une écoute envers les gens. Sa bonté naturelle ne voyait ou ne voulait voir que le bon que chacun portait en lui, les mesquineries, les mauvaises volontés le laissaient plutôt étonné et attristé. Car il faisait volontiers confiance aux gens, encourageant leurs initiatives, appuyant leurs démarches. Bon meneur de débats, il avait l'art de rassembler les énergies autour d'un compromis, de susciter les dévouements.

Parmi les institutions fragiles que la Bibliothèque abritait depuis leur origine figuraient le Centre d'Etudes des Manuscrits et le Centre International de Codicologie dont il assumait la présidence depuis plusieurs années lors de son décès. Il impliqua particulièrement le second dans de nombreuses manifestations annexes à la publication de la revue *Scriptorium*. Plusieurs ont ainsi ponctué les parutions successives des index iconographiques des manuscrits à peintures répertoriés par Gaspar et Fr. Lyna; la Bourgogne, de nouveau elle, resplendit de tous ses feux lors des belles expositions consacrées à l'ordre de la Toison d'or en 1996 et aux *Chroniques de Hainaut* en 2000. Mais *fluctuat nec mergitur* ces deux ASBL se retrouvent bien arrimées à la maison mère dans le chef de son nouveau président M. Bernard Bousmanne et sous l'œil bienveillant du Directeur général.

Le message qu'il écrivit dans la préface du recueil qui accompagnait l'exposition des *Chroniques de Hainaut*, et qui prouve sa simplicité et son humanisme: «J'ai coutume de rappeler à mes collaborateurs qu'un bon ouvrage, un bon travail, est celui qui suscite de nouvelles études, de nouveaux articles, de nouvelles hypothèses qui peuvent même le dépasser. Mon plus grand souhait est que le recueil présenté aujourd'hui soit ce ferment et le départ d'autres recherches et aventures intellectuelles.»

Il nous reste donc à espérer que ce message soit toujours entendu.

Christiane VAN DEN BERGEN-PANTENS

Adelin DE VALKENEER (1930-2009)

Notre confrère de Valkeneer nous a quittés le 23 novembre 2009. Il avait été élu membre correspondant en 1966 et membre titulaire dès l'année suivante. Nous l'avions choisi comme vice-président en 1989 à 1991 et président de 1991 à 1993. Au cours de ce dernier mandat, il eut l'honneur de présider à la célébration du cent-cinquantième anniversaire de notre Académie lors d'une prestigieuse cérémonie qui se tint en la salle gothique de l'Hôtel de Ville de Bruxelles le 16 octobre 1992.

Après de brillantes études couronnées par un doctorat en Archéologie et Histoire de l'Art obtenu avec la plus grande distinction à l'UCL en 1960, Adelin de Valkeneer parcourut une intéressante carrière de chercheur et d'enseignant. Chargé de cours puis professeur d'Histoire et d'Histoire de l'Art à l'Institut supérieur Saint Luc de 1957 à 1995, chargé de cours à l'Institut des Arts de Diffusion (IAD) de 1960 à 1967, membre suppléant du Conseil de l'Enseignement supérieur artistique en qualité de représentant du personnel directeur de Saint Luc, il collabora également avec la Commission royale des Monuments et des Sites et participa à l'organisation de plusieurs expositions. Il était, depuis 1971, chevalier de l'Ordre de Léopold.

Sa contribution scientifique se situe principalement dans le domaine de la sculpture funéraire en Belgique au Moyen Âge, qui avait déjà fait l'objet de sa thèse de doctorat en 1960. Le *Bulletin de la Commission royale d'Histoire* publia en 1965 (t. XIV) son *Inventaire des tombeaux et dalles à gisants en relief aux époques romanes et gothiques*. Le même sujet fut repris dans la *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain*, en 1970, III, p. 35-47 (*Gisants de pierre en relief*

du *Moyen Âge – Matériaux et technique*), en 1972, V, p. 33-58 (Id. – *Iconographie*) et en 1973, VI, p. 17-97 (Id. – *Évolution stylistique*). On y ajoutera un exposé sur *la nouvelle législation funéraire*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XLII, 1973, p. 99-109.

