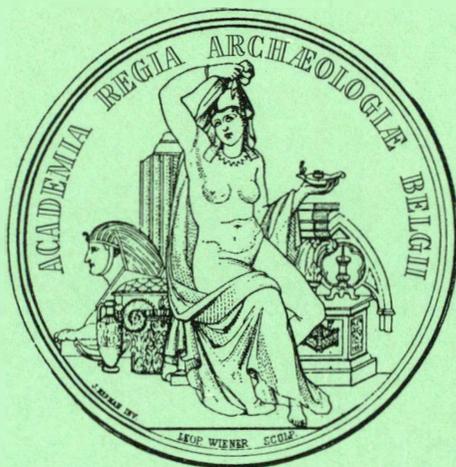


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE  
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXI – 2012

BRUXELLES - BRUSSEL





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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXI – 2012

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE – fondée en 1842  
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË – gesticht in 1842  
ROYAL ACADEMY OF ARCHÆOLOGY OF BELGIUM – founded in 1842

**Bureau & Conseil d'administration / Bestuur & Raad van beheer**

Présidente / Voorzitster: Claire Dumortier  
Vice-Président / Ondervoorzitter: Leo De Ren  
Secrétaire général / Algemeen secretaris: Alexandra De Poorter  
Trésorier général / Algemeen penningmeester: Stéphane Demeter  
Membres du Conseil d'administration / Leden van de Raad van beheer: Norbert Bastin,  
Raphaël De Smedt, Alain Jacobs, Yvon Leblicq, Liliane Masschelein-Kleiner,  
André Moerman, Luc Smolderen, Joost Vander Auwera, Raf Van Laere

**Adresse / Adres**

Académie Royale d'Archéologie de Belgique c/o Palais des Académies Rue Ducale, 1 B. 1000 Bruxelles <a href="http://www.acad.be">http://www.acad.be</a>	Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België c/o Paleis der Academiën Herlogstraat 1 B. 1000 Brussel <a href="mailto:info@acad.be">info@acad.be</a>
--	--

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART  
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

International peer-reviewed journal

**Publiée avec le soutien de / Uitgegeven met de steun van**

- Fondation Universitaire de Belgique / Universitaire Stichting van België
- Région de Bruxelles-Capitale, Direction des Monuments et Sites /  
Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Directie Monumenten en Landschappen



**Commission des publications / Commissie der uitgaven**

Président / Voorzitter: Prof. Leo De Ren, *KU Leuven*  
Directrice: Dr. Claire Dumortier, conservateur honoraire *Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique*  
Secrétaire / Secretaris: Prof. Thomas Coomans, *KU Leuven*  
Membres / Leden: Prof. em. Guy Delmarcel, *KU Leuven*; Dr. Raphaël De Smedt,  
Oud-Hoofdeconservator *Koninklijke Bibliotheek van België*; Prof. Yvon Leblicq, *Université Libre de Bruxelles*; Prof. Didier Martens, *Université Libre de Bruxelles*; Dhr. André Moerman, *ereattaché Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*; Prof. Joost Vander Auwera, *Universiteit Gent, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België*; Dhr. Raf Van Laere; Dr. Dominique Vanwijnsberghe, *Institut royal du Patrimoine artistique*  
Conseil scientifique international / Internationale wetenschappelijke Raad: Dr. Lorne Campbell, research curator, *National Gallery London*; Prof. Thomas DaCosta Kaufmann, *Princeton University*; Prof. Reindert Falkenburg, *New York University, Abu Dhabi Faculty*; Dr. Jacques Foucart, conservateur honoraire, *Musée du Louvre*; Prof. Jeffrey Müller, *Brown University*

ISSN 0035-077X

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

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

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

**BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS**

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

**KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

LXXXI – 2012

BRUXELLES – BRUSSEL



# D'ANTONIO SOLARIO DIT LE GITAN AU MAÎTRE DE MONTEOLIVETO, OU LA REDÉCOUVERTE D'UN PEINTRE BRUGEOIS DE LA FIN DU XV<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

Didier MARTENS\*

*Ce texte est dédié à la mémoire de  
Jarmila Vacková (1930-2011).*

On ne saurait affirmer que le 'Maître de la chapelle du Noviciat de Monteoliveto' constitue une appellation familière pour ceux qui étudient l'histoire de l'art flamand de la fin du Moyen Âge. Et pour cause: il n'apparaît ni dans les publications de Max Friedländer (1867-1958), l'auteur qui se trouve à l'origine de la plupart des noms d'emprunt actuellement en usage dans la discipline, ni dans le catalogue de l'exposition-bilan de 1969 *Primitifs flamands anonymes*. De même, il est absent de l'ouvrage de synthèse sur la peinture flamande du xv<sup>ème</sup> siècle édité en 1994 par Roger van Schoute et Brigitte de Patoul, ouvrage qui accorde pourtant une place importante aux anonymes, et on le cherche en vain dans le *Dictionnaire des Peintres belges* ou dans le *Dictionary of Art*. Pourtant, c'est avec une précocité remarquable que le Maître de Monteoliveto -comme il sera dénommé ci-après, par souci de simplicité- est 'né' à l'histoire de l'art, alors même que celle-ci n'avait pas encore accédé au rang de discipline scientifique à part entière, enseignée dans les académies et dans les universités. Le premier regroupement d'œuvres de sa main, opéré tacitement sur la base de la seule évidence stylistique, remonte en effet à 1742. Dès ce moment, toutefois, la redécouverte du maître fut accompagnée de malentendus, lesquels ont longtemps empêché une évaluation correcte de la place qui lui revient dans l'histoire de la peinture des anciens Pays-Bas. Au xviii<sup>ème</sup> siècle, les trois triptyques du Maître de Monteoliveto, conservés aujourd'hui dans les réserves du Musée de Capodimonte à Naples, étaient attribués à un peintre local répondant au nom d'Antonio Solario dit *lo Zingaro*, le Gitan. Ce peintre imaginaire, inconnu des documents d'archives, serait né vers 1382 et mort vers 1455<sup>(1)</sup>.

C'est donc sous cette curieuse étiquette du 'Gitan' que les trois ensembles firent leur entrée dans l'historiographie. Ils seront dénommés ci-après: triptyques de la *Nativité*, de l'*Épiphanie* (de Monteoliveto) et de la *Déploration*. En dépit des mutilations subies -les panneaux ont non seulement été séparés, mais aussi raccourcis-, il est relativement aisé de reconstituer l'aspect originel de ces trois triptyques, qui ne se différencient en rien de ceux produits de manière continue dans le nord-ouest de l'Europe entre le xv<sup>ème</sup> et le xvii<sup>ème</sup>

\* Chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles.

(1) Voir, pour une tentative isolée de donner au Zingaro napolitain une réalité historique, A. MAZZÈ, *Il Triomfo della Morte a Palermo, lo Zingaro e la peste*, dans: *Storia dell'Arte*, 45, 1982, pp. 153-159 (référence communiquée par Caterina Viridis, Sassari). L'auteur propose de reconnaître une signature du Zingaro sur la célèbre fresque du *Triomphe de la Mort* de Palerme.

siècle. Le premier présente sur le panneau central une *Nativité*, sur le volet gauche une *Visitation* et, sur celui de droite, une *Fuite en Égypte*<sup>(2)</sup> (fig. 1). Au revers des volets, on découvre les effigies en grisaille de *Saint Sébastien* et de *Saint Adrien*. Ouvert, le deuxième ensemble propose aux regards une *Adoration des Mages*<sup>(3)</sup> (fig. 2). Elle occupe les faces des trois panneaux. Au revers des volets figure une *Annonciation* en grisaille. Enfin, l'intérieur du troisième triptyque accueille une monumentale *Déploration* à huit personnages<sup>(4)</sup> (fig. 3). Fermé, ce triptyque donne à voir, lui aussi, une *Annonciation* en grisaille.

### Une fortune critique changeante

C'est dans le volume initial, publié en 1742, de ses *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani* que le peintre Bernardo de Dominici (1683-vers 1750), émule campanien de Vasari, décrit pour la première fois les trois triptyques et les attribue à une même main<sup>(5)</sup>. À cette époque, ils étaient déjà démembrés. Les neuf panneaux se trouvaient à Naples dans la chapelle des novices du couvent de Santa Maria degli Olivetani. Le monastère fut fondé en 1411 par un noble napolitain du nom de Gurello Origlia<sup>(6)</sup>. Les neuf panneaux demeurèrent probablement chez les olivétains jusqu'en 1799, date à laquelle cette congrégation bénédictine fut expulsée du royaume de Naples et son patrimoine mobilier confisqué. En revanche, le vaste complexe architectural qu'elle avait fait édifier a survécu aux vicissitudes de l'histoire et demeure visible. L'église elle-même, devenue paroissiale, est connue depuis le XIX<sup>ème</sup> siècle sous le nom de Sant'Anna dei Lombardi; trois des quatre cloîtres du monastère, ainsi que les anciens bâtiments conventuels sont aujourd'hui occupés par une caserne de gendarmerie: la caserne Pastrengo. L'emplacement de la chapelle des novices ne semble pas avoir été identifié<sup>(7)</sup>.

Bernardo de Dominici considère les trois triptyques comme le fruit d'une commande au Zingaro émanant des olivétains de Naples eux-mêmes. Il note<sup>(8)</sup>: « Ainsi devenu célèbre, notre Zingaro tira de nombreux bénéfices financiers de ses œuvres et acquit un certain prestige auprès de personnes de toutes catégories, motif pour lequel les moines de Monteoliveto lui confièrent un espace dans leur monastère, monastère qu'ils avaient fait construire peu auparavant, en même temps que la magnifique église, sur un dessin d'Andrea Ciccione et aux frais de Gurello Origlia<sup>(9)</sup>. Dans cet espace, il leur peignit les glorieuses actions de

(2) Naples, Museo nazionale di Capodimonte, n<sup>os</sup> d'inv. Quintavalle (1930) 23, 18, 700; bois; 135 x 127 cm (panneau central) et 128 x 57 cm (chaque volet).

(3) Naples, Museo nazionale di Capodimonte, n<sup>os</sup> d'inv. Quintavalle (1930) 24, 708, 709; bois; 151 x 122 cm (panneau central) et 127 x 53 cm (chaque volet).

(4) Naples, Museo nazionale di Capodimonte, n<sup>os</sup> d'inv. Quintavalle (1930) 702, 707, 706; bois; 132,5 x 158 cm (panneau central) et 128 x 67 cm (chaque volet).

(5) Voir, sur Bernardo de Dominici, F. BOLOGNA, notice, dans: *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXIII, Rome, 1987, pp. 619-628.

(6) Voir, sur le monastère et son histoire, C. CUNDARI (éd.), *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informalizzazione degli archivi*, Rome, 1999.

(7) Aucune référence n'est faite ni à la chapelle des novices, ni aux trois triptyques dans C. CUNDARI (éd.), *op. cit.*

(8) Le texte original de Bernardo de Dominici est reproduit en annexe à la fin de l'article.

(9) Cet architecte gothique du nom d'Andrea Ciccione, connu uniquement de de Dominici, est considéré par les historiens de l'architecture napolitaine comme tout aussi imaginaire que le Zingaro. Voir, à ce sujet, A. VENDITTI, *La fabbrica nel tempo*, dans: C. CUNDARI (éd.), *op. cit.*, p. 99, note 21.



Fig. 1. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Nativité*. Naples, Museo nazionale di Capodimonte.  
(photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)



Fig. 2. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto. Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)

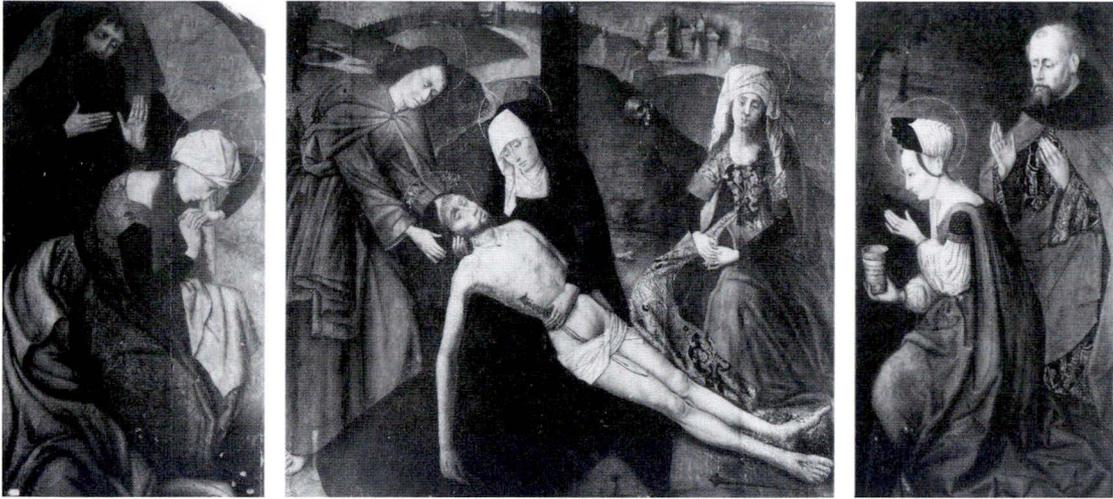


Fig. 3. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Déploration*. Naples, Museo nazionale di Capodimonte.  
(photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)

notre très gracieux Rédempteur et de la sainte Vierge sa Mère. Et cet endroit est dénommé aujourd'hui communément le Noviciat; auparavant, on l'appelait la Chapelle du couvent. Et le Zingaro, de façon à faire mieux connaître sa valeur à travers cette œuvre, se mit à la préparer et ensuite à peindre les scènes [...].»

De Dominici situe la réalisation des neuf panneaux peu après l'achèvement du monastère, c'est-à-dire, dans son esprit, peu après 1411. En marge du texte, il mentionne en effet cette année comme date d'érection de l'église et des bâtiments conventuels – on sait aujourd'hui qu'elle correspond en fait à la pose de la première pierre<sup>(10)</sup>. Il considérerait donc probablement que les neuf panneaux avaient été peints dans les années 1415-1420 ou au début de la troisième décennie du xv<sup>ème</sup> siècle. Une telle datation est certes trop haute pour l'historien d'art actuel, qui hésitera à placer l'exécution des trois triptyques avant 1480, mais on relèvera que le Vasari napolitain a tout au moins reconnu leur caractère 'quattrocentesco'. Il témoigne ainsi d'une maîtrise de l'histoire stylistique de la peinture de la fin du Moyen Âge peu répandue de son temps.

De Dominici commence la description des œuvres: «Sur l'un des côtés du retable de l'autel de la chapelle en question est représentée la visite que rendit la sainte Vierge à sainte Élisabeth, avec des bâtiments et des petites figures vues de loin, le tout bien accordé; de l'autre côté de l'autel, on aperçoit la *Fuite en Égypte*, avec d'autres petites figures peintes pour servir d'embellissement et d'accompagnement à l'histoire».

(10) «Gurrello [sic] Origlia fu nobile del Seggio di Porto, e fu gran Protonotario del Regno, ed eresse la Chiesa di Monte Oliveto, col suo Monistero nel 1411» (B. DE DOMINICI, *Vite de' Pittori, Scultori ed'Architelli Napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno. Dedicato agli Eccellentiss. Signori Elelli della fedelissima Città di Napoli* [...], t. 1, Naples, 1712, p. 124). Voir, sur la fondation de Monteoliveto, A. VENDITTI, *op. cit.*, pp. 37-38.

Les volets du triptyque de la *Nativité* entouraient donc le retable de l'autel. Même si l'auteur ne le précise pas, la *Visitation* devait se trouver à main gauche, la *Fuite en Égypte* à main droite, ce qui permettait de lire le récit en images de la gauche vers la droite, selon le sens de lecture traditionnellement privilégié dans l'art occidental. La signification des figures représentées au deuxième plan semble avoir échappé à Bernardo de Dominici, qui ne leur reconnaît qu'une simple fonction esthétique. Pourtant, elles constituent de véritables scènes. Dans la *Visitation*, on aperçoit l'ange apparaissant pour la première fois à Joseph pour lui révéler le caractère surnaturel de la grossesse de son épouse. L'épisode, rarement illustré<sup>(11)</sup>, se trouve dans l'évangile de Matthieu (I, 20-24). Dans le panneau de la *Fuite en Égypte* est évoqué le miracle du champ de blé<sup>(12)</sup>. Selon cette légende apocryphe, qui ne fut plus guère représentée après le concile de Trente et que Bernardo de Dominici ne devait donc pas connaître, un paysan était en train d'ensemencer son champ lorsque passa la sainte Famille, en route vers l'Égypte. Peu après, le même champ se couvrit miraculeusement de blé mûr. Les sbires d'Hérode, lancés à la poursuite de l'Enfant, auraient demandé au paysan, qui venait de commencer à moissonner, s'il n'avait pas vu une famille en fuite. Il répondit affirmativement, en précisant qu'il l'avait aperçue au moment où il semait. Les soldats, découragés, abandonnèrent alors la poursuite. Le Maître de Monteoliveto a représenté le paysan de la légende tenant de la main gauche son chapeau, qu'il a respectueusement enlevé. Il lève la tête, visiblement impressionné par les deux cavaliers, qui font l'effet de chevaliers, l'un d'eux montant même un cheval blanc. Le peintre a visualisé la différence de rang entre les interlocuteurs.

Bernardo de Dominici poursuit: «Ensuite, sur les murs latéraux de la chapelle, il y a diverses scènes de la vie de Notre Seigneur et, sur le panneau du centre, se trouve représentée la Naissance du Rédempteur, sous une cabane construite de façon rustique. Et, de part et d'autre de ce panneau, il y a deux tableaux cintrés, lesquels représentent deux saints Rois mages, chacun occupant un panneau en compagnie d'un serviteur, comme venant pour adorer le Seigneur».

L'auteur décrit ici les panneaux qui devaient occuper le mur gauche de la chapelle. Ceux qui, selon ses propres termes, se trouvaient «face à la *Nativité*» et dont il sera question plus loin, proviennent du triptyque de la *Déposition*. Ils devaient donc orner, suivant l'ordre narratif le plus probable, le mur de droite. Les trois panneaux de la paroi gauche appartenaient originellement à deux triptyques différents: la *Nativité* était en effet associée aux deux volets du triptyque de l'*Épiphanie*.

Si l'auteur ne relève pas ici cette anomalie iconographique, il consacre en revanche quelques lignes au «manteau» de l'un des deux Rois: «Et l'un de ces Rois Mages a pour ornement un manteau tissé de manière à ce point merveilleuse que j'en ai été abusé, et j'ai regardé de près si ce manteau était vraiment peint, tant il apparaissait à mes yeux comme

(11) Voir, sur cette iconographie dans la peinture flamande des xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles, Z. URBACH, «Dominus possedit me...» (Prov. 8, 22). *Beitrag zur Ikonographie des Josephszweifels*, dans: *Acta historiae artium Academiae scientiarum hungaricae*, 20, 1974, pp. 235-236.

(12) Voir, sur cette légende et son iconographie, H. WENTZEL, *Die Kornfeldlegende in Parchim, Lübeck, den Niederlanden, England, Frankreich und Skandinavien*, dans: *Festschrift Kurt Bauch. Kunstgeschichtliche Beiträge zum 25. november 1957*, s.l., 1957, pp. 177-192; Idem, *Die Kornfeldlegende*, dans: *Aachener Kunstblätter*, 30, 1965, pp. 131-143.

un drap posé directement sur la figure, les fils du tissu et les motifs tissés étant merveilleusement peints».

Le Roi dont parle l'auteur est certainement celui figurant sur le volet gauche du triptyque de l'*Épiphanie*. Il porte en effet un manteau de brocart dont le peintre a représenté les fils, alors que le mage noir du volet droit arbore une sorte de casaque monochrome rouge, dont la structure n'est pas détaillée.

La représentation illusionniste des tissus était traditionnellement considérée dans la littérature artistique italienne comme une caractéristique de l'art flamand et ce depuis le xv<sup>e</sup><sup>me</sup> siècle. Peu après 1449, Cyriaque d'Ancône note, dans sa description élogieuse de la *Déposition* de «Rogier de Bruges» (Rogier de le Pasture), vue à Ferrare dans la collection de Lionello d'Este: «et partout, il y a différents habits et des manteaux de diverses couleurs, rendus de façon extraordinairement soignée avec de l'or et de la pourpre». L'auteur mentionne aussi dans la peinture «les plantes, les prés, les arbres, les fleurs et les cols verdoyants et ombragés» et précise que tout cela, «on le croirait produit non par la main d'un artiste, mais par la nature créatrice elle-même»<sup>(13)</sup>. Un siècle plus tard, Antonfrancesco Doni, dans son *Disegno* publié à Venise en 1549, signalera l'habileté des artistes du Nord à représenter tissus, velours, draps de soie ou voiles: «les Flamands, mieux que tous les autres maîtres, les peignent bien, de sorte qu'ils les font apparaître tout à fait naturels, tant leurs tapisseries ou leurs brocarts feints trompent l'œil»<sup>(14)</sup>. L'association entre peinture flamande et rendu illusionniste des draperies se retrouve jusque dans la bouche de Michel-Ange, mais cette fois dans le contexte d'un jugement esthétique clairement négatif. Selon Francisco de Holanda, le grand maître toscan affirma peu avant 1548: «On peint en Flandre, dans le but de tromper le sens extérieur de la vue, des choses agréables et des choses dont on ne peut dire du mal, comme les saints et les prophètes. Cette peinture se compose de tissus, de mesures, de verdure champêtre, d'ombres d'arbres, de ponts et de ruisseaux, et on appelle cela un paysage, avec une figure de ci de là»<sup>(15)</sup>.

L'éloge que Bernardo de Dominici fait d'un manteau peint sur le volet gauche du triptyque de l'*Épiphanie*, et qu'il répète d'ailleurs quelques lignes plus loin dans sa description du panneau central du triptyque de la *Déposition*, s'inscrit donc dans une tradition critique italienne que l'auteur napolitain ne pouvait pas ignorer. Il reconnaît aux neuf panneaux des mérites qui, dans la Péninsule, étaient habituellement associés à l'art flamand. On verra d'ailleurs que, dans la suite de son commentaire, il louera la cabane figurant sur le panneau central du triptyque de l'*Épiphanie*. Or, les «mesures» constituent un autre ingrédient typique de la peinture du Nord selon Michel-Ange, qui les cite immédiatement après les «tissus». De Dominici a donc perçu le caractère septentrional des trois triptyques démem-

(13) Ce texte est reproduit en traduction italienne et commenté dans: P. TORRESAN, *Il dipingere di Fiandra. La pittura neerlandese nella letteratura artistica italiana del Quattro e Cinquecento*, Modène, 1981, pp. 23-24. Voir aussi E. DEHANENS, *Rogier van der Weyden. Revisie van de documenten (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten, 57, n° 59)*, Bruxelles, 1995, p. 104.

(14) Ce texte est reproduit et commenté dans: P. TORRESAN, *op. cit.*, p. 69.

(15) Ce texte est reproduit et commenté dans: P. TORRESAN, *op. cit.*, pp. 54-58.

brés du Noviciat de Monteoliveto<sup>(16)</sup>. Il ne tire toutefois pas de ses intuitions esthétiques les conséquences historiques que l'on aurait attendues. En attribuant les neuf panneaux au Zingaro, qu'il fait naître dans une obscure bourgade située près de Chieti, «Cité principale de la Province des Abruzzes dans le Royaume de Naples», l'auteur les insère sans autre forme de procès dans une histoire de l'art napolitain qu'il cherche à construire sur le modèle de l'école toscane vasarienne. Dans le contexte d'une écriture historique 'nationaliste', l'auteur des panneaux du Noviciat ne pouvait évidemment être originaire des Flandres ou d'Allemagne. Il se devait d'avoir été dès sa naissance sujet du royaume de Naples. De Dominici s'en prend d'ailleurs ouvertement à certains «amateurs étrangers et professeurs d'académie» qui prétendent attribuer à Dürer ce qu'il considère lui-même comme l'un des chefs-d'œuvre du Zingaro: la *Descente de croix* de l'église Saint-Dominique de Naples, aujourd'hui rendue à Colantonio<sup>(17)</sup>.

Bernardo de Dominici poursuit sa description des neuf panneaux: «Face à la *Nativité* déjà mentionnée est représentée, dans le panneau qui lui correspond de l'autre côté, la mort du Rédempteur, lequel a été détaché de la croix et repose nu dans le giron de sa Mère affligée, tandis que l'Évangéliste Jean soutient de ses mains le chef sacré. Aux pieds du Christ se tient la Madeleine en pleurs: elle porte par ailleurs un habit d'or admirablement et merveilleusement tissé, rendu lui aussi de manière à tromper l'œil, comme l'est l'habit du saint Roi décrit précédemment. De part et d'autre, on aperçoit les deux autres Marie à genoux, chaque panneau comportant donc une Marie et un disciple du Seigneur, Joseph ou Nicodème, représentés en pied. Et à propos de l'une des Marie, celle justement qui tient le vase de la Madeleine, il convient de faire une curieuse observation: elle est revêtue d'une robe qui est tout à fait semblable à l'andrienne dont font aujourd'hui usage les dames de chez nous, avec les mêmes plis aux épaules et la manche découpée comme dans la mode actuelle».

Bernardo de Dominici fait ici référence à un type de robe d'origine parisienne dénommée 'andrienne' ou 'robe volante', qui fut très en vogue dans le premier tiers du XVIII<sup>ème</sup> siècle et dont on trouve de nombreux exemples dans l'œuvre de Watteau. Selon François Boucher, ces robes se caractérisent notamment par «un dos monté en fronces ou à plis à l'encolure» et par «les manches au coude dites en pagode, terminées par un revers plissé en raquette, [qui] laissent passer soit la manche de la chemise, soit l'engageante de linge ou de dentelle»<sup>(18)</sup>. Il existe donc une certaine ressemblance formelle avec l'habit féminin représenté sur le volet droit du triptyque de la *Déploration*.

(16) Voir, dans le même sens, D. SALVATORE, *Tra Fiandre e Napoli sul finire del Quattrocento. Precisazioni su alcuni dipinti napoletani di derivazione fiamminga*, dans: *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 6, 1998, pp. 14-15, note 5.

(17) «[...] anziché da' Forastieri dilettanti, e professori vien creduta del suddetto Alberto [Dürer] quest'opera, all'arie delle teste, a' panni, ed al componimento cancelloso, che hà in se medesimo. Ma qual maraviglia che questa tavola di Alberto Duro rassenbri, quando alcune teste del Zingaro son così vivamente colorite, che pajono dipinte col gusto dell'eccellentissimo Tiziano [...]» (B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 128). Voir, sur cette œuvre, P. LEONE DE CASTRIS, *Quattrocento aragonese. La pittura a Napoli al tempo di Alfonso e Ferrante d'Aragona (Quaderni di Capodimonte, 12)* (cat. d'exp.), Naples, Castel Nuovo, 1997, n° 6.

(18) F. BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1983, pp. 294-295 (référence communiquée par Marguerite Coppens, Bruxelles et par Caroline Pinon, Paris). Boucher précise, à propos des robes volantes ou andriennes: «On tend à y voir des formes inspirées par le théâtre; sans doute à cause de la vogue de l'*Andrienne* de Térence où Madame Dancourt portait dans le rôle de

Par ailleurs, l'auteur napolitain identifie formellement comme sainte Madeleine la figure représentée sous la croix, revêtue d'une robe de brocart, immédiatement à droite de Marie. En revanche, Pierluigi Leone de Castris, dans le commentaire le plus récent du triptyque, a estimé que la pécheresse repentie devait être la figure féminine du volet droit, celle qui, selon de Dominici, porte une préfiguration de l'andrienne<sup>(19)</sup>. Elle est en effet représentée avec, en main, le fameux pot à onguent, attribut traditionnel de la sainte, et elle se trouve aux pieds du Christ. Pourtant, il peut arriver, dans la peinture flamande du xv<sup>ème</sup> siècle, que le vase de sainte Madeleine soit confié à un autre personnage. C'est le cas, notamment, dans la *Descente de croix* de Rogier de le Pasture conservée au Prado: l'objet-attribut est tenu en main par un serviteur de Nicodème<sup>(20)</sup>. Bernardo de Dominici aurait-il raison? En réalité, il est difficile de trancher ce débat iconographique, car les peintres du xv<sup>ème</sup> siècle ne se sont pas toujours souciés de clairement différencier les trois Marie.

L'auteur napolitain continue: «Dans l'attique de la chapelle est peinte l'Adoration par un saint Roi unique, lequel avec très grande dévotion et humilité se tient agenouillé devant l'Enfant Jésus, assis dans le giron de la Vierge Marie. Celle-ci aussi est assise, avec modestie extrême et gravité, sous une cabane bien conçue et bien construite qui, dans sa structure, manifeste l'intelligence et le zèle de son admirable créateur<sup>(21)</sup>. Et, devant cette cabane, on aperçoit saint Joseph qui observe debout l'humble action effectuée par le Roi, dont il a reçu un riche vase apporté en cadeau au Rédempteur enfant. Et le manteau de saint Joseph est entièrement colorié en rouge, à la différence des autres artistes qui ont l'habitude de le peindre en jaune. Le Zingaro a d'ailleurs aussi représenté de manière différente l'Adoration des Rois, puisqu'il n'y a reproduit qu'un seul Mage, ayant peint les deux autres, accompagnés chacun d'un domestique, dans les petits panneaux déjà décrits qui entourent la Nativité. Et, de cette manière, il suit le cours de l'histoire et la conclut, comme nous l'avons dit plus haut».

Le panneau central du triptyque de l'Épiphanie semble avoir été suspendu au-dessus du retable de la chapelle proprement dit, dans l'attique, où il était tout particulièrement en évidence. L'auteur napolitain est surpris par le manteau rouge de saint Joseph. C'est pourtant la solution qui domine dans les Flandres au xv<sup>ème</sup> siècle, de Rogier de le Pasture à Hans Memling, de sorte qu'il n'y a rien d'étonnant à la retrouver chez le Maître de Monteoliveto. Par contre, en Italie, depuis l'époque du Pérugin et de Raphaël, les peintres attribuent effectivement un manteau jaune ou orangé au père nourricier de l'Enfant Jésus. Cet usage iconographique s'étend à toute l'Europe catholique durant le xvii<sup>ème</sup> siècle et constitue la norme à l'époque de Bernardo de Dominici. L'historien d'art napolitain interprète comme une originalité de son Zingaro une formule iconographique septentrionale qui disparaît avec la Contre-Réforme et qui, de ce fait, ne lui est pas familière.

'Glycérie relevant de couches' une robe vague qu'on appela justement *andrienne* et qui se répandit à l'étranger sous le nom déformé d'*adrienne*» (p. 294). De Dominici utilise la forme «*Adriè*».

(19) P. LEONE DE CASTRIS, *Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte: le collezioni borboniche e post-unitarie. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, Naples, 1999, n° 59.

(20) Voir, à ce propos, L. CAMPBELL, *De nieuwe beeldtaal van Rogier van der Weyden*, dans: *Rogier van der Weyden 1400-1464. De Passie van de Meester* (cat. d'exp.), Louvain, M, 2009, p. 40.

(21) Il semble assez clair que le «*mirabile Artefice*» auteur de la cabane soit le peintre lui-même.

Une autre originalité dont le même auteur crédite le peintre relève également du malentendu historique: c'est parce que le triptyque de l'*Épiphanie* a été démembré que le Zingaro paraît avoir représenté l'*Adoration des Mages* avec un seul Roi. En réalité, il ne saurait y avoir de doute quant au fait que les volets sur lesquels figurent les deux autres Rois et qui, au xviii<sup>ème</sup> siècle, à en croire la description de de Dominici, entouraient la *Nativité*, constituaient originellement, avec le fameux panneau au Roi unique, un triptyque de l'*Épiphanie* conforme à l'usage iconographique.

L'accent mis par Bernardo de Dominici sur les prétendues originalités iconographiques du Zingaro est sans doute révélateur de l'époque où il écrit. Désireux en plein xviii<sup>ème</sup> siècle de faire de cet artiste une figure fondatrice de la peinture napolitaine, il ne pouvait se limiter à exalter la perfection technique, proche du trompe-l'œil, des textiles peints des trois triptyques. Il convenait de mettre en avant des qualités plus modernes. C'est pourquoi l'auteur fait apparaître son héros comme un précurseur des modes vestimentaires du xviii<sup>ème</sup> siècle. Surtout, le peintre serait original dans son traitement des sujets chrétiens, un mérite que le discours critique des Lumières va véritablement 'découvrir' (22).

Bernardo de Dominici conclut sa description: «Dernièrement, à l'initiative du Père Abbé Don Lionardo Capuano, ces peintures du Zingaro ont été nettoyées et remises en état en quelques minuscules endroits par l'excellent restaurateur Nicolò di Liguoro, homme soigneux et appliqué qui connaît bien les peintures anciennes. Lequel Père Abbé, attaché à nos arts, a voulu honorer les œuvres de ce célèbre artiste pour pouvoir les conserver davantage et, si la chose était possible, éternellement [...]».

Il est difficile de déterminer si l'abbé Capuano et le restaurateur Nicolò di Liguoro sont responsables des mutilations subies par les trois triptyques. En 1742, à en juger par le témoignage de Bernardo de Dominici, ceux-ci étaient déjà démembrés et la partie supérieure des deux volets aux Rois mages avait été découpée en arc de cercle. Les autres panneaux étaient-ils déjà raccourcis? L'auteur napolitain fait état de réfections extrêmement limitées, mais on sait que le siècle des Lumières avait, en matière de restauration, des conceptions bien plus 'interventionnistes' que les nôtres.

Si l'on excepte le retable de l'autel qui, selon toute probabilité, était moderne, les murs de la chapelle des novices du couvent se présentaient au xviii<sup>ème</sup> siècle comme un petit musée d'art ancien. Commandés probablement pour Santa Maria di Monteoliveto elle-même à la fin du xv<sup>ème</sup> siècle, les trois triptyques flamands avaient dû perdre vers 1600, sinon plus tôt, leur fonction originelle de retables, suite à l'évolution du goût et aux changements iconographiques imposés par le concile de Trente. Ils ne pouvaient plus demeurer dans l'église principale du couvent où ils avaient vraisemblablement trouvé place à l'origine. Il est tentant d'imaginer que c'est l'abbé Capuano, que de Dominici présente comme un amateur d'art et un collectionneur, qui prit l'initiative de transférer les neuf panneaux dans la chapelle du Noviciat. Dans le contexte d'une histoire de l'art napolitain en formation, qui trouve sa première expression dans les guides touristiques de Sarnelli (1685), Celano (1692) et Parrino (1700) et dont les *Vite* de de Dominici constituent l'aboutissement majeur au xviii<sup>ème</sup> siècle,

(22) Voir, à ce sujet, R. MORTIER, *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières (Histoire des idées et critique littéraire, 207)*, Genève, 1982.



Fig. 4. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de San Martino, volets, Naples, Museo di San Martino) .(photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)

ces panneaux venaient d'accéder à la dignité d'objets patrimoniaux, qu'il convenait de préserver car ils éclairaient un stade ancien du développement de la peinture dans le royaume de Naples. S'il ne pouvait plus être question de les utiliser dans leur fonction sacrée première de retables, même dans une chapelle réservée aux novices, ces reliques du passé artistique de Naples méritaient toutefois d'être conservées et exposées. Le restaurateur Nicolò di Liguoro pourrait fort bien avoir procédé, en accord avec l'abbé, à leur insertion dans l'espace de la chapelle baroque ou baroquisée des novices. Dans une telle hypothèse, c'est ce Nicolò di Liguoro qui aurait démembré les triptyques, raccourci les panneaux et effectué çà et là des repeints.

Un autre ensemble dû au Maître de Monteoliveto fut également rattaché de manière extrêmement précoce au nom du Zingaro. Il s'agit des deux volets provenant de la chartreuse de San Martino à Naples, saisis en 1806 dans le Quartier du Prieur<sup>(23)</sup> (fig. 4). Après un long séjour au *Real Museo Borbonico*, puis au Musée de Capodimonte, ils sont revenus en 1986 à la chartreuse, où ils sont présentement exposés. La tradition qui les associe au

(23) Naples, Museo nazionale di Capodimonte (en dépôt au Museo di San Martino), n°s d'inv. Quintavalle (1930) 30, 28; bois; 201 x 79 cm (chaque volet).

Zingaro est attestée pour la première fois dans deux inventaires établis à la suite des saisies de 1806<sup>(24)</sup>. Elle est probablement plus ancienne.

Ces deux volets ont fait partie d'un second triptyque de l'*Épiphanie* qui, vu ses dimensions monumentales - deux mètres de hauteur-, pourrait bien avoir orné originellement le maître-autel de l'église. Il sera dénommé ci-après triptyque (de l'*Épiphanie*) de San Martino. Le panneau central, qui devait comporter les figures de la Vierge à l'Enfant, de saint Joseph et du Roi le plus âgé, a disparu. Les deux volets donnent chacun à voir un mage accompagné de deux serviteurs. Au revers figure une *Annonciation* en grisaille. Le triptyque de l'*Épiphanie* de San Martino présentait de toute évidence le même programme iconographique que celui de Monteoliveto, mais dans une version plus riche du point de vue figuratif. Les Rois des volets sont en effet accompagnés chacun de deux serviteurs, et non d'un seul. Selon toute vraisemblance, le peintre avait également pourvu d'une suite le mage du panneau central.

À la différence des trois triptyques de Monteoliveto, ce panneau central n'a apparemment pas survécu au changement de goût et, si on a jugé bon de conserver les volets qui le flanquaient à l'origine, c'est parce qu'on y voyait des documents historiques, des pièces d'archives visuelles. Dans l'Inventaire A des tableaux saisis en 1806 dans le Quartier du Prieur, ces volets sont cités respectivement comme «Le Roi Charles d'Anjou, par le Zingaro» et «Le Roi Robert, par le Zingaro». L'appartenance des deux panneaux à une ancienne représentation monumentale de l'*Épiphanie* n'était alors plus perçue. Il est vrai qu'ils avaient été dotés d'inscriptions («*Robertus rex sycilye*», «*Carolus dux calabrye*») convertissant les deux Rois en autant de 'portraits historiques'. Le mage du volet gauche était ainsi devenu le roi de Naples Robert Ier (1277-1313), celui du volet droit son fils Charles (1298-1328), duc de Calabre. Charles de Calabre aurait fondé la chartreuse de Naples en 1325, ce qui explique l'intérêt que les moines de San Martino ont pu porter à son effigie et à celle de son père.

Les trois visages du volet droit ont été refaits par un peintre local -le contraste est net avec les physionomies 'flamandes' du volet gauche. Il s'agissait de remplacer le Roi noir par un souverain à la peau blanche, susceptible d'incarner Charles de Calabre avec un minimum de crédibilité. En radiographie, on aperçoit effectivement les traits d'un Africain sous le visage du pseudo-Charles de Calabre. Ses deux serviteurs ont probablement eux aussi été 'blanchis'. Le volet gauche n'a subi, en revanche, aucune altération. Il suffisait apparemment d'écrire *Robertus rex sycilye* au-dessous du mage blanc d'âge mûr pour en faire une effigie de Robert Ier d'Anjou. Tant la forme des lettres que le style des visages surpeints, encore nettement 'quattrocenteschi', suggèrent que la manipulation remonte aux dernières années du xv<sup>ème</sup> ou au début du xvi<sup>ème</sup> siècle. Elle a dû être opérée par une main locale.

L'ancienne attribution au Zingaro des deux volets de la chartreuse remonte-t-elle à Bernardo de Dominici? Dans sa biographie du peintre, l'auteur napolitain, après avoir décrit par le menu les trois triptyques de Monteoliveto, mentionne, à un paragraphe de distance,

(24) Inventaire A: «*Prima Stanza a mano destra [...], 1 dello [quadro] di palmi 2 ¾ x 7 ½. Il Re Carlo D'Angiò, del Zingaro [...], 1 dello [quadro] di palmi 2 ¾ x 7 ½. Il Re Roberto, del Zingaro*» (L. ARBACE / F. CAPOBIANCO / R. PASTORELLI, *Museo della Certosa di San Martino. Il Quarto del Priore*, Naples, 1986, pp. 24-25).

Inventaire B: «*Seconda Stanza Grande [...], (64) Un quadro di 2 e 9. Carlo D'Angiò, del Zingaro [...], (85) Un quadro di 2 e 9. Re Roberto, del Zingaro*» (Idem, *Ibidem*, pp. 24-25).

une activité pour les chartreux de Naples: «C'est ainsi qu'il peignit divers tableaux pour l'église de la chartreuse de Naples, lesquels se voient aujourd'hui dans les cellules des moines et représentent différents saints» (25). Il se pourrait donc bien que le lien stylistique qui unit le triptyque de l'*Épiphanie* de Monteoliveto à celui de l'*Épiphanie* de San Martino ait été observé dès le siècle des Lumières.