Un autre de ses centres d'intérêt fut l'étude de chasses réalisées par des orfèvres namurois qui donna lieu à une série de publications cosignées par son épouse (*Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, X, 1959, p. 417-443 et XII, 1961, p. 261-314; *L'Antiquaire, revue historique de l'Entre-Sambre-et-Meuse*, n° 11, 1963 et 102, 1964).

Sa santé déficiente ne lui permettait plus, depuis un certain temps, d'assister régulièrement à nos séances. Nous le rencontrâmes, pour la dernière fois, lors de l'Assemblée générale extraordinaire du 13 décembre 2008. Il manifesta, peu après, le désir de figurer parmi les membres honoraires.

L'Académie royale d'Archéologie n'avait pas hésité à confier à Adelin de Valkeneer ses plus hautes fonctions qu'il exerça avec le dévouement que l'on sait. Il nous laissera le souvenir d'un confrère érudit, discret et d'une insigne courtoisie.

LUC SMOLDEREN

Jean JADOT
(1917-2010)

Notre président honoraire Jean Jadot nous a quittés le 13 juillet dernier. On nous permettra de reproduire ici l'essentiel de l'hommage à sa mémoire que nous avons rédigé pour la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* (t. CLVI, 2010). Il m'avait honoré de son amitié pendant plus d'un demi-siècle et c'est à lui que je dois d'avoir pu siéger parmi vous.

L'Académie d'Archéologie l'avait accueilli dès 1947. Il allait en devenir le vice-président trente ans plus tard et son président en 1979-1980, deux fonctions qu'il avait remplies également à la Société royale de Numismatique.

Archéologue, numismate, amateur d'art, il fut un peu de tout cela à la fois. La période autrichienne était le domaine privilégié de cet autodidacte raffiné. Au cours de sa longue vie, il avait réuni une des plus belles collections d'objets de cette époque. Il fit, sur son sujet de prédilection, de nombreuses communications et publia notamment deux articles dans notre Revue: *La numismatique de l'Académie*, en 1978 (t. XLVII) et *À propos de Charles de Lorraine*, en 1980 (t. LXIX-L).

Jean Jadot eut le rare privilège de pouvoir consacrer sa vie entière à la culture. Érudit d'une grande urbanité, d'une exquise courtoisie et d'un insigne dévouement, il put compter, au cours de tous ses mandats, sur l'appui de très nombreux amis.

LUC SMOLDEREN

Adolf MONBALLIEU
(1921-2010)

Er is maar één geluk: de plicht. Er is maar een troost: het werk. Er is maar één genot: het schone. Alzo leefde Adolf Eugen Edmond Monballieu, die op 1 juni 1921 als oudste van zes kinderen te Brugge het levenslicht zag.

In 1952 vestigde hij zich te Mechelen, waar hij van 29 september 1951 tot 7 mei 1965 aan het Koninklijk Atheneum tekenles gaf. Hij liet een huis optrekken aan de Landbouwstraat met als oneindige achtertuin het heerlijke Vrijbroekpark, de groene stadslong. Zijn vrouw schonk hem drie stralende dochters.

Inmiddels was hij in 1953 lid geworden van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen, waar hij veertig jaar lang een bijzonder actieve rol speelde als bestuurslid, als voordrachtgever en als auteur met twaalf bijdragen waaronder zijn eersteling over de rederijderskamer «De Lischbloem», artikel verschenen in de *Handelingen* van 1958. In 1962 werd hij in de «Commissie voor publicaties» opgenomen. Van 1972 tot 1980 fungeerde hij als ondervoorzitter en van 1981 tot 1992 zetelde hij als raadslid van bovengenoemd genootschap.

Ondertussen behaalde hij op 2 juli 1957 het diploma van licentiaat in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde aan de Rijksuniversiteit Gent met een verhandeling over de *Bijdrage tot de kennis van de schilderijlijst in de Nederlanden, haar beschrijving en houlconstructie*. Aan zijn geliefde Alma Mater promoveerde hij op 3 juli 1961 met de grootste onderscheiding op een proefschrift over *De lijst en het schilderij van Melsys tot Rubens*.