Il faudra toutefois attendre le début du xx<sup>ème</sup> siècle pour qu'un historien d'art assigne de manière explicite les onze panneaux provenant de Monteoliveto et de la chartreuse à une seule et même main, suscitant en quelque sorte une deuxième 'naissance' de l'artiste à l'histoire de l'art. Wilhelm Rolfs, qui publia en 1910 la première histoire systématique de la peinture napolitaine depuis celle de de Dominici (26), est certainement aussi le premier, depuis 1742, à consacrer aux triptyques de Monteoliveto une aussi longue analyse (27). Elle s'étend sur près de trois pages. «De prime abord, note l'auteur, il semble [...] que différentes mains puissent entrer en ligne de compte [dans les onze panneaux]. C'est ainsi qu'on aura tendance à séparer les panneaux sans air du triptyque de la *Déposition* de ceux pourvus d'un arrière-plan à la flamande (horizon jaune haut placé, ciel bleu-vert, villes à tours pointues se détachant sur le ciel, rochers fantastiques présentant un surplomb déchiqueté...). Et cependant, si on laisse de côté les repeints uniformes, il apparaît rapidement que, selon toute probabilité, il n'y a qu'une seule main qui a été à l'œuvre» (28). Cette main unique, selon Rolfs, est clairement celle d'un artiste napolitain qui imite, tant bien que mal, des modèles septentrionaux.

Même si l'historien d'art allemand ignorait apparemment que les trois triptyques de Monteoliveto avaient déjà été attribués à un seul artiste par de Dominici, la confrontation entre son texte et celui du Vasari napolitain est des plus instructives. L'enthousiasme critique de ce dernier a fait place, en l'espace d'un siècle et demi, à un jugement pour le moins négatif. Les onze panneaux constituent aux yeux de Rolfs «une série déconcertante d'œuvres, presque dissuasive dans son état actuel, une série qui a suscité bien plus de maux de tête qu'elle ne le mérite par sa valeur artistique» (29). Plus loin, il affirme que l'auteur des triptyques se serait inspiré de deux gravures de Schongauer: l'*Épiphanie* et l'*Adoration des Bergers* -en réalité, seul le rapprochement avec cette seconde gravure est pertinent. La comparaison ne tourne pas à l'avantage des œuvres du Maître de Monteoliveto. L'historien d'art allemand parle, à leur propos, d'«une imitation purement extérieure de l'art du Nord. Le

(25) «*Così dipinse alcuni quadri per la Chiesa della Certosa di Napoli, li quali oggi si veggono per le stanze de' monaci di quel luogo, essendovi varj Santi effigiali*» (B. DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 126).

(26) Comme le note F. BOLOGNA (*op. cit.*, pp. 622-623), les *Vite* constituent «*il massimo sforzo storiografico non solo del de Dominici, ma dell'intera produzione storica sette-ottocentesca relativa all'arte meridionale: fino al Rolfs, tutto sommato, se leniamo in conto l'arco cronologico coperto*».

(27) W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig, 1910, pp. 106-108.

(28) «*Auf den ersten Blick scheint es auch, als ob hier verschiedene Hände in Betracht kämen. So wird man die gänzlich luftlosen 7, 8, II [il s'agit des trois panneaux du triptyque de la *Déposition*] von den mit flandrischem Hintergrunde versehenen (gelber hoher Horizont, grünblauer Himmel, spitztürmige Städe gegen den Himmel, fantastische Felsen mit zerrissenem Überhang usw.) trennen. Allein, es stellt sich bald heraus, dass ausser der einheitlichen Übermalung doch wohl nur eine Hand am Werke gewesen ist*» (W. ROLFS, *op. cit.*, p. 107).

(29) «*Es ist eine wunderliche, in ihrer derzeitigen Verfassung fast abschreckende Gesellschaft, die schon weit mehr Kopferbrechen gemacht hat, als ihr künstlerischer Wert verdient*» (W. ROLFS, *op. cit.*, p. 106).

peintre napolitain utilise le paysage flamand de manière tout à fait superficielle, les figures dures et anguleuses n'ont aucune expression. Il leur manque l'austère profondeur qui, dans l'art du Nord, nous fait oublier bien des imperfections de dessin et le manque de grâce des figures. En outre, vu que le charme des gravures s'est perdu dans ces croûtes grossières et que celles-ci n'ont pas le chromatisme émaillé de la peinture septentrionale, on comprend facilement qu'elles produisent un effet presque repoussant»<sup>(30)</sup>. Et l'auteur de blâmer des «fautes de dessin manifestes», qui trouveraient leur origine dans l'«agrandissement maladroit des gravures»<sup>(31)</sup>.

Les emprunts à Schongauer, mais aussi aux Primitifs flamands constituent, selon Rolfs, un point négatif à porter au débit de l'artiste. L'historien d'art reconnaît deux figures du triptyque de la *Déploration* dans une composition de même sujet attribuée à Robert Campin<sup>(32)</sup> et conclut que le Maître de Monteoliveto se serait approprié sans scrupules les inventions d'autrui. Ses œuvres relèveraient, sinon «d'une pratique artistique pas tout à fait honnête, du moins du travail d'usine»<sup>(33)</sup>.

Le commentaire publié en 1911 par Aldo de Rinaldis n'est pas plus indulgent. Tout en se refusant à reconnaître une main unique dans les onze panneaux, il les attribue à un «même atelier napolitain, où l'on imitait les exemples flamands et copiait les estampes allemandes»<sup>(34)</sup>. Ces panneaux, affirme-t-il, «constituent, eux aussi, une preuve évidente de l'introduction de la peinture septentrionale à Naples mais, en vérité, on ne peut les considérer comme les témoignages éloquentes d'une école flamando-napolitaine. Ce sont fondamentalement des copies fragmentaires, des imitations serviles, des répétitions pénibles de figures et de motifs repris à divers modèles et combinés de différentes manières par des praticiens industriels, qui cherchaient à plaire au goût de leur époque, si pas même, comme nous inclinons à le penser, à produire des falsifications d'œuvres des anciens Pays-Bas».

(30) «Vergleicht man die Neapler Tafeln mit den Slichen, so bemerkt man sogleich, dass hier nur eine rein am Äusseren haftende Nachahmung der nordischen Kunst vorliegt. Der Neapler Maler verwendet die flämische Landschaft ganz oberflächlich, die harten eckigen Gestalten sind ohne jeden Ausdruck, ohne den tiefen Ernst, der uns in der nordischen Kunst über manche Unebenheit der Zeichnung oder den Mangel an Anmut der Gestalten hinwegsehen lässt. Da ausserdem der Reiz der Sliche in dieser gräßlichen Sudelei ebenso verloren gehen muss, wie sie hinter dem Farbenschmelz nordischer Bilder zurückbleibt, so erklärt sich leicht der teilweise geradezu abstossende Eindruck dieser Bilder» (W. ROLFS, *op. cit.*, p. 108).

(31) «So offenbare Zeichenfehler, wie sie die Tafeln 7, 8, 11 usw. darbieten, und wie sie sich unmittelbar aus der ungeschickten Vergrösserung der Sliche erklären [...]» (W. ROLFS, *op. cit.*, p. 108).

(32) W. ROLFS, *op. cit.*, p. 108.

(33) «Alle Umstände in Betracht gezogen, wird man den Eindruck nicht mehr los, dass es sich hier um keine ganz ehrliche Kunstübung, zum mindesten aber um Fabrikarbeit handelt» (W. ROLFS, *op. cit.*, p. 107).

(34) «I quadri [...] non accusano esecuzione di un solo artefice, ma presentano costanti caratteri comuni, e per ciò li consideriamo esciti da una stessa bottega napoletana nella quale s'imitavano esemplari fiamminghi e si copiavano stampe tedesche. Costituiscono essi ancora una prova evidente della introduzione della pittura nordica in Napoli; ma, in verità, non sarebbe lecito considerarli come testimonianze eloquenti d'una scuola fiammingo-napoletana. Sono, in sostanza, copie frammentarie, imitazioni pedissequae, rifacimenti stentati di figure e di motivi tolti qua e là da modelli diversi, e variamente combinati da praticanti industriali, i quali intendevano compiacere il gusto del tempo, o addirittura (come incliniamo a credere) comporre falsificazioni d'opere d'arte neerlandese» (A. DE RINALDIS, *Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli approvata dal Ministero della Pubblica Istruzione. Parte seconda: Pinacoteca. Catalogo*, Naples, 1911, p. 363).

Dans la suite de son commentaire, de Rinaldis tempère quelque peu son jugement, sans pour autant le remettre en question: «Néanmoins, ces praticiens ne manquèrent ni d'intelligence, ni d'un sens vif de la couleur, ni de goût aristocratique quand ils disposèrent de riches drapés autour des figures; et si l'absence de force naturelle et d'études préparatoires est évidente dans les graves déficiences du dessin, ils réussissent cependant à donner un mouvement vivant à certaines figures et à modeler avec goût quelques têtes expressives»<sup>(35)</sup>.

Rolls et de Rinaldis partagent donc une même appréciation critique négative des panneaux. Ils ne sont pas isolés. Dès 1905, le même jugement se retrouve sous la plume de Luigi Serra. Pour ce dernier, les onze panneaux, qui relèveraient simplement d'une «orientation commune napolitano-flamande» et non d'«un même atelier», «présentent de graves incorrections de dessin, mais l'élégance des vêtements aux très riches ornements, quelques couleurs émaillées et l'une ou l'autre tête réussie montrent que, si l'artiste avait eu une formation meilleure, il aurait peut-être produit des œuvres notables»<sup>(36)</sup>.

Le changement dans l'appréciation critique des onze panneaux trouve certainement son explication dans un changement de contexte historique. À Naples, au xviii<sup>ème</sup> siècle, les exemples de réalisme gothique septentrional, qu'il s'agisse de peintures importées des Flandres ou d'imitations locales à la Colantonio, étaient rares. Les trois triptyques de Monteoliveto ne pouvaient de ce fait que frapper l'imagination d'un public local qui commençait à goûter l'art du Quattrocento. L'enthousiasme qu'ils suscitèrent auprès de Bernardo de Dominici reflète leur caractère exceptionnel dans le microcosme napolitain. Au cours du xix<sup>ème</sup> siècle, les choses vont changer. C'est l'époque de la «réhabilitation des Primitifs flamands», pour reprendre l'expression forgée par Suzanne Sulzberger<sup>(37)</sup>. Grâce à l'exploration des archives et au développement de la méthode de l'attribution, on redécouvre un à un les grands virtuoses de la peinture flamande du xv<sup>ème</sup> siècle: Jan van Eyck, Rogier de la Pasture, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling... À partir des années 1860, dans le nord de l'Europe, mais aussi en Espagne, leurs œuvres dûment attribuées sont offertes à la vue d'un public toujours plus large. Dans les musées et galeries de Londres, Berlin, Paris, Bruxelles, Bruges ou Madrid, le touriste peut dorénavant se faire une idée précise de la production picturale dans les Flandres durant l'époque bourguignonne et, en particulier, du 'haut de gamme'. Le réalisme gothique septentrional va ainsi acquérir une visibilité qu'il

(35) «*Tuttavia quei praticanti non mancavano d'intelligenza e d'un certo sentimento vivace del colore e d'un signorile gusto nel comporre ricchi drappaggi in torno alle loro figure: e se l'assenza di natural forza e di studi preparatorii è evidente in gravi deficienze di disegno, riescono tuttavia a dar moto vivace ad alcune figure, e a modellare con gusto qualche testa espressiva*» (A. DE RINALDIS, *op. cit.*, p. 363).

(36) «*All'indirizzo napoletano fiammingo si devono ascrivere undici tavole della fine del secolo XV [...], se pure non sono -come incliniamo a credere- tutte d'una stessa bottega. [...] Esse presentano gravi scorrettezze di segno, ma l'eleganza delle vestimenta a ricchissimi ornati, alcuni colori smaglianti e qualche testa riuscita, mostrano che se l'artista avesse avuta una educazione migliore, avrebbe prodotto, forse, opere notevoli*» (L. SERRA, *La pittura napoletana del Rinascimento*, dans: *L'Arte*, 8, 1905, p. 343).

(37) Voir, sur la redécouverte des Primitifs flamands, S. SULZBERGER, *La réhabilitation des Primitifs flamands 1802-1867* (Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in -8°, XII, 3), Bruxelles, 1961; B. RIDDERBOS, *From Waagen to Friedländer*, W. KRUL, *Realism, Renaissance and Nationalism* et T.-H. BORCHERT, *Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States*, dans: *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, Amsterdam, 2005, pp. 218-251, 252-289 et 173-216.

n'avait plus connue depuis le xv<sup>ème</sup> siècle, quand il constituait un style moderne, apprécié des élites sociales de l'Europe entière. Cette visibilité sera accrue par les nouveaux médias: l'exposition temporaire et la photographie. Ainsi, en 1902, s'ouvre à Bruges l'exposition rétrospective consacrée aux Primitifs flamands<sup>(38)</sup>. Elle donne lieu, l'année suivante, à la publication par l'éditeur munichoïse Bruckmann d'un grand album illustré de reproductions photographiques<sup>(39)</sup>. Le réalisme gothique septentrional devient alors le patrimoine partagé de la communauté des historiens d'art.

Si les trois triptyques des olivétains passaient 'faute de mieux' pour des chefs-d'œuvre aux yeux des amateurs napolitains du xviii<sup>ème</sup> siècle, ils ne pouvaient que difficilement prétendre encore à un tel titre une fois mesurés à l'aune des originaux des grands Primitifs flamands, c'est-à-dire ceux dont le nom, conservé par la tradition historiographique, fut remis à l'honneur au xix<sup>ème</sup> siècle. En matière de trompe-l'œil textile, les performances du Maître de Monteoliveto apparaîtront nécessairement médiocres à l'observateur honnête, dès que rapportées à celles d'un Jan van Eyck dans la *Madone au chanoine Van der Paele* ou à celles d'un Rogier de la Pasture dans le polyptyque du *Jugement dernier*. Et il est certain que, tant dans le dessin anatomique que dans la maîtrise de la perspective géométrique, l'anonyme est largement dépassé par Hans Memling, le plus correct, au sens académique du terme, parmi les Primitifs flamands. Grâce aux musées, aux expositions et à la reproduction photographique, Rolfs, de Rinaldis et Serra possédaient une connaissance visuelle de la peinture septentrionale du xv<sup>ème</sup> siècle dont de Dominici n'aurait pu que rêver. Les jugements de valeur en matière de réalisme gothique septentrional formulés au début du xx<sup>ème</sup> siècle s'en ressentent. Ils ne peuvent coïncider avec ceux d'un peintre-érudit napolitain du siècle des Lumières.

Si Rolfs, de Rinaldis et Serra jugent autrement que de Dominici les panneaux de Monteoliveto, ils le rejoignent cependant sur le terrain historique: eux aussi les attribuent sans discussion à un peintre napolitain. Certes, ils ne prononcent plus le nom du Zingaro mais il est clair qu'à leurs yeux également, les triptyques de Monteoliveto et de la chartreuse de San Martino n'ont pu être réalisés que dans la cité parthénopéenne. Cette attribution à la mystérieuse école 'napolitano-flamande' a eu pour résultat que, jusque tout récemment, ce ne sont pas les spécialistes de l'art des anciens Pays-Bas, mais bien ceux de la peinture italienne qui ont estimé avoir à traiter des onze panneaux. S'ils sont absents de l'*All-niederländische Malerei* de Friedländer, en revanche, on les trouve mentionnés et en partie reproduits dans la *Storia dell'arte italiana* d'Adolfo Venturi<sup>(40)</sup>, dans le *Development of the Italian Schools of Painting* de Raimond Van Marle<sup>(41)</sup> et dans un volume de la récente série *La pittura in Italia*<sup>(42)</sup>. Dans ces différents ouvrages, l'attribution traditionnelle à l'école

(38) Voir, à ce sujet, *Impact 1902 Revisited. Tentoonstelling van Oude Vlaamse Kunst. Brugge 15 juni tot 15 september 1902* (cat. d'exp.), Bruges, Arentshuis, 1902.

(39) M.J. FRIEDLÄNDER, *Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge*, Munich, 1903.

(40) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, VII: La pittura del Quattrocento, IV*, Milan, 1915, p. 141.

(41) R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting, XV*, La Haye, 1931, pp. 351-352, 358.

(42) F. NAVARRO, *La pittura a Napoli e nel Meridione nel Quattrocento*, dans: *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, Venice, 1987, II, pp. 465-466.

napolitaine n'est jamais remise en question, même lorsque la plupart des auteurs signalent une forte influence flamande. Pourtant, le simple fait que les onze panneaux faisaient initialement partie de triptyques dont les volets comportaient au revers des figures en grisaille simulant des sculptures aurait dû depuis longtemps éveiller le doute quant à une prétendue origine napolitaine. Ce genre de retable, en effet, est typique du nord-ouest de l'Europe. Comment imaginer, dans la Naples de la fin du xv<sup>ème</sup> siècle, un peintre produisant de façon quasi exclusive des ensembles qui, du point de vue typologique, différaient complètement de ce que le public local avait l'habitude de voir sur les autels, à savoir des 'murs d'images' constitués de plusieurs panneaux superposés, insérés dans un encadrement rigide? Si l'on s'en tient aux exemplaires à peu près intacts, on peut citer notamment les retables de saint Benoît (Naples, San Gennaro al Vomero) et de saint Séverin (Naples, Santi Severino e Sossio), tous deux anonymes, ainsi que ceux de saint Vincent Ferrer dû à Colantonio (Naples, San Pietro Martire) et de saint Michel dû à Francesco Pagano (Naples, Concrega dei Santi Michele e Omobono)<sup>(43)</sup>. On mentionnera également, pour mémoire, le retable aujourd'hui démembré peint par Colantonio pour l'église franciscaine de San Lorenzo Maggiore<sup>(44)</sup>. Ce 'mur d'images' particulièrement spectaculaire comportait au moins deux grands panneaux superposés, encadrés par une série de huit ou dix figurines agencées en deux colonnes dans les montants. On est bien loin du triptyque flamand...

Deux spécialistes reconnus de la peinture flamande du xv<sup>ème</sup> siècle ont certes endossé l'attribution des onze panneaux à une main campanienne: Jacques Lavalleye en 1936<sup>(45)</sup> et Wolfgang Schöne. Dans le cas du second, ce fut au prix d'une étonnante distorsion dans la description typologique. Dans sa monographie sur Dieric Bouts parue en 1938, Schöne consacre une notice au panneau central du triptyque de la *Déploration*. Il y voit «une œuvre de l'école de Naples sous influence néerlandaise», inspirée par un original perdu du maître louvaniste. Cette attribution l'amène curieusement à faire des quatre triptyques une authentique *pala* à l'italienne: l'auteur allemand, qui ignorait apparemment l'existence de grisailles aux revers<sup>(46)</sup>, écrit en effet que le tableau central du triptyque de la *Déploration* «fait partie, avec dix autres, d'un grand panneau d'autel composite»<sup>(47)</sup>. On relèvera la logique paradoxale du raisonnement: si les onze tableaux sont bien napolitains du point de vue stylistique, l'ensemble qu'ils formaient devait l'être également du point de vue typologique.

(43) Voir, sur ces œuvres, P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, 1997, n°s 10, 13, 7, 16.

(44) Voir, sur cette œuvre, P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, 1997, n° 5; 1999, n° 24.

(45) J. LAVALLEYE, *Juste de Gand, peintre de Frédéric de Montefeltre (Université de Louvain. Recueil de travaux publiés par les membres des commissions d'histoire et de philologie, 2<sup>ème</sup> série, 37)*, Louvain, 1936, pp. 23-25, 89, note 1. L'attribution des onze panneaux à «un pinceau napolitain» étonne d'autant plus chez cet auteur, spécialiste de la peinture flamande, qu'il les connaissait, selon ses propres dires, de première main.

(46) Les grisailles des volets de San Martino furent pourtant mentionnées par Antonio DE RINALDIS dès 1911 (*op. cit.*, pp. 143-144).

(47) «Das Bild gehört mit zehn anderen zu einer grossen zusammengesetzten Altartafel. Es ist ein Werk der Neapeler Schule unter niederländischem Einfluss, im Anschluss an das verlorene Original von Bouts geschaffen, das die Kopie a) [il s'agit d'un panneau attribué à Bouts conservé au Städel-Institut de Francfort-sur-le-Main] am reinsten wiedergibt» (W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin / Leipzig, 1938, p. 122).

Bien que, dès 1999, Pierluigi Leone de Castris ait envisagé leur attribution à un peintre napolitain ayant séjourné dans les Flandres ou à un peintre flamand émigré à Naples<sup>(48)</sup>, il aura en fait fallu attendre l'année 2002 pour qu'une spécialiste italienne des peintres du Nord, Caterina Viridis, affirme sans ambiguïté l'origine flamande des panneaux de Monteliveto et de San Martino<sup>(49)</sup>. Elle y relève une « marque stylistique ne pouvant être rapprochée [...] d'aucune œuvre produite par des artistes originaires du Vice-Royaume »<sup>(50)</sup>. Et de proposer de rattacher les quatre triptyques à l'atelier du Maître de l'Abbaye d'Affligem, dit aussi le Maître de l'Histoire de Joseph, un anonyme bruxellois de la fin du xv<sup>ème</sup> siècle. Même si cette nouvelle attribution ne résiste pas à l'examen<sup>(51)</sup>, il n'en demeure pas moins que Caterina Viridis a donné une orientation décisive aux recherches. En outre, elle a mis en évidence le lien nécessaire entre la reconnaissance du caractère flamand des onze panneaux et la notion historique de 'petit maître', rendant ainsi possible une troisième 'naissance' de leur auteur à l'histoire de l'art.

Si la conception du réalisme gothique septentrional d'un Rolfs, d'un de Rinaldis ou d'un Serra n'est plus celle de Bernardo de Dominici, la notion elle-même et son contenu ont continué à évoluer durant tout le xx<sup>ème</sup> siècle. Ce fut l'un des principaux mérites de Max Friedländer que d'avoir montré que la peinture flamande de la fin du Moyen Âge ne se réduisait pas aux quelques grands noms conservés par la tradition historiographique et remis à l'honneur au xix<sup>ème</sup> siècle. À côté des 'grands maîtres', d'autres ont œuvré : les 'petits maîtres' que l'historien d'art moderne ne parvient généralement pas à arracher à l'anonymat, mais qui développèrent un style reconnaissable et connurent parfois un succès international. À partir de 1903, Friedländer va s'attacher à identifier, par la méthode de la critique de style, la production de plusieurs de ces petits maîtres<sup>(52)</sup>. Il leur donnera des appellations conventionnelles ayant pour origine une œuvre éponyme plus ou moins représentative. C'est ainsi que 'naquirent' des artistes tels le Maître de la Légende de sainte Lucie et celui de la Légende de sainte Ursule, qui travaillèrent à Bruges, ou le Maître de la Légende de sainte Catherine et celui de l'Abbaye d'Affligem, qui furent actifs à Bruxelles. Dans l'*Altniederländische Malerei* publiée durant l'Entre-deux-guerres, grands et petits maîtres se mêlent à partir du quatrième volume et l'historien d'art allemand n'hésitera pas à faire reproduire en pleine page les principales œuvres des anonymes qu'il avait découverts<sup>(53)</sup>. Celles-ci devinrent ainsi autant de références visuelles familières aux historiens de la peinture flamande.

(48) P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, 1999, notamment p. 90.

(49) C. LIMENTANI VIRIDIS, *La bottega del Maestro delle Storie di san Giuseppe. Dipinti in Italia*, dans: *De lapidibus sententiæ. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padoue, 2002, pp. 207-212.

(50) « *Infatti a proposito di questo impressionante insieme di tavole, al di là dei modelli iconografici [...], conta in maniera decisiva la cifra stilistica, non accostabile, a giudizio di chi scrive, ad alcuna opera prodotta da artisti nativi del Vicereame* » (C. LIMENTANI VIRIDIS, *op. cit.*, p. 208).

(51) Il est d'ailleurs peu probable que Caterina Viridis la répèterait aujourd'hui, les historiens d'art disposant depuis 2006 d'une étude approfondie et copieusement illustrée du retable éponyme d'Affligem: R. SLACHMUYLDERS / P. SYFFER-D'OLNE, notice, dans: *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium: Masters with Provisional Names (The Flemish Primitives, 4)*, Bruxelles, 2006, n° 1.

(52) M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, dans: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 26, 1903, pp. 66-91, 147-175.

(53) M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei*, Berlin / Leyde, 1923-1937, I-XIV.

Par la suite, dans les années 1960, Paul Philippot s'efforcera de dégager les caractéristiques d'une véritable esthétique des petits maîtres flamands, une esthétique en rupture avec celle des grands maîtres fondateurs du réalisme septentrional, Jan van Eyck et Rogier de la Pasture<sup>(54)</sup>. Il caractérisera le style nouveau des petits maîtres, apparu dans les années 1480, d'une part, par un abandon partiel du réalisme anatomique et du rendu perspectif de l'espace, d'autre part, par un renforcement des effets expressifs pouvant aller jusqu'à la caricature et par le développement systématique de la narration pittoresque. En outre, les petits maîtres, tout en simplifiant la technique picturale de tradition eyckienne, multiplièrent les surfaces recouvertes de motifs ornementaux et revinrent occasionnellement à l'usage de l'or, dans les auréoles comme dans les fonds.

C'est l'élargissement au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle de la notion même de Primitif flamand qui aura créé les conditions de la reconnaissance du caractère septentrional des quatre triptyques napolitains. Rolfs, de Rinaldis et Serra les avaient confrontés implicitement à la peinture des grands maîtres du Nord, la seule qu'ils pouvaient connaître. Le lien avec celle-ci étant loin d'être manifeste, une attribution des triptyques à un ou plusieurs imitateurs parthénopéens semblait s'imposer. En revanche, Caterina Viridis, s'appuyant sur une image plus diversifiée de la production picturale des Pays-Bas bourguignons, a été capable de reconnaître dans les quatre triptyques une main authentiquement flamande, celle d'un petit maître du Nord. Comme souvent en histoire de l'art, le changement d'attribution coïncide avec un changement d'appréciation critique. L'opinion négative émise par Rolfs, de Rinaldis et Serra n'a pas été suivie par Caterina Viridis. Sans pour autant renouer avec le ton enthousiaste de Bernardo de Dominici, elle souligne «la qualité de la peinture» des quatre triptyques, dont au moins deux pourraient être attribués, suggère-t-elle, à «un collaborateur particulièrement doué du Maître [de l'Abbaye d'Affligem], travaillant en contact étroit avec lui»<sup>(55)</sup>. Replacés dans le contexte de la production des petits maîtres flamands de la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, les quatre triptyques napolitains apparaissent incontestablement comme des œuvres d'un bon niveau, dues à un artiste expérimenté.

## Le répertoire d'un anonyme

Caterina Viridis a non seulement restitué à l'histoire de la peinture flamande du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle les quatre triptyques de Naples, elle a aussi attribué trois autres œuvres au Maître de

(54) P. PHILIPPOU, *La fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, 11, 1962, pp. 3-38 (repris dans Idem, *La peinture dans les anciens Pays-Bas <sup>xv</sup><sup>e</sup>-<sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècles*, Paris, 1998, pp. 95-123). Voir depuis lors, sur la notion de petit maître, C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coler et la technique picturale des peintres flamands du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1985; D. MARTENS, *À propos d'un triptyque du Maître de la Légende de sainte Godelieve à Abbeville: grands et petits maîtres dans la peinture flamande du <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle*, dans: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 42, 1992, n° 3, pp. 28-30.

(55) «*In particolare mi pare di rilevante interesse la pubblicazione delle tavole ora al Museo di Capodimonte e al Museo di San Marliano [...], non solo per la qualità della pittura [...], ma per lo straordinario interesse documentario di opere che sono verosimilmente presenti a Napoli ab antiquo*» (C. LIPIENTANI VIRIDIS, *op. cit.*, p. 207); «*Il più ricco insieme delle altre tavole [le triptyque de la Nativité et celui de l'Épiphanie de Monteoliveto], invece, va ricondotto a un artista più raffinato e sicuro. Non si tratta proprio del Maestro [le Maître de l'Abbaye d'Affligem], ma di un collaboratore molto dotato, che lavora a stretto contatto con lui*» (*Ibidem*, p. 211).



Fig. 5. Maître de Monteoliveto: Triptyque, volets, *Ecce Homo* et *Descente de croix*. Amiens, Musée de Picardie. (photo musée)

Monteoliveto: une *Adoration des Mages* et une *Présentation au Temple* conservés au Musée municipal de Padoue (fig. 27), ainsi qu'une *Sainte Famille* en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Tournai (fig. 22). En 2009, j'ai proposé d'adjoindre au catalogue de l'anonyme deux volets de triptyque faisant partie des collections du Musée de Picardie à Amiens: l'un représente l'*Ecce Homo*, l'autre la *Descente de croix*<sup>(56)</sup> (fig. 5). Au revers se trouve une *Annonciation* en grisaille, inachevée.

À ce stade de la recherche, il apparaît souhaitable de soumettre ce groupe d'œuvres à un examen critique visant à en établir la cohérence stylistique. Peut-on véritablement porter au crédit du Maître de Monteoliveto tous les panneaux qui viennent d'être cités? Il convient

(56) Amiens, Musée de Picardie, n° d'inv. MNR 20 (MPP 4025); bois: 154,5 x 90 cm (*Ecce Homo*) et 154,5 x 95 cm (*Descente de croix*). Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS, *Deux volets du Maître flamand de Monteoliveto dans les collections du Musée de Picardie*, dans: *Revue du Louvre. La Revue des Musées de France*, 59, 2009, n° 3, pp. 44-55.



Fig. 6. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 7. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la Déploration (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 8. Maître de Monteoliveto: Triptyque. *Ecce Homo* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)

de préciser que l'argumentation qui va être développée s'appuie uniquement sur l'examen visuel des œuvres à la lumière du jour. En l'absence de documents de laboratoire publiés, l'historien d'art ne dispose d'aucune information concernant le dessin sous-jacent, ni le bois des supports. Aucune étude chimique des matériaux de la couche picturale n'a pu être entreprise. Les conclusions qui vont être avancées présentent de ce fait le caractère hypothétique de l'attribution traditionnelle. Pour éviter des lourdeurs d'écriture, ce caractère hypothétique ne sera pas rappelé dans la suite du texte.

On peut distinguer deux groupes au sein de l'ensemble des œuvres associées jusqu'ici au Maître de Monteoliveto. Le premier est constitué de peintures unies par des ressemblances étroites dans les motifs de brocart<sup>(57)</sup>, comme dans les types physiologiques. Font partie

(57) Voir, sur la validité de cet indice dans le domaine de l'attribution des peintures flamandes de la fin du Moyen Âge, S.H. GODDARD, *Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt: An Accessory to Stylistic Analysis*, dans: *The Art Bulletin*, 67, 1985, pp. 401-418; L. HENDRIKMAN, *Enkele modellen uit het atelier van Bernard van Orley*, dans: *Album discipulorum J.R.J. Van Asperen de Boer*, Zwolle, 1997, pp. 99-100; L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 26; F. GOMBERT, *Regrouper et exposer les œuvres attribuées à un atelier de maître anonyme*, dans: *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du xv<sup>ème</sup> siècle. Colloque organisé par le Palais des Beaux-Arts de Lille les 23 et 24 juin 2005*, Deauville, 2007, p. 27; D. MARTENS, *En marge de deux récents catalogues: peintures flamandes en quête d'auteur au Palais des Beaux-Arts de Lille*, dans: *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 68, 2007, p. 130; J.L. PYPAERT, *Le Maître d'Hoogstraten*, Tervueren, 2007, pp. 14-17; V. HENDERIKS / H. MUND, *Apport à la connaissance du Maître de Hoogstraten: le triptyque de la Sainte Famille entourée d'anges*, dans: *Acta artis academica*, 2010, pp. 20-22.



Fig. 9. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

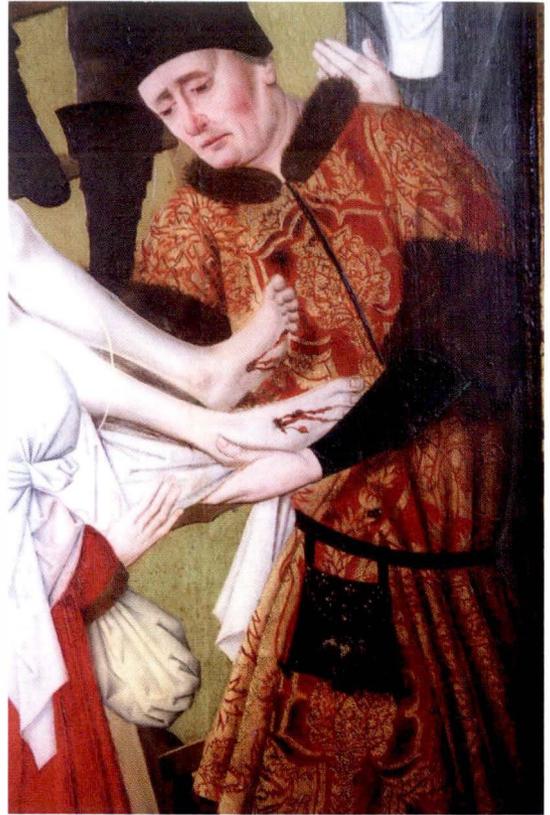


Fig. 10. Maître de Monteoliveto: Triptyque, Descente de croix (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)

de ce premier groupe trois des quatre triptyques de Naples et les deux volets d'Amiens. On constate que l'anonyme a revêtu du même tissu de brocart le Roi africain du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 6), le Nicodème du triptyque de la Déploration (fig. 7), le pseudo-Robert d'Anjou du triptyque de l'Épiphanie de San Martino et le Juif aux bras croisés, représenté au premier plan à droite dans l'Ecce Homo d'Amiens (fig. 8). Dans chacun des exemples cités, les motifs se détachent en noir ou sans doute plutôt en bleu sombre sur fond or. Des motifs identiques ornent également le manteau du Roi européen agenouillé devant l'Enfant sur le panneau central du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 9) et celui de Nicodème dans la Descente de croix d'Amiens (fig. 10). Cette fois, ils se détachent en rouge sur fond or. Enfin, des ornements végétaux noirs (bleu sombre?) et or tirés d'un second modèle textile ont été utilisés aussi bien dans le drap d'honneur du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 11) que dans la robe de la sainte Madeleine (?) agenouillée sous la croix dans le panneau central du triptyque de la Déploration (fig. 12).

En ce qui concerne les coïncidences dans les types physiologiques mis en œuvre par le peintre au sein du premier groupe d'images, on relèvera notamment que le Roi mage repré-



Fig. 11. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 12. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la Déploration (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

senté sur le volet gauche du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 13) ressemble au Juif revêtu d'hermine assistant, du côté gauche, à l'Ecce Homo (fig. 14). Près de ce figurant s'en trouve un autre, de profil. Son visage redressé se retrouve dans la suite du pseudo-Robert d'Anjou du triptyque de l'Épiphanie de San Martino. De même, dans les personnages féminins, les rapprochements suivants peuvent être opérés. Le visage de Marie, visible sur le panneau central du triptyque de la Déploration (fig. 15), se répète dans la sainte Femme située à l'extrême droite sur le panneau de la Descente de croix (fig. 16). Quant à la sainte Femme figurant à l'extrême gauche sur le même panneau (fig. 17), elle possède un *alter ego* dans la Vierge Marie du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 18).

Si le réseau de relations unissant les triptyques de l'Épiphanie et de la Déploration de Monteoliveto, les volets de l'Épiphanie de San Martino et ceux du Musée de Picardie semble suffisamment dense pour que l'on puisse assigner ces différentes peintures à une seule et même main, que penser, en revanche, du triptyque de la Nativité de Monteoliveto, resté en dehors des rapprochements jusqu'ici effectués? Il appartient à un second groupe de peintures



Fig. 13. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 14. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Ecce Homo* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)

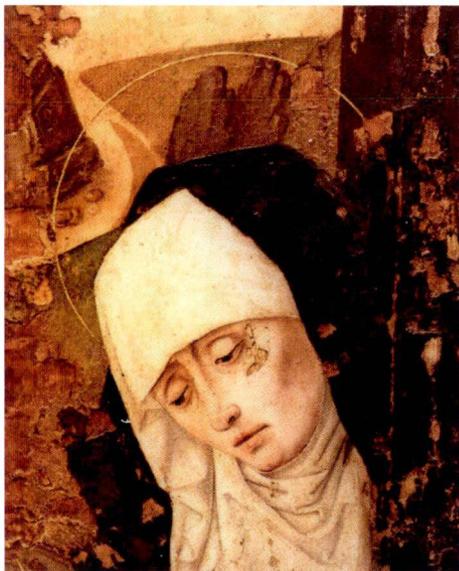


Fig. 15. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Déploration* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

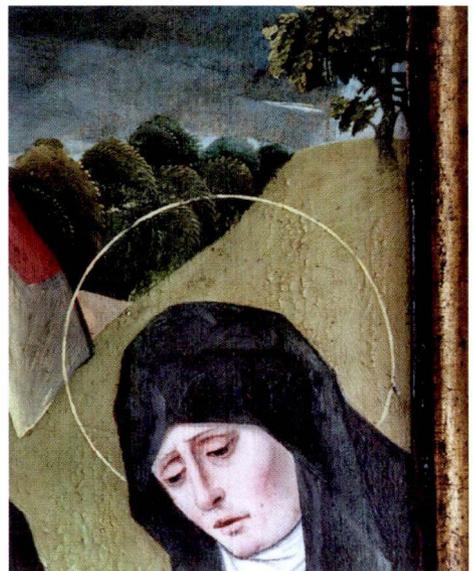


Fig. 16. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Descente de croix* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 17. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Descente de croix* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 18. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

prises en relation avec le Maître de Monteoliveto. Ce groupe comprend des œuvres soit qui ne comportent aucun brocart peint, soit dont les brocarts ne répètent aucun des modèles attestés dans le premier groupe. Les attributions au sein de ce groupe reposeront donc principalement, sinon exclusivement, sur des comparaisons de visages.

L'appartenance du triptyque de la *Nativité* à l'œuvre de l'anonyme paraît difficilement contestable. L'un des trois bergers, celui représenté agenouillé sur le seuil de l'édifice en ruine (fig. 19), a quasi la même physionomie et affiche la même expression étrangement courroucée que le Roi mage représenté sur le volet gauche du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto (fig. 13). En outre, on peut rapprocher les traits de sainte Anne, dans la *Visitation* (fig. 20), de ceux du serviteur figurant à droite sur ce même volet (fig. 21). En dépit de la différence de sexe et d'âge, c'est bien un visage identique qui a été utilisé par l'artiste. Il faut donc donner raison à Rolfs, le premier à avoir affirmé l'unité stylistique des trois triptyques de Monteoliveto, et à Winkler, qui l'a suivi dès 1916<sup>(58)</sup>. Ceux qui ont éprouvé le

(58) L'idée d'une main unique ayant réalisé les trois triptyques de Monteoliveto se retrouve en effet sous la plume de Friedrich WINKLER, lequel écrit dans une note: «Der Maler, der die elf fragmentarisch erhaltenen Tafeln im Museo nazionale in Neapel (ehemals 'Solario' genannt, Anderson 5595-5599) schuf, hat die Werke des Justus van Gent gekannt» (*Ein voritalienisches Werk des Justus van Gent*, dans: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N.F., 27, 1915-1916, p. 326, note 1). L'auteur ne précise toutefois pas l'identité de ce peintre. Le considérait-il comme un Flamand ou comme un Napolitain?



Fig. 19. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Nativité* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 20. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Nativité* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 21. Maître de Monteoliveto: Triptyque de l'*Épiphanie* de Monteoliveto (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 22. Maître de Monteoliveto: *Sainte Famille dans une loggia*.  
Tournai, Musée des Beaux-Arts. (photo IRPA, Bruxelles)

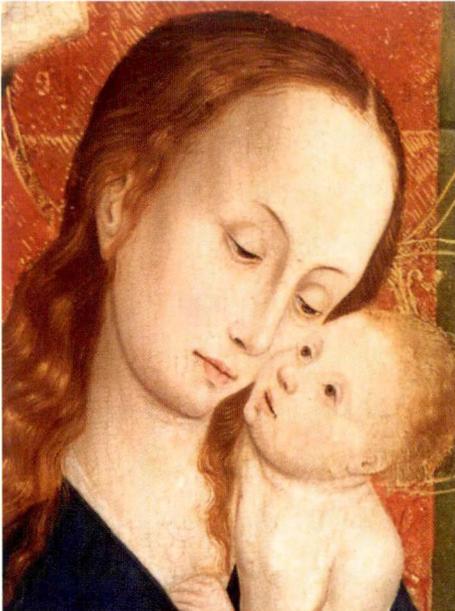


Fig. 23. Maître de Monteoliveto: *Sainte Famille dans une loggia* (détail). Tournai, Musée des Beaux-Arts. (photo G. Berger, Bruxelles)

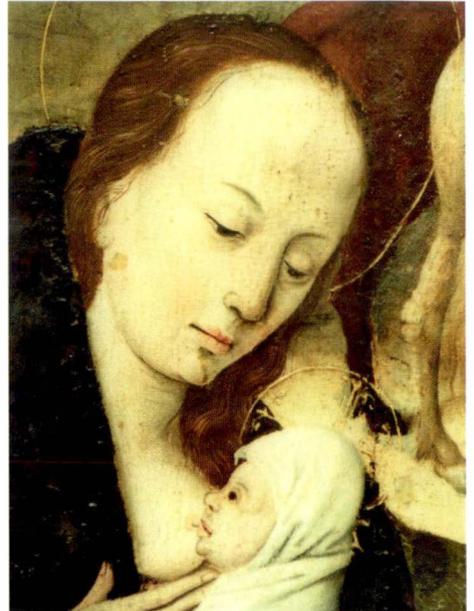


Fig. 24. Maître de Monteoliveto: *Triptyque de la Nativité* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 25. Maître de Monteoliveto: *Sainte Famille dans une loggia* (détail). Tournai, Musée des Beaux-Arts. (photo G. Berger, Bruxelles)

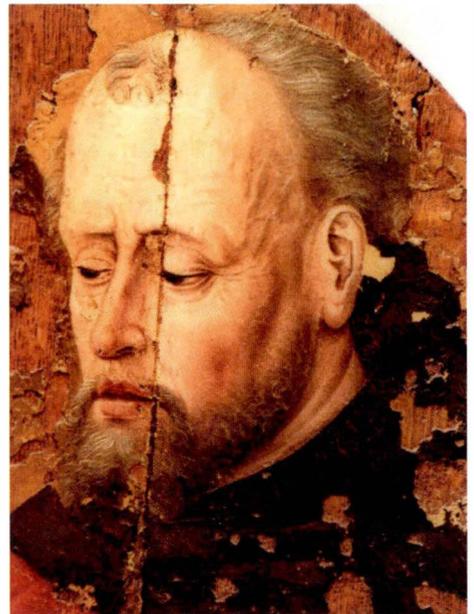


Fig. 26. Maître de Monteoliveto: *Triptyque de la Déploration* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

besoin de distinguer deux 'Maîtres de Monteoliveto' se sont laissés induire en erreur par des différences superficielles.