Dit bood hem de kans met ingang van 8 mei 1965 een wetenschappelijke carrière aan het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen aan te vangen. Plichtsgetrouw kweekt hij zich van zijn taak. Daarenboven publiceerde hij van 1965 tot 1984 steevast een bijdrage in het *Jaarboek* van dat eerbiedwaardig museum. Van 1968 tot 1982 heeft hij de redactie ervan met kunde en toewijding ter harte genomen. Dit bezorgde hem vele boeiende internationale contacten. Op 1 juli 1986 ging hij met pensioen. Het jaarboek 1986 werd aan hem opgedragen. Het bevat twaalf bijdragen uit zes landen met onderwerpen over zestiende- en zeventiende-eeuwse kunst, die hem na aan het hart lagen.

In 1970 werd hij tot corresponderend lid van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België verkozen. Op 16 december 1972 hield hij een lezing over *Een «Advocatenkabinet» van Martinus van Reymerswael*. In 1973 is hij tot werkend lid benoemd en in 1995 werd hij op zijn verzoek honorair lid. In het *Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis* publiceerde hij slechts twee boekbesprekingen (XXXIX, 1970, p. 194-195; XLI, 1972, p. 230) en een *Recht op antwoord* (LVI, 1987, p. 139). Van 1969 tot 1981 doceerde hij heraldiek, iconografie, semiotiek en symboliek aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Bruggeling in hart en nieren, raakte hij toch met de aloude hoofdstad der Nederlanden innig verweven. Zestig jaar geleden ontdekte hij de goudmijn van het Mechelse stadsarchief. Dr. Monballieu heeft die schatkamer decennienlang ontgonnen. Daaraan dankt de kunstgeschiedenis menig artikel van de gedegen, gepassioneerde vorser.

Mechelen is hem eeuwige dank verschuldigd.

Hij beperkte zijn onderzoek niet tot specifiek Mechelse onderwerpen. In totaal publiceerde hij achtenveertig artikels over Bruegel in het bijzonder, maar tevens over Memling, Rubens, Van Dyck, Van Eyck, Van der Weyden, de allergrootsten. Jarenlange gezondheidsproblemen hebben hem de vreugde ontnomen om zijn nieuwe gegevens over Bruegel in boekvorm te zien verschijnen.

Adolf Monballieu deed merkwaardige archivalische vondsten. Hij leverde fundamenteel kunsthistorisch onderzoek. Elkeen van zijn artikels zijn zeldzame parels qua verwoording, inhoud en innovatie. Hij wikte en woog elk woord. Hij koesterde zijn moedertaal. Hij schreef uitsluitend in het Nederlands. Dit neemt niet weg dat er in de internationale kunstdocumentatie geregeld aan zijn geschriften wordt gerefereerd. Elke bewering werd door archiefbronnen gestaafd. Hij transcribeerde en ontcijferde geduldig de oude akten, bracht nieuwe gegevens aan het licht en riep verborgen kennis tot leven.

Terecht beweert Marguerite Yourcenar dat «ook een man kan leven geven, door het leven in zijn meest elementaire vormen te respecteren, lief te hebben en te dienen». Als *obedient servant* heeft Adolf Monballieu zijn promotor voorbeeldig gediend met de redactie van de bij de duizend bladzijden *Miscellanea Jozef Duverger. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, twee imposante pijlers ten bate van de kunstgeschiedenis. Samen met Dr. Jacqueline Versyp slaagde hij erin zeventig onderzoekers uit veertien landen van drie continenten te doen meewerken.

Adolf Monballieu was een aimabel man, een aangenaam causeur, steeds voorkomend en hulpvaardig. Hij beschikte over veel levenswijsheid, gekruid met fijne humor en over een fabuleus geheugen. Als specialist van de zestiende-eeuwse schilderkunst was hij een onderlegd bijbelken-

IN MEMORIAM

ner. Hij was groot in zijn eenvoud, trouw in de vriendschap. Meer dan een kwarteeuw had ik het zeldzame voorrecht met hem bevriend te mogen zijn.

Op dinsdag 25 mei doofde zijn licht in de armen van zijn zorgzame vrouw. Kap. 29, vers 28 uit het eerste boek van het *Paralipomenon*: «Mortuus est in senectute bona.» Hij is gestorven in goeden ouderdom vol van dagen.

Namens de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, bieden wij aan Mevrouw Monballieu en aan de geachte familie ons diep medeleven aan bij het heengaan van een eminent kunsthistoricus en van een rechtschapen man.

Raphaël DE SMEDT

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

Protecteur
S.M. LE ROI

Beschermheer
Z.M. DE KONING

Bureau - Bestuur (Année académique 2009 - 2010 Academiejaar)

Président - Voorzitter: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Vice-président - Ondervoorzitter: Mme Claire DUMORTIER; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Mevr. Alexandra DE POORTER; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER

Conseil d'Administration - Raad van Beheer

Mmes Dumortier, De Poorter, Folie, Masschelein; MM. H.H. Bastin, Demeter, De Ren, De Smedt, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires - Titelloerende leden

Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	BASTIN, Norbert	1988 / 1990
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	SOENEN, Micheline	1988 / 1992
MARIEN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	DUMORTIER, Claire	1989 / 1992
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	LOGIE, Christiane	1989 / 1992
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	VAN LAERE, Raf	1991 / 1993
COEKELBERGHIS, Denis	1972 / 1978	VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995
CULOT, Paul	1976 / 1980	MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	MOERMAN, André	1993 / 1995
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	BLANKOFF, Jean	1990 / 1996
ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
DULIERE, Cécile	1978 / 1982	DE REN, Leo	1990 / 1996
DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985	HADERMANN-MISGUCHI, Lydie	1987 / 1997
DELMARCEL, Guy	1981 / 1985	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
LEMAIRE-DE VAERIE, Claudine	1981 / 1985	BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
ECKHOUT, Paul	1978 / 1987	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987	DE CALLATAÏ, François	1995 / 1998
VANRIE, André	1979 / 1987	MARTENS, Didier	1995 / 1998
SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002 / 2007
LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001	VANWLINSBERGHE, Dominique	2002 / 2008
DE JONGE, Krista	1998 / 2001	VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989 / 2009
BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002	CARDON, Hubert	1993 / 2009
VANDER AUWERA Joost	2001 / 2003	BERGMANS, Anna	2001 / 2009
DEMETER, Stéphane	2000 / 2005	DE POORTER, Alexandra	2001 / 2009
COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005	D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004 / 2010
JACOBS, Alain	1999 / 2007	BROSSENS Koen	2007/ 2010

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
GAIER, Claude	1972 / 1979 / 2009
WALCH, Nicole	1976 / 1981 / 2009

Membres correspondants – Corresponderende leden

FETTWEIS, Henri	1969	NYS, Ludovic	2002
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	HANS-COLLAS, Ilona	2005
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	LEFFTZ, Michel	2005
MARCHETTI, Patrick	1981	PEETERS, Natasja	2006
HUYS, Bernard	1982	STROO, Cyriel	2006
HUVENNE, Paul	1986	LOIR Christophe	2007
MATTHYS, André	1990	MEULEMEESTER Jean Luc	2008
CORBLAU, Marie-Hélène	1992	DENHAENE Godelieve	2008
WAELEKENS, Marc	1993	KABIS Pierre-Yves	2008
ALLART, Dominique	1995	VAN DEN BOSSCHE Benoit	2008
DE Vos, Dirk	1995	PIAUX Matthieu	2008
DE WAELE, Eric	1995	CHARIOT Constantin	2008
FORGEUR, Richard	1996	CEULEMANS Christina	2009
MARTENS, Maximiliaan	1996	DIELS Ann	2009
DE NAVE, Francine	1997	DRAGUET Michel	2009
RÉMON, Régine	1998	LECOCQ Isabelle	2009
BOUSMANNE, Bernard	1999	LEFRANCO Janette	2009
KLINCKAERT, Jan	2000	CRUNELLE Marc	2009
VAN DER STOCK, Jan	2000	VANAUGHTGAERDEN Alexandre	2010
SMETS, Francis	2001	LIERNEUX Pierre	2010