La *Sainte Famille dans une loggia*, qui fit partie de la collection éphémère du maréchal Goering, fut confisquée après la Seconde Guerre mondiale par l'État belge et mise en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Tournai<sup>(59)</sup> (fig. 22). Bien connue des spécialistes de Rogier de la Pasture, parce qu'elle nous a très probablement conservé le souvenir d'une composition de son invention, l'œuvre n'avait suscité aucune véritable tentative d'attribution<sup>(60)</sup> jusqu'à ce que Caterina Viridis la rapproche des quatre triptyques napolitains.

La scène intimiste est située dans une loggia surmontée d'un bardeau. La Vierge Marie est apparemment assise à même le sol, sur un coussin dissimulé par la retombée de sa robe, dans la pose de la Madone de l'Humilité. Derrière elle se tient Joseph agenouillé. Il s'apprête à nourrir l'Enfant qui embrasse tendrement sa Mère. Au-dessus, on aperçoit deux anges portant une couronne. La Vierge est donc désignée dans l'image non seulement comme *Domina de humilitate* mais aussi, paradoxalement, comme *Regina caelorum*, la 'Reine des cieux'. La mise en scène royale de la figure mariale est complétée par un drap d'honneur surmonté d'un baldaquin.

Le peintre a cherché à créer un effet d'alternance chromatique qui rythme l'image. Saint Joseph, revêtu d'un long manteau rouge à capuchon, se tient sur un sol pavé de grands octogones de marbre vert. L'ange de gauche porte une chape verte, celui de droite une chape rouge. La même opposition de couleurs s'observe dans le fond de la loggia: le drap de brocart, délimité par deux bandes verticales vertes, présente un fond rouge. Enfin, dans le jardin visible entre les colonnes, les murets de briques rouges se combinent à l'herbe verte pour proposer une nouvelle fois au regard une opposition chromatique qui, pour le spectateur lisant l'image plan après plan, a acquis le caractère d'un leitmotiv.

Le panneau de Tournai est, sans aucun doute, attribuable. Même s'il reproduit une composition préexistante, il présente une identité stylistique propre. Il s'agit en effet d'une 'copie interprétative'<sup>(61)</sup>: selon un usage largement répandu dans le Nord à la fin du Moyen

(59) Tournai, Musée des Beaux-Arts, dépôt de l'État belge; n° d'inv. 71 / 482; bois; 157 x 101 cm. Voir, sur cette œuvre, outre C. LIMENTANI VIRIDIS, *op. cit.*, pp. 210-211; F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Strasbourg, 1913, p. 67; M.J. FRIEDLÄNDER, *Die allniederländische Malerei, op.cit.*, II, n° 121e; E. RENDERS, *La solution du problème Van der Weyden – Flémalle – Campin*, Bruges, 1931, I, pp. 85-86; II, p. 48 (référence communiquée par Jean-Luc Pypaert, Tervueren); L. PION / I. PION-LEBLANC, *Tournai. Musée des Beaux-Arts. Catalogue des peintures et des sculptures*, Tournai, 1971, n° 482; S. LE BAILLY DE TILLEGHEM, *Tournai, Musée des Beaux-Arts (Museum nostra, 14)*, Bruxelles, 1989, p. 43; D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1999, p. 358; J. LUST, *Grandeur et décadence d'Émile Renders. Chronique mouvementée d'une collection d'art belge*, dans: *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle (Scientia artis, 4)*, Bruxelles, 2008, p. 146, n° 23; N.H. YEIDE, *Beyond the Dreams of Avarice. The Hermann Goering Collection*, Dallas, 2009, n° A 988.

(60) Max J. FRIEDLÄNDER avait envisagé, avec quelques hésitations, une attribution à une main espagnole (*Die allniederländische Malerei, op.cit.*, II, n° 121e). Dirk DE VOS songea en revanche à un maître bruxellois de la fin du XV<sup>ème</sup> siècle (*op. cit.*, p. 358).

(61) Je reprends le terme et la notion à Hélène MUND (*Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 5, 1983, pp. 25-27).

Âge, le peintre s'est approprié la composition empruntée, qu'il a en quelque sorte 'traduite', substituant aux physionomies du modèle rogiérien des visages lui appartenant en propre. En termes stylistiques, le panneau de Tournai ne se différencie donc nullement des œuvres dont l'auteur assume l'entière conception.

L'attribution au Maître de Monteoliveto apparaît tout à fait fondée. On s'en convaincra en confrontant le visage de Marie (fig. 23) à celui d'une autre Vierge peinte par l'anonyme: celle figurant dans la *Fuite en Égypte* du triptyque de la *Nativité* (fig. 24). De même, la physionomie de saint Joseph (fig. 25) est semblable à celle de Nicodème dans le triptyque de la *Déploration* (fig. 26). Enfin, on rapprochera avec profit le nimbe crucifère entourant le chef de l'Enfant Jésus (fig. 23) de ceux représentés sur les volets d'Amiens et dans les trois triptyques de Monteoliveto. Si l'on excepte le fait que le contour du disque est dédoublé sur le panneau de Tournai, alors qu'il est constitué d'une ligne unique dans les œuvres qui viennent d'être citées, les ressemblances sont frappantes. Le peintre a chaque fois tracé en jaune les mêmes fioritures autour des bras de la croix. On peut voir dans ce motif une véritable signature.

Les deux panneaux des *Musei civici* de Padoue, représentant respectivement l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple*, constituaient sans doute les volets d'un triptyque démembré<sup>(62)</sup> (fig. 27). Attestés dans les collections municipales depuis 1869, ils proviendraient du couvent local de Saint-François. C'est ce qu'affirme en tout cas une tradition orale, consignée seulement en 1938-1939<sup>(63)</sup>. Aucune trace de peinture ne subsiste au revers.

Les deux panneaux n'ont pas conservé leurs dimensions d'origine. Ceci est particulièrement évident dans le cas de la *Présentation au Temple*, l'ancien volet droit. La scène est située dans un intérieur d'église. Du côté gauche, on remarque le piédroit et le départ d'un arc diaphragme. À l'origine, un piédroit et un écoinçon similaires devaient être visibles du côté droit, les peintres flamands du xv<sup>ème</sup> siècle n'ayant pas pour habitude d'insérer dans leurs images un demi-arc diaphragme<sup>(64)</sup>. La *Présentation au Temple* a donc été découpée sur le côté droit. Quant au panneau de l'*Adoration des Mages*, l'ancien volet gauche du triptyque, c'est sur le côté gauche qu'il a été réduit. Le personnage à casaque bleue devait certainement être complet à l'origine. En effet, au xv<sup>ème</sup> siècle, dans une composition flamande de grand format, il serait étonnant qu'un montant du cadre vienne interrompre une figure représentée au premier plan.

(62) Padoue, Musei civici degli Eremitani, n<sup>os</sup> d'inv. 544 (*Adoration des Mages*) et 529 (*Présentation au Temple*); bois: 130 x 97 cm et 133 x 99 cm. Voir, sur cette œuvre, outre C. LIMENTANI VIBDIS, *op.cit.*, pp. 211-212; P. BAUTIER, *Tableaux de l'école des anciens Pays-Bas au Musée de Padoue*, dans: *Actes du XI<sup>ème</sup> congrès international d'histoire de l'art [...]*, Bruxelles, 20-29 septembre 1930, Bruxelles, 1930, II, pp. 582-584; L. COLLOBI RAGGHIANI, *Dipinti fiamminghi in Italia 1420-1570 (Musei d'Italia, meraviglie d'Italia, 21)*, Bologne, 1990, n<sup>o</sup> 309; D. BANZATO, *Pillori e dipinti tra ville e palazzi a Padova e Rovigo*, dans: *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Vérone, 1997, p. 113; M. BELLAVITIS, 'Telle dipende forestiere'. *Quadri nordici nel Veneto: le fonti e la tecnica*, Padoue, 2010, n<sup>o</sup> 40.

(63) M. BELLAVITIS, *op. cit.*, p. 415.

(64) Voir, sur l'arc diaphragme dans la peinture flamande du xv<sup>ème</sup> siècle, K.M. BIRKMEYER, *The Arch Motif in Netherlandish Painting in the Fifteenth Century. A Study in Changing Religious Imagery*, dans: *The Art Bulletin*, 43, 1961, pp. 1-20, 99-112; A. ESCU, *Het boogmotief bij de Vlaamse Primitieven. Een synthese*, dans: *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams Primitief te Leuven* (cat. d'exp.), Louvain, Sint-Pieterskerk / Predikherenkerk, 1998, pp. 165-180.

Dès 1930, Pierre Bautier mettait les deux volets en relation avec la mystérieuse «école flandro-napolitaine»<sup>(65)</sup>. Il notait: «En songeant à la *Descente de croix* de l'église S. Domenico Maggiore à Naples et au groupe d'œuvres de cette région qui n'a cessé de requérir l'attention des érudits italiens, nous serions tentés d'orienter une éventuelle recherche au sujet des documents du plus haut intérêt que nous avons sous les yeux [l'*Adoration des Mages* et la *Présentation au Temple* de Padoue] vers l'école flandro-napolitaine [...] avec laquelle ils présentent une parenté de style indéniable». La *Descente de croix* citée par Bautier est le grand panneau généralement attribué à Colantonio dans lequel de Dominici avait cru reconnaître la main du Zingaro. Par le «groupe d'œuvres de cette région», l'auteur belge entendait certainement, parmi d'autres peintures, les triptyques de Monteoliveto et de San Martino. Curieusement, il ne perçut pas le caractère flamand des deux volets de Padoue, pourtant peints à l'huile sur un support de chêne, et suggéra même, à titre hypothétique, une main espagnole...

C'est en 2002 que Caterina Viridis affirma en termes explicites le lien unissant les volets de Padoue à trois des quatre triptyques napolitains<sup>(66)</sup>. «Le rapprochement [de ces œuvres], notait-elle, est vraiment très éclairant: non seulement nous retrouvons le même agencement spatial qui tend à ramener toute la composition au premier plan, le plus près possible du plan-limite de la vision, nous retrouvons également une ligne de conduite chromatique ainsi que des habitudes physiologiques identiques [...]»<sup>(67)</sup>. Selon cet auteur, on observerait enfin, dans les volets de Padoue et trois des quatre triptyques napolitains, une «même manière de représenter les vêtements -jusque dans des détails bien précis comme les fourrures et les brocarts- la mode des chaussures, les draps d'honneur, les orfèvreries». L'identité de main serait patente.

Que penser de cette attribution? Tout d'abord, on notera qu'il ne saurait y avoir de doute quant au fait que les deux volets ont bien été réalisés par le même peintre. En effet, le visage allongé de saint Joseph, tel qu'on le voit dans l'*Adoration des Mages*, se retrouve à l'identique dans le panneau de la *Présentation au Temple*. Cette fois, il correspond au prêtre juif. De même, on reconnaît les traits du Roi mage le plus âgé dans l'homme enturbanné situé juste derrière le prêtre juif. Le peintre n'a donc pas craint de répéter d'un volet à l'autre certaines physiologies, même si elles appartiennent dans chaque panneau à des personnages différents.

Ce peintre est-il le Maître de Monteoliveto? Les volets de Padoue ne présentent aucun des motifs de brocart identifiés sur trois des quatre triptyques napolitains et dans le triptyque fragmentaire d'Amiens. Qui plus est, dans l'*Adoration des Mages* comme dans la *Présentation au Temple*, le dessin du nimbe crucifère diffère assez nettement du schéma qui a

(65) P. BAUTIER, *op. cit.*, p. 583.

(66) Selon elle, le triptyque de la *Déploration* serait dû à une autre main.

(67) «L'accostamento è davvero molto illuminante: non solo ritroviamo la stessa impostazione spaziale, che tende a portare tutta la composizione sul primo piano, quanto più possibile accostata al piano limite della visione, non solo l'identica tenuta cromatica e i vezzi fisionomici, ma cogliamo in questo nuovo insieme lo stesso modo di rappresentare gli abiti, persino in particolari ben precisi, come le pellicce e i broccati, la foggia delle calzature, i 'draps d'honneur', le orficerie. Infine, sussistono pochi dubbi che non si tratti della stessa mano» (C. LIMENTANI VIRIDIS, *op. cit.*, p. 211).



Fig. 27. Maître de Monteoliveto: Triptyque, volets, *Épiphanie* et *Présentation au Temple*. Padoue, Musei civici degli Eremitani. (photo musée)

été reconnu comme caractéristique du maître et qui s'observe notamment dans la *Sainte Famille* de Tournai.

Il existe toutefois plusieurs indices démontrant que les volets de Padoue, dans lesquels Licia Collobi Ragghianti voyait dès 1990 la main d'« un petit maître anonyme non médiocre » des anciens Pays-Bas<sup>(68)</sup>, doivent bien être portés à l'actif du Maître de Monteoliveto. Il s'agit principalement de 'coïncidences physiologiques'. Ainsi, on peut rapprocher la figure féminine visible à l'extrême gauche dans la *Présentation au Temple* (fig. 28) de la sainte Madeleine (?) du volet droit du triptyque de la *Déploration* (fig. 29). Les deux visages, représentés en pur profil, se ressemblent: on relèvera le front bombé, le nez peu saillant à l'arête rectiligne et l'œil en forme de goutte. On notera le détail de la tresse isolée qui émerge de la coiffe et semble s'enrouler autour de l'oreille.

Si le saint Joseph de la *Présentation au Temple* (fig. 28) diffère assez nettement de celui de l'*Adoration des Mages*, en revanche, il peut être rapproché du Joseph d'Arimatee figurant sur le volet gauche du triptyque de la *Déploration* (fig. 30). Le visage est quasi identique, seule la coiffure diffère. D'une même étude, l'anonyme de Monteoliveto est arrivé à tirer deux personnages, en utilisant des attributs vestimentaires et capillaires différents.

(68) « [...] anonimo, non mediocre piccolo maestro [...] » (L. COLLOBI RAGGHIANI, *op. cit.*, p. 154).



Fig. 28. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Présentation au Temple* (détail). Padoue, Musei civici degli Eremitani. (photo musée)



Fig. 29. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Déploration* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

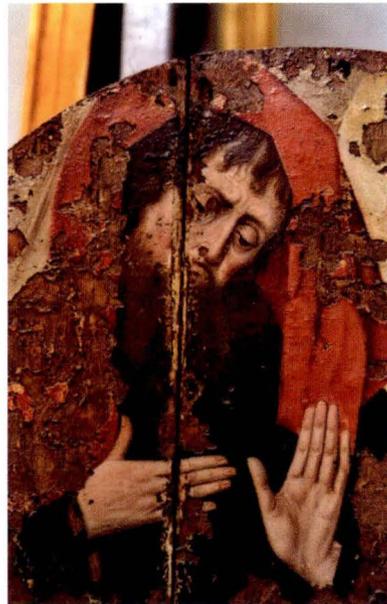


Fig. 30. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Déploration* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

Enfin, la tête étroite au front haut de Marie dans l'*Adoration des Mages* se retrouve dans la *Descente de croix* d'Amiens: la Vierge en pâmoison présente une physionomie identique. Seule l'expression des yeux diffère. On remarquera, autour des deux têtes, la même auréole transparente, formée d'un simple cercle de couleur jaune.

Un indice supplémentaire, de nature esthétique, confirme la validité de l'attribution des volets de Padoue au Maître de Monteoliveto. On a déjà eu l'occasion de signaler, dans cet article, le goût du peintre pour les alternances chromatiques binaires. Dans la *Sainte Famille* de Tournai, il oppose de manière systématique, en quatre endroits, le vert et le rouge. Le même principe de scansion chromatique a été mis en œuvre dans les parties architecturales de la *Présentation au Temple*. Dans le chœur en forme de halle et dans la dernière travée de la nef du Temple-église, le peintre fait alterner des colonnes de marbre brun clair et brun sombre. Et, dans le décor de l'autel polygonal, au premier plan, il oppose, de part et d'autre des niches, colonnettes brunes et colonnettes violacées.

### Les sources d'un maître

Dans l'état actuel des recherches, on peut considérer que le Maître de Monteoliveto est l'auteur des trois triptyques du Musée de Capodimonte, des deux volets du Musée de San Martino, des deux volets du Musée de Picardie, de la *Sainte Famille* de Tournai et des deux volets du Musée municipal de Padoue. Ces œuvres -la chose a déjà été signalée- ne sont pas toutes des créations à part entière. Certaines procèdent, au moins en partie, de modèles iconiques. Il apparaît utile de chercher à identifier ces modèles. En précisant les contours de la culture figurative de l'artiste, l'historien d'art peut espérer mettre au jour des indices permettant de mieux situer son activité dans le temps et dans l'espace.

Dès 1910, Rolfs signalait le fait que le panneau central du triptyque de la *Nativité* (fig. 31) dérive de la fameuse estampe de Schongauer représentant le même sujet<sup>(69)</sup> (fig. 32). L'emprunt est effectivement patent: le peintre a reproduit avec un remarquable souci de fidélité son modèle graphique. Non seulement il lui a emprunté les attitudes des personnages, mais aussi l'architecture romano-gothique en ruine. À en juger par la représentation assez maladroite de l'intérieur du Temple-église dans l'un des volets de Padoue, le Maître de Monteoliveto ne possédait, à l'instar des autres petits maîtres flamands, qu'une connaissance toute empirique des règles de la perspective géométrique. Il a dû de ce fait apprécier l'aide à distance que lui fournissait en la matière le graveur alsacien. Dans la *Nativité* et dans l'*Adoration des Mages*<sup>(70)</sup> appartenant à la même suite gravée, celui-ci a relevé avec succès le défi, encore nouveau dans le Nord de l'Europe en cette fin du xv<sup>ème</sup> siècle, consistant à donner du même édifice deux représentations perspectives sous deux angles de vue différents.

(69) W. ROLFS, *op. cit.*, p. 107. Voir, sur cette œuvre, A. CHÂTELET, notice, dans: *Le beau Marlin. Gravures et dessins de Martin Schongauer (vers 1450-1491)* (cat. d'exp.), Colmar, Musée d'Unterlinden, 1991, n° G6; J. NICOLAISEN, notice, dans: *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett* (cat. d'exp.) (*Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, 65-66), Berlin, Staatliche Museen, 1991, n° 3a.

(70) Voir, sur cette œuvre, A. CHÂTELET, notice, dans: *Le beau Marlin, op.cit.*, n° G7; J. NICOLAISEN, notice, dans: *Martin Schongauer. Druckgraphik, op.cit.*, n° 3b.



Fig. 31. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Nativité*, panneau central. Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)



Fig. 32. Martin Schongauer: *Nativité*.

La fidélité du peintre au modèle graphique permet de reconstituer avec une certaine précision le panneau, mutilé aussi bien dans le haut que dans le bas. Comme Schongauer, le Maître de Monteoliveto avait dû représenter dans le ciel les trois anges qui chantent le *Gloria*. Le bas de la robe de l'un d'eux est encore apparent dans l'angle supérieur droit<sup>(71)</sup>. De même, le peintre flamand avait dû emprunter le détail du mur-écran supportant un auvent. Et, au premier plan du panneau, comme dans la gravure, le sol sur lequel pousse la plante visible dans l'angle inférieur gauche était certainement indiqué.

Cette fidélité au modèle n'empêche toutefois pas que le Maître de Monteoliveto se soit autorisé certaines modifications. D'une part, il a adapté la composition verticale de l'Alsacien, typique de la gravure, au format plus large, proche du carré, caractéristique d'un panneau central de triptyque flamand. Le modèle a été quelque peu écrasé en hauteur et étiré en largeur. C'est ainsi que, dans la version picturale, l'ange de droite empiète sur l'arc en brique alors que, dans la gravure, il est situé nettement au-dessus. De même, le peintre a élargi les blocs quadrangulaires empilés au premier plan, de part et d'autre du groupe central.