Correspondants honoraires - Erecorresponderende leden

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986	RAEPSAET, Georges	1989 / 2007
DIANENS, Elisabeth	1958 / 1995	DEBAE, Marguerite	1987 / 2008
MERCIER, Philippe	1978 / 1995	VAN LENNEP, Jacques	1992 / 2008
FRÉDÉRIC-LILAR, Marie	1988 / 1999	DE BOE, Guy	1996 / 2008
DE WILDE, Eliane	1973 / 1997		

Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden

LEVIE, Simon	1992	PAVIOT, Jacques	1999
VON EUW, Anton	1992	DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael	2002
GABORIT-CHOPIN, Danielle	1992	MOUSSET, Jean-Luc	2004
DÍAZ PADRON, Mathias	1992	ROSENBERG, Pierre	2005
VACKOVA, Jarmilla	1992	McKENDRICK, Scot	2005
CHÂTELET, Albert	1993	KREN, Thomas	2005
VERDIER, Philippe	1993	THOBEN Peter	2009

ALLART, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, Impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège

BASTIN, Norbert, conservateur h^m des Musées de Groesbeek 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 Wijnmaal

BLANKOFF, Jean, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles

BOUSMANNE, Bernard, chef de section à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue des Combattants 141, 1332 Genval

BROSSENS Koen, buitengewoon gastdocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, 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 Wijnmaal

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

CEULEMANS Christina, departementshoofd bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium, Putstraat 1, 9310 Meldert

CHARIOT Constantin, directeur du Musée Curtius, rue Charles-Magnette 60 Bte 72, 4000 Liège

CHÂTELET, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art à Strasbourg, rue du Faisan 7, F-67450 Mundolsheim

- COEKELBERGHIS, 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, 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, 1010 Bruxelles
- CORBIAU, Marie-Iléène, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue du Préau 13, 1040 Bruxelles
- CRUNELLE, Marc, architecte et historien de l'architecture, Avenue Brugmann 2B, 1060 Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h^{re} à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- DACOS-CRIFÓ, Nicole, directeur de recherches h^{re} au Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'Ongaro 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h^{re} à 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 CALLATAY, 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 aan de 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 van de 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.28, 1190 Bruxelles
- BARONES DE NAVE, Francine, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Van Trierstraat 8, 2018 Antwerpen Nieuw: Sneeuwbeslaan 21, 2610 Antwerpen
- DENHAENE Godelieve, chef de travaux à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Général Eisenhower 102, 1030 Bruxelles
- DE PAUW-DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- DE POORTER, Alexandra, assistent bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SMEDT, Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Veemarkt 29, 2800 Mechelen
- 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, Tenbosstraat 85 bus 18, 1050 Brussel
- D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, membre du Conseil international des Monuments et Sites (ICOMOS), rue des Touristes 20, 1170 Bruxelles
- DIANENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DIAZ PADRON, Matias, C/ Casado del Alisal 14, 6º E, Madrid 28012 Espana
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h^{re} du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DIELS Ann, projectmedewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Helenalei 51, 2018 Antwerpen
- DOMINGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4ºC, E-47005 Valladolid, Espagne
- DRAGUET Michel, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles
- DULIERE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleystbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles
- DUVOSQUEL, Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, boîte 1, 1050 Bruxelles
- EECKHOUT, Paul, ere-conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h^{re} des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLIE, Jacqueline, chef de travaux h^{re} de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR, Richard, membre h^{re} de la Commission royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie, chargé de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris
- GAER, 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, avenue Gutenberg 13, 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, collaborateur scientifique à la Bibliothèque royale de Belgique, Markstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- JADOT, Jean, président h^{re} de la Société royale de numismatique de Belgique, Résidence "Les Erables", av. Defrè 267/23, 1180 Bruxelles
- KAIRIS Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 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
- Baron LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Bouquinière", rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert
- LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERCQ-MARN, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo
- LECOQ Isabelle, première assistante à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles
- LEFTZ, Michel, professeur à l'U.C.L., rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEFRANCQ Janette, première assistante aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue de Pavie 33, 1000 Bruxelles
- LEMAIRE-DE VAERE, Claudine, oud-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Pater 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 h^{re} 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)
- LIERNEUX Pierre, expert détaché de l'Ecole royale militaire auprès du Musée de l'Armée et d'Histoire militaire, Bd général Jacques 192, 1050 Bruxelles
- LOGE, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 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
- 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, avenue de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- McKENDRICK, Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom

- MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- 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
- MONBALIEU, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louizastraat 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, assistent bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel
- PÉRIER-D'ETEREN, Catheline, professeur hre 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, avenue Ch. Michiels 178 b.17, 1170 Bruxelles
- PIAUX Matthieu, chargé d'enseignement au Département d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université de Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles
- 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
- SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van de Duinenabdij, boulevard 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, Rootstraat 51, 3080 Duisburg
- SMOLDEREN, Luc, ambassadeur h^{re} de S.M. le Roi des Belges, avenue de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- SOENEN, Micheline, chef de travaux h^{re} aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 b.3, 1160 Bruxelles
- SOSSON, Jean-Pierre, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 31, 4000 Liège
- STROO, Cyriel, voorzitter van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederland en het Prinsbisdom Luik, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo
- THOBEN Peter, conservator in het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR Eindhoven (NL)
- TRIZNA, Jazeps, chef de travaux h^{re} de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULRIX - CLOSET, 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
- VANAUTGAERDEN Alexandre, Conservateur de la Maison Erasme à Anderlecht, rue du chapitre 31, 1070 Bruxelles
- VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur émérite des 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, Bibliothèque royale de Belgique. 84, champ du Vert Chasseur, 1000 Bruxelles
- VAN DEN BOSSCHE Benoit, 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, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, docent aan de Universiteit Gent, Keizerslaan 15, bus 6, 1000 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 van 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, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE, André, chef de section h^{re} aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet
- VANWILNSBERGHE, 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
- VERONIE-VERHAEGEN, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du XV^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scientifique, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- VON EEUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

Ridder WAELKENS, Marc, em. hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, 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, avenue 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 2013, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2013.

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 2013 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2013 ingezonden te worden.

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

TABLE DES MATIERES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES - BIJDRAGEN

C. PÉRIER-D'ETEREN, Les expositions Van der Weyden - Flémalle: avancées, reculs, tergiversations	3
K. DE JONGE, « <i>Finis coronat 1534</i> ». An unknown Renaissance Façade Design linked with the Low Countries	37
R. DE SMEDT, <i>La Réception de Michel Coxcie en Espagne</i>	71

MISCELLANEA

J. VANDER AUWERA, <i>Bridging the gap: The Royal Academy of Archaeology of Belgium as a symbol of unity in a complicated country</i>	85
A. CHÂTELET, <i>Une année Rogier van der Weyden</i>	89

COMPTES RENDUS - RECENSIES

R. HAMANN-MAC LEAN & I. SCHÜSSLER, <i>Die Kathedrale von Reims. Teil II. Die Skulpturen</i> (R. VAN LAERE)	99
L. JACOBUS, <i>Giotto and the Arena Chapel. Art, Architecture & Experience</i> (L. HADERMANN-MISGUICH)	99
<i>Paul Jaspas, architecte, 1859-1945</i> (P. COLMAN)	102
Ch. LOIR, <i>Bruxelles néoclassique. Mutation d'un espace urbain, 1775-1840</i> (L. SMOLDEREN)	103
K. SCHMITZ-VON LEDEBUR, <i>Die Planeten und ihre Kinder. Eine Brüsseler Tapisserienserie des 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Herzog Albrechts V. in München</i> (L. SMOLDEREN)	104
K. A. SMITH et C. H. KRINSKY (ed.), <i>Tributes to Lucy Freeman Sandler. Studies in Illuminated Manuscripts</i> (D. VANWIJNSBERGHE)	105

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL	107
BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS	

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

Procès-verbaux-Verslagen	109
In Memoriam: Pierre Cockshaw (Ch. VAN DEN BERGEN-PANTENS); Adelin DE VALKENEEER (L. SMOLDEREN); Jean JADOT (L. SMOLDEREN); Adolf MONBALLIEU (R. DE SMEDT)	119
Liste des membres - Ledenlijst	125
Prix - Prijs Simone Bergmans	135
Table des Matières - Inhoudsopgave	137

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 0035-0077X