Le Maître de Monteoliveto a en outre éprouvé le besoin de doter l'âne de Schongauer d'un véritable harnais, semblable à celui qu'il a représenté autour de la tête de l'animal dans la *Fuite en Égypte*. Il rend ainsi visible dans le triptyque la continuité du récit biblique et renforce le lien narratif entre panneau central et volet droit. Le spectateur est amené à comprendre que l'âne qui se trouve aux côtés du bœuf dans la *Nativité* n'est pas seulement celui qui « connaît l'étable de son maître » (Isaïe, 1, 3), il est aussi celui figurant sur le volet de la *Fuite en Égypte*, où il sert de monture à la Vierge Marie. Par un effet d'anticipation, l'animal semble déjà prêt, dans le panneau central, à partir pour la terre des Pharaons...

Les modifications signalées jusqu'ici s'expliquent par le changement de contexte: la composition de Schongauer, conçue pour la gravure, a été transférée sur le panneau central d'un triptyque peint comportant, sur le volet droit, une *Fuite en Égypte*. D'autres modifications, en revanche, ressortissent clairement aux stratégies d'appropriation de modèles caractéristiques des peintres de la fin du Moyen Âge pratiquant la 'copie interprétative'. Désireux de transformer la composition de Schongauer en une œuvre caractéristique du Maître de Monteoliveto, celui-ci a non seulement substitué aux visages du modèle des physionomies relevant de son propre répertoire, il a aussi transformé les plantes et le fond. C'est ainsi que, dans la partie supérieure de l'édifice, la fougère a remplacé le lierre de la gravure, tandis qu'à l'arrière-plan, les collines représentées par l'Alsacien ont fait place à un paysage typique de la peinture flamande: il comporte une rivière qui serpente vers l'horizon et quelques rochers abrupts. On aperçoit même un bateau à l'horizon.

Enfin, le goût du Maître de Monteoliveto pour la scansion chromatique binaire se manifeste également dans son interprétation de l'estampe de Schongauer. Les quatre colonnes surmontées de chapiteaux en forme de dé présentent, dans la version peinte, deux couleurs différentes. À l'avant, le fût est gris du côté gauche et brun du côté droit. Dans le fond de

(71) Ce détail fut dissimulé lors d'une ancienne restauration, peut-être celle effectuée par Nicolò di Liguoro avant 1742. L'ouverture béante, reprise à Schongauer, dans l'un des compartiments de la voûte de l'étable fut également camouflée. Les deux surpeints sont encore visibles sur la photographie Anderson (Rome), n° 5593.



Fig. 33. Anonyme flamand (seconde moitié du xv<sup>ème</sup> siècle): *Sainte Famille dans une loggia*.  
Dresde, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett. (photo musée)

l'édicule, c'est l'inverse: le fût de gauche est brun, celui de droite est gris. Ce jeu sur les couleurs remet en mémoire les colonnades bichromes de la *Présentation au Temple* de Padoue.

Outre chez Schongauer, c'est principalement dans ce qu'il convient de dénommer le corpus 'campino-rogiérien' que le Maître de Monteoliveto paraît avoir puisé son inspiration. La *Sainte Famille* du Musée des Beaux-Arts de Tournai dérive d'une *Vierge à l'Enfant dans une loggia*, œuvre disparue, un temps célèbre, dont le souvenir nous a été conservé dans un dessin du Cabinet des estampes de Dresde<sup>(72)</sup> (fig. 33) et dans trois panneaux peints de format réduit<sup>(73)</sup>. Comme l'a démontré de manière exemplaire Friedrich Winkler dès 1913, la

(72) Voir, sur cette œuvre, T. KETELSEN, notice, dans: *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden* (cat. d'exp.), Dresde, Residenz-Schloss, 2005, n° 31.

(73) Paris, anc. collection Carvalho (F. WINKLER, *op. cit.*, p. 66); Czerniejewo, anc. collection Skórzewski (D. MARTENS, *Les deux triptyques jumeaux du Maître de la Légende de sainte Catherine: analyse des sources et chronologie relative*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 66, 1997, pp. 43-44); Bradford, anc. collection Fattorini [*Old Master Paintings* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 26 avril 2001, n°9].



Fig. 34. Maître de Monteoliveto: *Sainte Famille dans une loggia* (état vers 1900).  
(photo catalogue Galerie Georges Petit, Paris, 25/ 26 mai 1900)

paternité de la composition doit être assignée à Rogier de le Pasture lui-même<sup>(71)</sup>. En effet, dans le dessin de Dresde, sans doute la version la plus fidèle du modèle, on reconnaît dans

(71) F. WINKLER, *op. cit.*, pp. 65-71. Voir aussi, sur ce modèle, M. COMBLEN-SONKES, *Dessins du xv<sup>ème</sup> siècle: groupe Van der Weyden (Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 5)*, Bruxelles, 1969, pp. 107-109; D. DE VOS, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalteske voorlopers*, dans: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 13, pp. 146-149; S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden (Ars nova, 2)*, Turnhout, 1997, pp. 137, 144; M.C. GALASSI, *Aspects of Antonello da Messina's Technique and Working Method in the 1470s: Between Italian and Flemish Tradition*, dans: *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout, 2007, p. 75; A. DUBOIS / R. SLACHMUYLDERS, notice, *Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium: Anonymous Masters (The Flemish Primitives, 5)*, Bruxelles, 2009, pp. 110-111; 11. MUND, *Origineel, kopie en invloed: een complex verhaal*, dans: *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, *op. cit.*, p. 197; D. MARTENS / C. MORTE GARCÍA, notice, dans: *El esplendor del Renacimiento en Aragón (cat. d'exp.)*, Bilbao (...), Museo de Bellas Artes (...), 2009-2010, pp. 281-282.

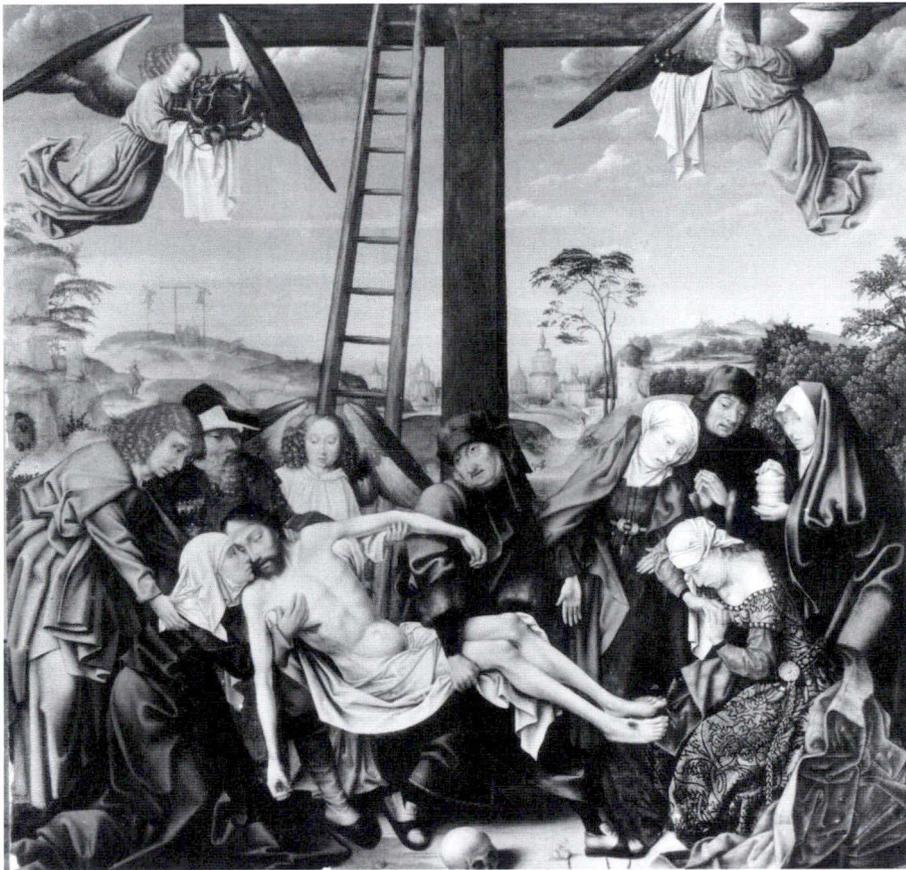


Fig. 35. Maître de Francfort: *Grande Déposition*. Naples, Museo nazionale di Capodimonte.  
(photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)

ses grandes lignes le même pavement à motifs octogonaux que dans le *Saint Luc peignant la Vierge* de Boston, dans l'*Annonciation* du triptyque de Sainte-Colomba et dans la *Vision de l'empereur Auguste* du triptyque Bladelin. Quant à la galerie à colonnes surmontée d'un bardeau, elle ressemble étroitement à celle représentée sur le volet gauche du triptyque de la Fondation Abegg, œuvre probable de Rogier.

Le témoignage convergent du dessin de Dresde et des trois panneaux peints de format réduit permet d'affirmer que le Maître de Monteoliveto a repris au modèle rogiérien le groupe de la Vierge à l'Enfant, la loggia à colonnes, les motifs octogonaux du pavement et le jardin clos. En revanche, les deux anges stéphanophores et le saint Joseph du panneau tournaisien, ainsi que le drap d'honneur surmonté d'un baldaquin, sont étrangers à ce modèle. Soit ils proviennent d'une autre source, soit il faut les porter au crédit de l'imagination du Maître de Monteoliveto.

La confrontation avec le dessin et les trois panneaux de format réduit jette en outre un éclairage sur une mutilation que le tableau de Tournai a subie à une date récente, dans la



Fig. 36. Marcellus Coffermans: Triptyque, *Lamentation*. Madrid, Convento de las Descalzas reales. (photo Pando, Madrid)

première moitié du xx<sup>ème</sup> siècle. Sur la reproduction photographique du catalogue de la vente Cernuschi qui eut lieu à Paris en mai 1900<sup>(75)</sup> (fig. 34), l'œuvre se présente sous un aspect

(75) *Catalogue des tableaux anciens des écoles primitives italienne, allemande et flamande, bois sculptés, tapisserie, provenant de la collection Cernuschi* [...] (cat. de vente), Paris, Galerie Georges Petit, 25 / 26 mai 1900, n° 144. La description de l'œuvre révèle une maîtrise très limitée de l'iconographie chrétienne: «École flamande: La Vierge couronnée. Elle est assise, vêtue de bleu, et tient assis sur ses genoux l'Enfant Jésus nu. Deux anges, planant au-dessus d'elle du mouvement de leurs larges ailes noires et blanches, vont déposer sur sa tête auréolée la couronne royale. À gauche, un saint, vêtu de draperies rouges, tient une sèbile dans laquelle il offre l'encens avec une petite spatule. À droite, un autre saint, vêtu en voyageur, tient de la main gauche un récipient de métal. À ses pieds, un chien est endormi. Panneau. Haut. 1 m. 55; larg. 1 m. 23».



Fig. 37. Anonyme flamand (seconde moitié du xv<sup>ème</sup> siècle): *Épiphanie*. Francfort-sur-le-Main, Städelsches Kunstinstitut. (photo musée)



Fig. 38. Anonyme brabançon (vers 1500): *Épiphanie*. Amsterdam, Commerce d'art. (P. de Boer), 1967



Fig. 39. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Déploration* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo Soprintendenza per i beni artistici, storici e demoantropologici, Naples)



Fig. 40. Juste de Gand (?): Triptyque du *Calvaire*, volet gauche (détail). Gand, cathédrale Saint-Bavon. (photo IRPA, Bruxelles)

quelque peu différent. Elle avait à cette époque 123 cm de largeur, contre 100 aujourd'hui. La loggia comportait non pas une, mais deux travées. Dans la travée aujourd'hui disparue, on apercevait un personnage masculin tenant une boîte à onguent et une spatule. La description accompagnant la photographie du catalogue indique que ce personnage était « vêtu de draperies rouges »<sup>(76)</sup>. Sans doute s'agissait-il d'un médecin, le manteau rouge étant, au Moyen Âge, fréquemment associé à l'exercice de la médecine. L'intention du peintre était vraisemblablement de représenter saint Côme ou saint Damien. Le personnage constituait un ajout remontant au xvi<sup>ème</sup> siècle, le style de la figure étant à l'évidence postérieur à l'époque du Maître de Monteoliveto. Après 1900, le nouveau propriétaire du panneau, sans doute influencé par les idées de Viollet-le-Duc, éprouva le besoin de faire rétablir le pristin état. Le restaurateur chargé de l'opération ne s'est malheureusement pas borné à gratter la figure du saint médecin intrus. Considérant que, pour lui faire une place sur le panneau du xv<sup>ème</sup> siècle, on avait dû ajouter une planche verticale, ce même restaurateur a purement et simplement réduit le tableau en largeur. Ce faisant, il a détruit une partie de l'œuvre originale.

Si la figure du médecin constituait bien un ajout, d'autres éléments visibles sur la photographie du catalogue Cernuschi, tels la troisième colonne de la loggia, à l'extrême droite, et la porte à étage du jardin flanquée d'une tourelle ronde, faisaient sans aucun doute partie de la composition d'origine, telle que le Maître de Monteoliveto l'avait conçue. En effet, ces détails se retrouvent aussi bien dans le dessin de Dresde que sur deux des trois panneaux de format réduit<sup>(77)</sup>. Ils apparaissaient certainement dans le prototype rogiérien utilisé par l'anonyme et ne sauraient donc être considérés comme des ajouts contemporains de la figure du saint médecin.

Dès 1910, Rolfs a identifié correctement un autre emprunt du Maître de Monteoliveto au corpus campino-rogiérien<sup>(78)</sup>: le saint Jean Évangéliste représenté sur le panneau central du triptyque de la *Déposition* (fig. 3). La même figure se retrouve dans une autre *Déposition*, dont l'invention a été attribuée dès 1913 à Rogier de le Pasture par Friedrich Winkler<sup>(79)</sup>. Elle sera dénommée ci-après la *Grande Déposition* campino-rogiérienne. Parmi ses plus anciennes attestations, on peut citer un dessin du Louvre<sup>(80)</sup> et un groupe sculpté de Detroit. Les deux œuvres remonteraient aux années 1460. Les versions picturales seraient plus tardives. Certaines ont été attribuées au Maître de Francfort, entre autres un exemplaire

(76) Voir note précédente.

(77) Le panneau de l'ancienne collection Skórzewski à Czerniejewo présente également la troisième colonne de la loggia et un jardin fermé par une porte surmontée d'un étage, mais il n'y a pas de tourelle.

(78) W. ROLFS, *op. cit.*, p. 108.

(79) F. WINKLER, *op. cit.*, pp. 81-89. Voir aussi, sur ce modèle, M. COMBLEN-SONKES, *op. cit.*, pp. 136-139; R. TERNER, *Die Kreuzabnahme Roger van der Weydens. Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben* (thèse), Münster, Westfälische Wilhelms-Universität, 1973, pp. 84-87; B.B. FREDRICKSEN, *A Flemish Deposition of ca. 1500 and Its Relation to Rogier's Lost Composition*, dans: *The J. Paul Getty Museum Journal*, 9, 1981, pp. 133-145; S. KEMPERDICK, *op. cit.*, pp. 52-55; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, n° B 22; B. FRANSEN, *Passie voor de sculptuur: de beeldhouwer in Rogier van der Weyden*, dans: *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, *op. cit.*, pp. 227-231.

(80) Voir, sur cette œuvre, S. KEMPERDICK, notice, dans: *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven en Centraal-Europa 1430-1530* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2010-2011, n° 73.

conservé à Naples, que Rolfs put facilement rapprocher du panneau central du triptyque de la *Déposition* de Monteoliveto, puisqu'ils se trouvent dans le même musée<sup>(81)</sup> (fig. 35). Si, dans le dessin du Louvre, saint Jean est représenté avec la tête de profil, en revanche, dans plusieurs versions peintes, comme par exemple dans celle de Naples attribuée au Maître de Francfort, le visage est vu de trois-quarts.

C'est du même modèle que provient, de manière directe ou indirecte, la sainte Femme du volet gauche (fig. 3). Elle n'a pas été inspirée par la sainte Madeleine debout de la fameuse *Descente de croix* du Prado, comme il a souvent été affirmé, mais bien, ainsi que l'avait déjà indiqué Rolfs<sup>(82)</sup>, par la sainte Madeleine agenouillée qui figure sur la plupart des versions de la *Grande Déposition* campino-rogiérienne, notamment dans le dessin du Louvre et dans le panneau de Naples attribué au Maître de Francfort (fig. 35). Le Maître de Monteoliveto a inversé son modèle: la figure, au lieu d'être tournée vers la gauche, regarde vers la droite<sup>(83)</sup>.

Le groupe de la Vierge tenant à deux mains le corps sans vie de son Fils mort, sur le panneau central du triptyque de la *Déploration* de Monteoliveto, a fréquemment été rapproché de la *Pietà* peinte par Rogier de le Pasture au centre du triptyque de Miraflores. Si l'on considère la seule figure du Christ, les ressemblances sont effectivement frappantes. Le corps désarticulé du Fils de l'Homme est représenté en diagonale, la tête retombe en arrière, le bras situé le plus près du spectateur dessine une verticale, l'autre est parallèle au corps. Et pourtant, on peut affirmer que ce n'est pas de la *Pietà* du triptyque de Miraflores que s'est inspiré le Maître de Monteoliveto mais bien d'un autre modèle, apparenté. Ce modèle, dont on est également tenté d'attribuer la paternité à Rogier de le Pasture lui-même, sera dénommé ci-après la *Lamentation aux figures aux paupières baissées*. Il est attesté non seulement par le panneau central du triptyque de la *Déploration* de Monteoliveto, mais aussi dans trois autres œuvres flamandes<sup>(84)</sup>. Deux panneaux de la seconde moitié du xvi<sup>ème</sup> siècle, attribués à Marcellus Coffermans et conservés respectivement au Musée Pouchkine de Moscou<sup>(85)</sup> et au Couvent des *Descalzas reales* de Madrid<sup>(86)</sup> (fig. 36), constituent vraisemblablement les versions les plus complètes de la composition d'origine. Il s'agissait d'une *Pietà* entourée à gauche par saint Jean l'Évangéliste et à droite par sainte Marie-Madeleine. Seules les figures de la Vierge, du Christ mort et de Marie de Magdala ont été reprises par le Maître

(81) Voir, sur cette œuvre, P. LEONE DE CASTRIS, *op. cit.*, 1999, n° 49.

(82) W. ROLFS, *op. cit.*, p. 108.

(83) Selon Rudolf TERNER (*op. cit.*, p. 103), l'anonyme aurait également repris le Christ mort de la *Descente de croix* d'Amiens à la *Grande Déposition* campino-rogiérienne. Ce rapprochement n'empêche pas entièrement l'adhésion.

(84) Voir, sur ce modèle et son attribution à Rogier de le Pasture, D. MARTENS, *La Lamentation aux figures aux paupières baissées, une œuvre perdue de Rogier van der Weyden?*, dans: *Rogier van der Weyden in Context. Papers presented at the 17th Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting held in Leuven, 22-24 October 2009*, Paris-Louvain-Walpole, 2012, pp. 319-329.

(85) Voir, sur cette œuvre, X. EGOROVA, *Flemish Landscapes in Moscow*, dans: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1996, p. 37.

(86) Voir, sur cette œuvre, E. BERMEO MARTÍNEZ, *Pinturas con escenas de la Vida de Cristo, por Marcellus Coffermans, existentes en España*, dans: *Archivo español de Arte*, 53, 1980, n° 212, pp. 414-415; M. R. DE VRIJ, *Marcellus Coffermans*, Amsterdam, 2003, n° 39.

de Monteoliveto. En revanche, pour saint Jean l'Évangéliste, ce dernier a eu recours, comme indiqué plus haut, à un autre modèle, tiré de la *Grande Déposition* campino-rogérienne.

Une possible référence au corpus campino-rogérien peut aussi être relevée dans la *Déploration* d'Amiens. La sainte Madeleine remet en mémoire une probable création de Rogier de le Pasture, à savoir la figure féminine agenouillée réclamant justice à l'empereur Trajan, connue par la célèbre tapisserie de Berne<sup>(87)</sup>. Les historiens d'art s'accordent pour considérer que celle-ci reproduirait, au moins en partie, l'un des quatre panneaux réalisés par le maître tournaisien pour orner la *Gulden Kamer* de l'hôtel de ville de Bruxelles. Les deux figures partagent de nombreuses ressemblances: outre la pose, on relèvera le détail du surcot à manches courtes recouvrant partiellement une cotte, la coiffe blanche qui dissimule complètement les cheveux et la main droite au pouce écarté. Ces deux figures pourraient dériver d'un prototype commun.

En 1960, Friedrich Winkler a attiré l'attention sur une composition dont il attribue la paternité au Maître de Flémalle et qui semble avoir joui d'une certaine réputation auprès des peintres: l'*Adoration des Mages au baldaquin*<sup>(88)</sup>. L'existence de ce modèle est attestée par un dessin de la fin du xv<sup>e</sup> siècle conservé à l'Institut Städel de Francfort<sup>(89)</sup> (fig. 37), ainsi que par plusieurs versions peintes. Celle du Musée des Beaux-Arts de Lucerne<sup>(90)</sup>, celle qui se trouvait en 1967 sur le marché d'art amstellodamois<sup>(91)</sup> (fig. 38) et celle, en sens inverse, de l'ancienne collection Chatel à Paris<sup>(92)</sup> remontent déjà sans doute au début du xv<sup>e</sup> siècle. Elles sont dues à trois mains différentes, probablement brabançonnaises. L'attribution du modèle lui-même au Maître de Flémalle a suscité un certain scepticisme auprès

(87) Voir, sur cette œuvre, A. RAPP BURI / M. STUCKY-SCHÜBER, *Burgundische Tapissereien*, Munich, 2001, pp. 41-70; A. RAPP BURI, notice, dans: *Rogier van der Weyden (1400-1464). op. cit.*, n° 3.

(88) F. WINKLER, *Die Anbetung der Könige mit dem Baldachin von Robert Campin*, dans: *Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster*, Cologne, 1960, pp. 138-140. Voir aussi, sur ce modèle, R.L. WYSS, *Der Dreikönigsteppich im Historischen Museum Bern*, dans: *De bloeitijd van de Vlaamse tapijtkunst. Internationaal colloquium 23-25 mei 1961*, Bruxelles, 1969, pp. 471-472; D. DE VOS, *op. cit.*, 1999, p. 276; S. KEMPERDICK, *Westfalen en de Oostzeekust*, dans: *Van Eyck tot Dürer. op. cit.*, pp. 228-229.

(89) Voir, sur cette œuvre, M. COMBLEN-SONKES, *op. cit.*, n° D13; J. SANDER, *Die Entdeckung der Kunst. Niedertändische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt* (cat. d'exp.), Francfort, Städtisches Kunstinstitut, 1995-1996, p. 92.

(90) Voir, sur cette œuvre, F. WINKLER, *op. cit.*, p. 138, n° 1; T. GRÜTTER / M. KUNZ, *Kunstmuseum Luzern. Sammlungskatalog der Gemälde*, Lucerne, 1983, n° 11. Le panneau se trouvait initialement dans les collections du Musée Wallraf-Richartz de Cologne, jusque vers 1905. Voir W. MÜLLER VON KÖNIGSWINTER, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Museums Waltraf-Richartz*, Cologne, 1862, n° 412; J. NIESSEN, *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Museums Waltraf-Richartz in Köln [...]*, Cologne, 1869, n° 581; J. NIESSEN, *Katalog und Führer in den geistigen Inhalt der Gemälde-Sammlung des Museums Waltraf-Richartz in Köln [...]*, Cologne, 1888, n° 581 (références communiquées par Roland Krischel, Cologne).

(91) Voir, sur cette œuvre, *Catalogue de tableaux anciens exposés dans les salons de Kunsthandel P. de Boer [...]. Exposition d'été jusqu'au 10 septembre 1967*, Amsterdam, 1967, n° 20.

(92) Voir, sur cette œuvre, F. WINKLER, *op. cit.*, p. 138, n° 2; *Catalogue of Important Old Master Paintings* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 12 décembre 1973, n° 65.

des chercheurs<sup>(93)</sup>. Le motif du Roi baisant la main de l'Enfant constitue cependant une formule caractéristique du corpus campino-rogierien.

Le Maître de Monteoliveto connaissait l'*Adoration des Mages au baldaquin*. En effet, le Roi âgé agenouillé représenté sur le panneau central du triptyque de l'*Épiphanie* de Monteoliveto (fig. 9) offre de nombreux points de contact avec son homologue figurant au premier plan sur le dessin et sur deux des trois tableaux cités, ceux de Lucerne et d'Amsterdam. Les figures considérées occupent le même emplacement dans le champ pictural et adoptent la même position recourbée. De plus, certains détails plutôt exceptionnels se répètent. On remarquera le surcot dans lequel, sur les côtés, à la hauteur de la cuisse, est aménagée une ouverture rectangulaire bordée d'hermine. La partie inférieure d'un chaperon retombe sur l'épaule droite, dessinant un motif triangulaire. Enfin, le drapé de la cote royale dans le dos est rendu de manière fort semblable: on relèvera le groupe de 'tuyaux' déviés vers la gauche au niveau du fessier. Les manches bouffantes et l'habit de brocart que le Maître de Monteoliveto a donnés à son Roi agenouillé ne s'observent pas sur le dessin de Francfort (fig. 37). En revanche, ils se retrouvent sur le panneau amstellodamois (fig. 38). Ceci donne à penser que l'anonyme a pu avoir entre les mains une version interpolée de l'*Adoration des Mages au baldaquin*, mise au goût du jour dans quelque atelier brabançon.

Il convient de signaler un ultime emprunt: la sainte femme du volet droit du retable de la *Déploration* de Monteoliveto (fig. 39), celle qui, selon de Dominici, serait revêtue d'une préfiguration gothique de l'andrienne, peut être reconnue sur le volet gauche du triptyque du *Calvaire* de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, une œuvre souvent attribuée au mystérieux Joos van Wassenhove, dit Juste de Gand<sup>(94)</sup> (fig. 40). Bien que les couleurs et l'identité du personnage représenté diffèrent -il s'agit de sainte Madeleine dans le triptyque napolitain selon Pierluigi Leone de Castris et d'une Juive se désaltérant de l'eau de Mara, que Moïse avait adoucie en y plongeant un bâton, dans le retable gantois-, le drapé et la pose des deux figures sont à ce point similaires que le lien ne peut être contesté. On remarquera en particulier l'étrange couvre-chef en forme d'assiette, la fine tresse plaquée sur la moitié gauche du visage et le tissu retombant de l'autre côté. Le lien entre les deux figures a été relevé dès la Première Guerre mondiale par Friedrich Winkler<sup>(95)</sup>.

Friedrich Winkler et Licia Collobi ont estimé que c'est l'auteur du triptyque de la *Déposition* de Monteoliveto qui se serait inspiré de Juste de Gand. Le premier affirme que le peintre anonyme «connaissait Juste de Gand»<sup>(96)</sup>, la seconde écrit que la sainte Femme «est reprise ponctuellement d'un dessin ou d'un modèle de (ou d'après) Juste de Gand apporté à

(93) Voir M. COMBLEN-SONKES, *op. cit.*, pp. 196-197; A. CHÂTELET, *Robert Campin, le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Mouvens, 1996, p. 328.

(94) Voir, sur cette œuvre, P. EECKHOUT, *De Justus de Gand à Hugo van der Goes, ou le mythe de Joos van Wassenhove*, dans: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1992-1993, pp. 9-33. L'attribution du triptyque au jeune Hugo van der Goes, proposée dans cet article, est difficilement acceptable.

(95) F. WINKLER, *op. cit.*, 1915-1916, p. 326, note 1. Voir aussi J. LAVALLEYRE, *op. cit.*, pp. 25, 89, note 1; L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande à Rome*, Bruxelles, 1950, p. 33; L. COLLOBI RAGGIANTI, *op. cit.*, n° 60.

(96) Voir note 95.

Naples»<sup>(97)</sup>. En réalité, il est pour le moins téméraire de conclure que Juste de Gand ait pu exercer une quelconque influence sur le Maître de Monteoliveto, uniquement parce que l'un précède l'autre dans la chronologie. On fera mieux d'admettre que les deux figures féminines ont pour origine le même modèle. Selon toute probabilité, c'est l'auteur des panneaux de Naples qui le reproduit le plus fidèlement. En effet, le modèle en question devait représenter sainte Madeleine avec son pot d'onguent, un sujet bien plus fréquent à la fin du Moyen Âge que celui de la jeune Juive se désaltérant aux eaux de Mara. Juste de Gand aura adapté la figure de sainte à son nouvel environnement narratif, substituant au vase emblématique un globelet en verre présentant la même forme tronconique.

En guise de conclusion, on notera que l'étude systématique des modèles auxquels a eu recours le Maître de Monteoliveto permet de mettre en évidence une personnalité éclectique, utilisant abondamment la production de ses devanciers. Par contre, elle ne permet pas de rattacher à un centre artistique connu l'anonyme. Tout au plus peut-on affirmer, en raison des nombreuses références au corpus campino-flémallien, qu'il a œuvré dans les Pays-Bas méridionaux. Si son appartenance à l'histoire de la peinture flamande apparaît aujourd'hui bien établie, la question de savoir d'où il était originaire et où il a travaillé ne saurait être résolue, dans l'état actuel des connaissances, par l'étude de sa 'culture figurative'. Peut-on espérer mettre en évidence d'autres indices susceptibles d'apporter une réponse à cette double question?

### Un peintre brugeois?

Un indice peut-être important est passé jusqu'ici inaperçu, si l'on excepte une brève mention dans un ouvrage d'architecture<sup>(98)</sup>. À l'arrière-plan du volet de la *Visitation*, au cœur de la ville médiévale fortifiée et entourée de douves, se dresse une haute tour (fig. 41). On peut y reconnaître l'ancienne cathédrale Saint-Martin à Utrecht<sup>(99)</sup> (fig. 42). Sans doute ne faut-il pas attendre d'un 'portrait architectural' du xv<sup>ème</sup> siècle la précision d'une photographie, ni même celle des *vedute* des xvii<sup>ème</sup> et xviii<sup>ème</sup> siècles. Néanmoins, le Maître de Monteoliveto a reproduit les traits caractéristiques de la tour, rendant ainsi possible son identification. La construction du xiv<sup>ème</sup> siècle, qui domine aujourd'hui encore du haut de ses 112 mètres l'horizon d'Utrecht, comporte trois niveaux clairement délimités par des

(97) « *Infatti la Maria egiziana è copia letterale della donna in primo piano nello sportello sinistro del tritico di San Bavone, che Giusto esegui negli anni sessanta e che non ha mai lasciato la sede originaria a Gand. La ripelizione, a parte qualche minima variante, è puntualmente ripresa da un disegno o modello di (o da) Giusto portato a Napoli* » (L. COLLOBI RAGGHIANI, *op. cit.*, p. 31). Jean-Pierre DE BRUYX a même envisagé d'attribuer le volet droit du triptyque de la *Déploration* à Juste de Gand en personne [De *schilderkunst van de 15de eeuw*, dans: *Gent. Duizend jaar kunst en cultuur. Muurschilderkunst. Schilderkunst. Tekenkunst. Graveerkunst. Beeldhouwkunst* (cat. d'exp.), Gand, Museum voor Schone Kunsten, 1975, p. 123].

(98) E. J. HASLINGHUIS / C. J. A. C. PEETERS, *De Dom van Utrecht (De Nederlandse monumenten van Geschiedenis en Kunst*, II, 1, 2), La Haye, 1965, p. 406. Le panneau de la *Visitation* n'est pas cité en revanche dans J. DE MEYERE, *Utrecht op schilderijen. Zes eeuwen topografische voorstellingen van de stad Utrecht*, Utrecht, 1988.

(99) Je laisse ici de côté deux 'copies' de la tour de la cathédrale: les tours de Notre-Dame d'Amersfoort et de Sainte-Caméra de Rhenen. Elles se dressent l'une et l'autre dans l'ancienne principauté ecclésiastique d'Utrecht et ont donc fondamentalement la même signification territoriale que l'original. Voir, sur ces deux 'copies', A. J. J. MEKKING, *Het spel met toren en kapel (Clavis Kleine Kunsthistorische Monografieën*, 12), Utrecht / Zutphen, 1992, pp. 5-13, 17-20.

balustrades. Les deux étages inférieurs présentent l'aspect de parallélépipèdes rectangles, celui du bas étant à la fois le plus large et le plus élevé. Le troisième étage est constitué par un octogone ajouré à l'intérieur duquel sont suspendues les cloches.

Le niveau inférieur de la tour est scandé par deux rangées d'arcades superposées. Elles sont au nombre de deux fois cinq en façade et de deux fois six sur les longs côtés. Pour sa part, le peintre s'est borné à n'indiquer que trois arcades sur chacune des faces visibles de l'étage inférieur. Il s'est en revanche montré plus fidèle au modèle dans l'étage médian de la tour. Les trois arcades représentées sur chacune des faces visibles correspondent assez bien à la réalité. Enfin, le maître a également reproduit avec soin le couronnement octogonal ajouré de la tour, ainsi que sa balustrade.

Que peut-on déduire de la présence du dôme d'Utrecht sur l'un des volets du triptyque de la *Nativité* de Monteoliveto? Tout d'abord, si le doute était encore permis, la référence explicite à un édifice situé dans le Nord permet d'écarter définitivement l'ancienne attribution de l'œuvre à un atelier napolitain. Faut-il en conclure pour autant qu'elle a été peinte à Utrecht? Aux xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles, l'insertion d'un ou de plusieurs édifices réels caractéristiques dans un fond de tableau a souvent, en effet, la valeur d'une marque de provenance figurative ou d'un «certificat d'origine»<sup>(100)</sup>, ces monuments désignant la ville représentée par métonymie (*pars pro toto*) comme le centre de production. Le phénomène est particulièrement bien attesté à Bruges dans le dernier quart du xv<sup>ème</sup> siècle chez le Maître de la Légende de sainte Lucie et chez celui de la Légende de sainte Ursule<sup>(101)</sup>. On observe le même phénomène à Bruxelles et à Anvers.

Plusieurs représentations de la tour de la cathédrale d'Utrecht ont été identifiées dans des peintures des xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles. Certaines de ces peintures ont effectivement pu être réalisées dans la cité épiscopale. On citera notamment un *Martyre de saint Érasme* daté 1474, qui a appartenu à la *Society of Antiquaries* de Londres, et un triptyque représentant le *Calvaire* sur le panneau central, la *Messe de saint Grégoire* et *Saint Christophe* sur les volets, en dépôt au *Centraal Museum* d'Utrecht<sup>(102)</sup>.

Un enlumineur originaire d'Utrecht ou de sa région, Willem Vrelant, s'est établi probablement dès 1451 à Bruges, où il a acquis une grande notoriété. Dans deux de ses miniatures, il a inclus une représentation de la tour de la cathédrale<sup>(103)</sup>. De même, un peintre vraisemblablement originaire de la cité épiscopale, Jacob Claesz. dit Jacob van Utrecht, a reproduit le dôme d'Utrecht dans le triptyque de la *Descente de croix* daté 1513, qui est conservé à Berlin, et dans l'*Adoration des Mages* de Cologne, que l'on situe vers la même

(100) J'emprunte le terme à Paul PHILIPPOT (*Réel et imaginaire. Réflexions sur la naissance du paysage dans l'art occidental et l'apport des Pays-Bas*, dans: *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 27, 2005, p. 33).

(101) Voir, à ce propos, C. HARRISON, *Fact, Symbol, Ideal: Roles for Realism in Early Netherlandish Painting*, dans: *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, New York / Turnhout, 1995, pp. 24-30.

(102) Voir, sur ces deux œuvres, J. DE MEYERE, *op. cit.*, pp. 175-181. Voir aussi, sur le triptyque, L. HELMUS, notice, dans: *Catalogue of Paintings 1363-1600. Centraal Museum Utrecht*, Utrecht, 2011, n° 44.

(103) Voir, à ce sujet, B. BOUSMANNÉ, «*Ilem a Guillaume Wygelant aussi enlumineur*». *Willem Vrelant. Un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Turnhout, 1997, p. 92.

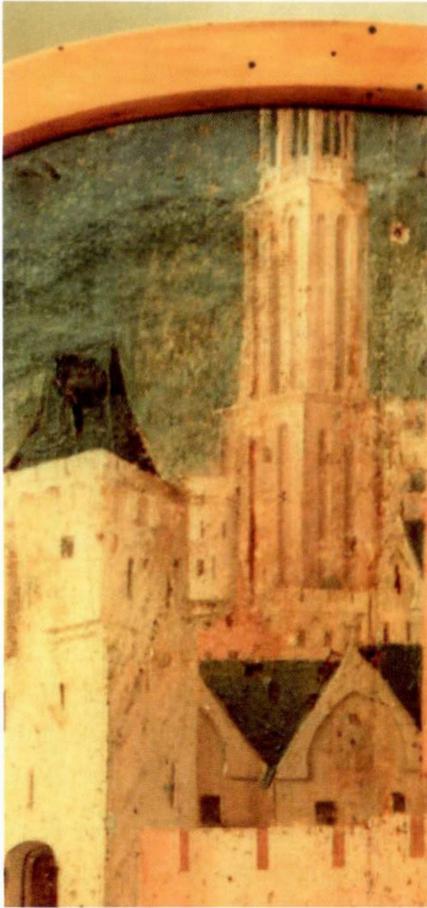


Fig. 11. Maître de Monteoliveto: Triptyque de la *Nativité* (détail). Naples, Museo nazionale di Capodimonte. (photo G. Berger, Bruxelles)

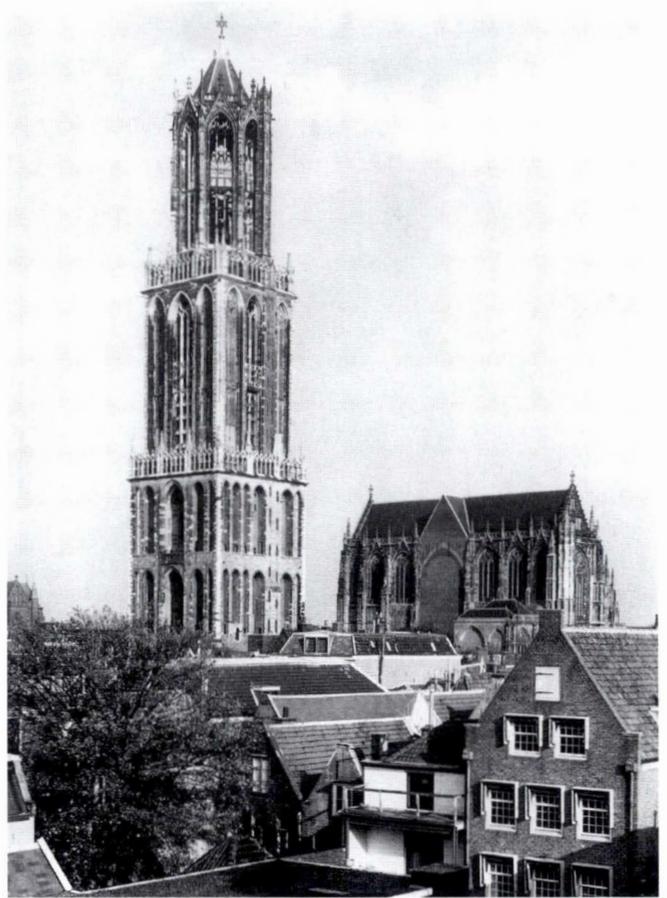


Fig. 12. Utrecht, tour de la cathédrale (xiv<sup>ème</sup> siècle).

date<sup>(101)</sup>. Habitant-il encore Utrecht à cette époque? Rien n'est moins sûr. L'artiste était devenu franc-maître à Anvers en 1506 et y possédait encore un atelier en 1512. La référence à l'architecture d'Utrecht présenterait chez Willem Vrelant comme chez Jacob Claesz. le caractère d'une signature figurative, permettant d'identifier le maître.

Parfois, les historiens d'art ont interprété la présence de la tour du dôme d'Utrecht dans une peinture comme une référence à l'origine du commanditaire, plutôt qu'à celle de l'artiste. Le cas de figure serait illustré par un portrait du Musée Wallraf-Richartz de

(101) Voir, à ce sujet, R. GROSSMANS, *Bilder im Blickpunkt: Jacob van Utrecht, der Altar von 1513*, Berlin, 1982, pp. 41-42; J. DE MEYERE, *op. cit.*, pp. 181-186.

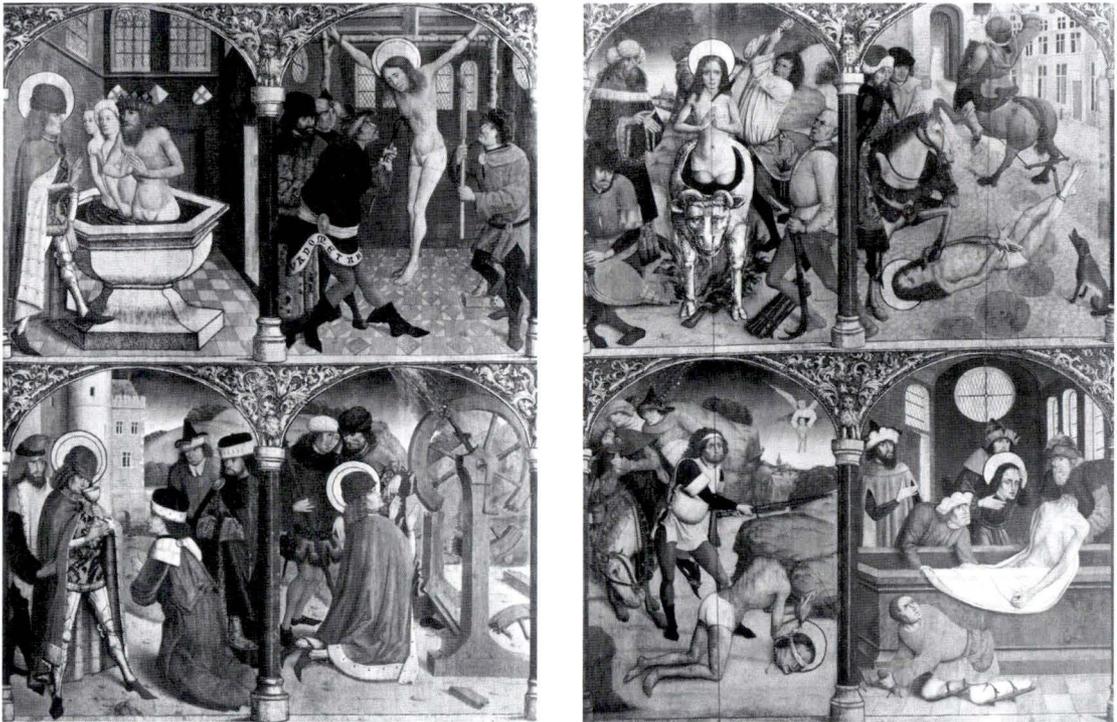


Fig. 43. Maître de Monteoliveto: Triptyque de saint Georges, volets. Bruges, Groeningemuseum. (photo IRPA, Bruxelles)

Cologne, qui a longtemps été attribué à un artiste colonais: le Maître du Retable de saint Barthélémy<sup>(105)</sup>. Récemment, on a toutefois avancé une attribution à un peintre d'Utrecht.

Il est plus difficile encore de juger les motivations qui ont pu amener le Maître de Francfort, un artiste anversois, à insérer une représentation du dôme d'Utrecht dans le panneau central du triptyque du *Calvaire* conservé à l'Institut Städel de Francfort<sup>(106)</sup>. Ce triptyque fut très probablement commandé à Anvers peu après 1504 par un patricien de Francfort du nom de Jakob Humbracht et était destiné à une église de cette ville. Aucun lien n'a pu être établi jusqu'ici entre le Maître de Francfort, la famille des Humbracht et la cité d'Utrecht.

De même, les historiens d'art n'ont pu jusqu'à présent expliquer de manière satisfaisante la présence de la tour du dôme d'Utrecht dans le retable de l'*Agneau mystique*. En 1953, Paul Coremans et son équipe avaient considéré, suite à des examens de laboratoire, qu'il s'agissait d'un surpeint probablement réalisé par Jan van Scorel, chanoine d'Utrecht, lors du

(105) Voir, sur cette œuvre, J. DE MEYERE, *op. cit.*, p. 181; R. KRISCHEL, notice, dans: *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars* (cat. d'exp.), Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, 2001, n° 51.

(106) Voir, sur cette œuvre, J. SANDER, *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550 (Kataloge der Gemälde im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main, 2)*, Mayence, 1993, pp. 369-392. La représentation de la cathédrale d'Utrecht est étudiée p. 378.

nettoyage du polyptyque effectué en collaboration avec le Brugeois Lancelot Blondeel<sup>(107)</sup>. Jan van Scorel aurait en quelque sorte signé son intervention par un détail architectural renvoyant à la cité épiscopale. Cette théorie a été contestée en 1979. Suite à de nouveaux examens de laboratoire, Johan Van Asperen de Boer est arrivé à la conclusion que la tour fut ajoutée avant 1458<sup>(108)</sup>. Si Jan van Eyck ne paraît pas avoir entretenu de relations particulières avec Utrecht, on sait en revanche que Jodocus Vijd, le commanditaire du retable, séjourna en 1425-1426 dans la principauté ecclésiastique avec Philippe le Bon. Le bourgmestre gantois aurait-il souhaité faire immortaliser dans 'son' polyptyque la seule participation à une mission diplomatique qu'on lui connaisse? L'hypothèse a été envisagée<sup>(109)</sup>.

La présence de la tour de la cathédrale d'Utrecht dans l'un des triptyques de Monteliveto ne permet donc pas d'affirmer avec certitude que son auteur œuvra dans cette ville, ni qu'il en fut originaire. En revanche, il existe un indice jusqu'ici négligé qui invite à localiser son activité à Bruges. Cet indice est constitué par deux volets illustrant un cycle de saint Georges<sup>(110)</sup> (fig. 43). Conservés au Musée Groeninge, ils furent réalisés probablement avant 1493 pour l'autel de la chapelle de l'Ancien Serment des Arbalétriers de Bruges, dont Georges était, avec saint Denis, le protecteur céleste<sup>(111)</sup>. Les armoiries de cette gilde figurent en bonne place dans le premier compartiment du volet gauche: une croix de gueules sur fond d'argent<sup>(112)</sup>. La partie centrale du retable a disparu sans laisser de trace. En revanche, au XIX<sup>ème</sup> siècle, les volets se trouvaient encore en possession de l'Ancien Serment, qui les offrit à la ville en 1869. Dans la mesure où l'on imagine difficilement que les arbalétriers de Bruges aient pu faire appel à un talent extérieur, force est de considérer que l'auteur des

(107) P. COREMANS (éd.), *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement (Contributions à l'étude des Primitifs flamands, 2)*, Anvers, 1953, pp. 112-114.

(108) J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, *A Scientific Re-examination of the Ghent Altarpiece*, dans: *Oud Holland*, 93, 1979, pp. 199-200.

(109) Voir, à ce sujet, A.J.J. MEKKING, *Pro Turri Trajectensi. De positieve symboliek van de Domtoren in de stad Utrecht en op de 'Aanbidding van het Lam Gods' van de gebroeders Van Eyck*, dans: *Annus quadriga mundi. Opstellen over middeleeuwse kunst opgedragen aan Prof. Dr. Anna C. Esmeijer (Clavis Kunsthistorische Monografieën, 8)*, Utrecht / Zutphen, 1989, pp. 132-135.

(110) Bruges, Groeningemuseum, n° d'inv. O. 211. 1; bois; 133,3 x 98,3 cm (volet gauche) et 133,2 x 98,8 cm (volet droit). Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Bruges, 1979, pp. 34-36; A. JANSSENS DE BISTHOVEN / M. BAES-DONDEYNE / D. DE VOS, *Musée Communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge), Bruges, I (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 1)*, Bruxelles, 1983, n° 1; K.J. DORSCH, *Georgszyklen des Mittelalters. Ikonographische Studie zu mehrszelligen Darstellungen der Vita des hl. Georg in der abendländischen Kunst unter Einbeziehung von Einzelszenen des Martyriums (Europäische Hochschulschriften, XXVIII, 28)*, Francfort-sur-le-Main (...), 1983, pp. 354-355; H. VEROUGSTRAETE-MARQ / R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles*, Heure-le-Romain, 1989, pp. 189-191; T.H. BORCHERT, *Inleiding*, dans: *Van Eyck tot Dürer, op. cit.*, 2010-2011, p. 17, note 16.

(111) De la fin du XIV<sup>ème</sup> siècle jusqu'en 1768, Bruges comptait deux gildes d'arbalétriers, l'Ancien Serment (*Oud Hof*) et le Nouveau Serment (*Jong Hof*). Voir, à ce propos, A. VANHOUBYVE, *De Brugse kruisbooggilde van Sint-Joris. Historische schets XIIIe e.-1872*, Handzame, 1968, pp. 30-31.

(112) Voir, à ce sujet, A. VANHOUBYVE, *op. cit.*, p. 39. Le Nouveau Serment avait pour armoiries une croix d'argent sur fond de gueules.

volets était inscrit dans la gilde des peintres locale<sup>(113)</sup>. Dès 1903, Friedländer les attribuait logiquement à un «maître brugeois inconnu, d'importance moyenne, mais relativement indépendant», qui aurait travaillé «peu avant 1500»<sup>(114)</sup>. Or, si l'on en juge par certaines physiologies, il pourrait s'agir du Maître de Monteoliveto. La proposition d'attribution, qui va être développée ci-après, doit évidemment être considérée comme ce qu'elle est, c'est-à-dire comme une hypothèse, que seuls des examens de laboratoire pourraient confirmer, ou éventuellement infirmer. Comme précédemment, ce caractère hypothétique ne sera pas rappelé dans la suite du texte, pour éviter des lourdeurs d'écriture.

Au revers des volets, on aperçoit, de gauche à droite, les effigies en grisaille de saint Corneille, de la Vierge à l'Enfant, de saint Georges et de saint Willibrord. Trois de ces figures sont altérées, en particulier dans les visages; en revanche, Marie est relativement bien préservée. Son visage peut être rapproché de celui de la Madone du panneau de Tournai. Le schéma de base est quasi identique. On relèvera deux détails curieux: la petitesse de la narine, qui contraste avec l'arête plutôt massive du nez, et le fait que les yeux ne sont pas situés sur la même oblique. L'œil le plus éloigné du spectateur est plus bas.

La face des volets est divisée en quatre compartiments disposés par paires. C'est là une formule qui, à la fin du Moyen Âge, dans les anciens Pays-Bas et les régions limitrophes, ne semble attestée que dans des ensembles pourvus d'une caisse sculptée, tel par exemple le monumental retable anversois de la cathédrale de Västerås<sup>(115)</sup>, ou celui du maître-autel de l'église Saint-Nicolas de Kalkar<sup>(116)</sup>. Elle ne s'observerait jamais dans les triptyques constitués exclusivement de panneaux peints. Il est probable que le retable de l'Ancien Serment des Arbalétriers de Bruges comportait, dans la partie dormante, une représentation sculptée de *Saint Georges tuant le dragon*. On imagine difficilement un cycle de saint Georges n'incluant pas cette image emblématique.

Le récit légendaire se poursuivait, sur les volets du retable ouvert, par huit 'tableaux' délimités par des colonnes de marbre qui supportent des arcades aux écoinçons en or. En haut, à gauche, se trouve la scène de la *Conversion du roi de Silcha et de sa famille au christianisme*. Le roi, son épouse et la princesse, qui vient d'être arrachée aux griffes du dragon, sont baptisés par Georges, vu de profil. La tête du saint, avec le nez à l'arête bien marquée

(113) On hésitera à invoquer ici un éventuel contre-exemple, celui de la commande du retable de la *Descente de croix* par la gilde des arbalétriers de Louvain au peintre bruxellois Rogier de le Pasture. En effet, à la suite d'Edward van Even, plusieurs auteurs considèrent que le maître se serait inscrit à la gilde de Saint-Luc de Louvain pour pouvoir exécuter la commande. La tradition, consignée dans le dernier tiers du xv<sup>e</sup> siècle par le théologien louvaniste Molanus, selon laquelle Rogier aurait été bourgeois de Louvain, correspondrait ainsi à la réalité historique. Voir, à ce sujet, E. VAN EVEN, *L'ancienne école de peinture de Louvain*, Bruxelles / Louvain, 1870, pp. 38-39; V. VANDERKERCHOVE, *M collecties schilderijen*, Tielt, 2009, p. 8. L'hypothèse de Van Even a été rejetée récemment, selon moi de manière un peu rapide, par Jan VAN DER STOCK (*De Rugerio pictore. Over de schilder Rogier*, dans: *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, op. cit. p. 19).

(114) M.J. FRIEDLÄNDER, *Die Brügger Leihausstellung von 1902*, op. cit., p. 86.

(115) Voir, sur cette œuvre, M.J. FRIEDLÄNDER, *The Antwerp Mannerists. Adriaen Ysenbrant (Early Netherlandish Painting, 11)*, Leyde / Bruxelles, 1974, p. 28.

(116) Voir, sur cette œuvre, U. WOLFF-THOMSEN, *Jan Joest von Kalkar. Ein niederländischer Maler um 1500 (Schriften der Heresbach-Stiftung Kalkar, 3)*, Kalkar, 1997, pp. 115-348.

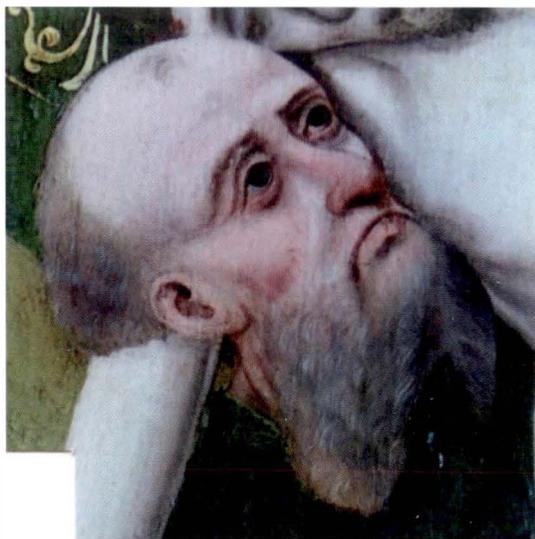


Fig. 44. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Descente de croix* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 45. Maître de Monteoliveto: Triptyque de saint Georges, volet gauche (détail). Bruges, Groeningemuseum. (photo IRPA, Bruxelles)

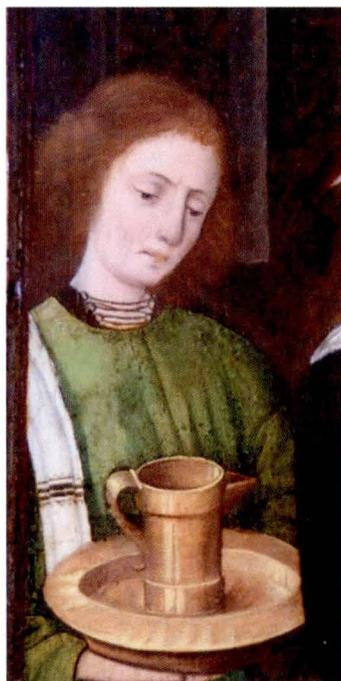


Fig. 46. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Ecce Homo* (détail). Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)



Fig. 47. Maître de Monteoliveto: Triptyque de saint Georges, volet gauche (détail). Bruges, Groeningemuseum. (photo IRPA, Bruxelles)



Fig. 48. Maître de Monteoliveto: Triptyque de saint Georges, volet gauche (détail).  
Bruges, Groeningemuseum. (photo IRPA, Bruxelles)

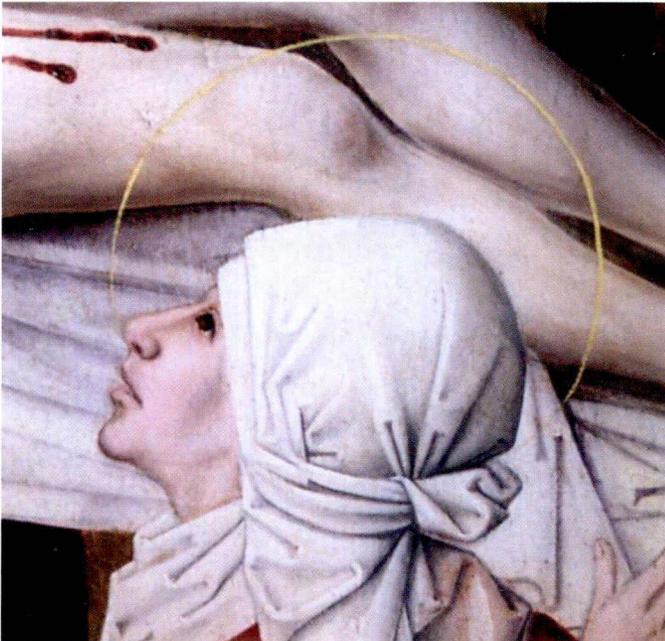


Fig. 19. Maître de Monteoliveto: Triptyque, *Descente de croix* (détail).  
Amiens, Musée de Picardie. (photo G. Berger, Bruxelles)

et l'œil arrondi, ressemble à celle de la sainte Madeleine (?) du triptyque de la *Déposition* de Monteoliveto.

Dans le compartiment suivant, saint Georges est attaché à un chevalet sur l'ordre du préfet Dacian. Un bourreau lui laboure les chairs avec des crochets de fer, un autre approche un flambeau. Ce second bourreau peut être comparé avec profit au Joseph d'Arimathie de la *Descente de croix* d'Amiens (figg. 44, 45): on relèvera le même nez à l'arête sinueuse, la même bouche aux commissures tombantes, les mêmes yeux grands ouverts. Quant au saint qui supporte stoïquement les tourments qui lui sont infligés, il présente un visage qui se retrouve quasi à l'identique dans l'*Ecce Homo* d'Amiens: le jeune serviteur de Ponce Pilate possède la même face au nez massif et aux tempes saillantes (figg. 46, 47). Les ressemblances s'étendent à la chevelure, qui retombe le long des joues.

Si, dans la scène représentant *Saint Georges buvant du vin empoisonné*, aucune tête ne peut être rapprochée du corpus du Maître de Monteoliveto, il n'en va pas de même dans le compartiment suivant. Dans le *Miracle de la destruction de la roue du supplice*, saint Georges, représenté à nouveau de profil (fig. 48), remet en mémoire la sainte Madeleine de la *Descente de croix* d'Amiens (fig. 49). Les coïncidences formelles sont nombreuses: l'arête saillante du nez, l'œil grand ouvert, la bouche oblique, le menton arrondi, la joue creuse...

Le volet droit comporte, dans le compartiment supérieur gauche, une représentation de *Saint Georges plongé dans une cuve remplie de plomb en fusion*. Le bourreau visible à l'extrême droite, avec son nez particulièrement saillant, n'est pas sans évoquer l'un des Juifs réclamant la condamnation du Christ dans l'*Ecce Homo* d'Amiens. Dans le compartiment suivant, où l'on voit *Saint Georges trainé dans les rues par un cheval*, le préfet Dacien, juché sur son cheval, peut également être mis en rapport avec un autre Juif de l'*Ecce Homo*: celui qui porte un manteau rouge. Le cycle s'achève par la *Décapitation de saint Georges* et par son *Enterrement*.

Le goût du Maître de Monteoliveto pour les effets de scansion chromatique est perceptible dans les volets du retable de saint Georges. Comme dans la *Sainte Famille dans une loggia* de Tournai, le peintre s'est plu à faire alterner de manière répétitive le rouge et le vert. Ainsi, saint Georges porte un bonnet vert et une cape rouge dans la scène du *Baptême*, dans la *Destruction de la roue du supplice* et dans le *Miracle du vin empoisonné*. Dans ce dernier compartiment, le magicien qui a versé un poison dans la coupe du saint est également vêtu de vert et de rouge. De même, le bourreau au flambeau dans le *Supplice du chevalet* arbore bonnet vert et casaque rouge, tout comme, sur le volet droit, le cavalier qui traîne le saint dénudé à travers la ville. Enfin, dans le dernier compartiment narratif, représentant l'*Enterrement de saint Georges*, le peintre oppose le rouge et le vert dans les vêtements des figures situées à gauche. Un personnage visible à droite possède des manches rouges et est coiffé d'un chapeau rouge et vert.

On se rappellera que, dans la *Présentation au Temple* de Padoue, le Maître de Monteoliveto fait alterner des colonnes de marbre de couleurs différentes, aussi bien dans l'édifice lui-même que dans le soubassement de l'autel. Dans les volets du retable de saint Georges, le même principe d'alternance chromatique gouverne l'agencement des fûts supportant les arcades en or et séparant les scènes. Sur le volet gauche, on relèvera la séquence brun-vert-brun dans le registre supérieur, vert-brun-vert dans le registre inférieur; sur le volet droit, la

séquence vert-brun-vert dans le registre supérieur, brun-vert-brun dans le registre inférieur. Sur le fût lisse et brillant de chacune de ces colonnes, le peintre a tracé deux fines lignes verticales rapprochées d'épaisseur constante, qui joignent le chapiteau à la base. La même formule est utilisée dans les colonnes et dans les colonnettes du volet de Padoue. Le caractère identique du procédé mérite d'être relevé, même si celui-ci n'appartient pas en propre à l'anonyme. Jan van Eyck indique également les reflets lumineux sur les colonnes de marbre par deux fines verticales rapprochées, que ce soit dans la *Madone au chanoine Van der Paele* ou dans le triptyque de Dresde. Ces lignes, toutefois, ne descendent pas jusqu'en bas du fût, comme chez le Maître de Monteoliveto; elles s'estompent à mi-hauteur. Le caractère schématique de la formule telle que l'applique l'anonyme correspond bien à l'esthétique d'un petit maître.

On est tenté de considérer que, pour réaliser les panneaux du retable de saint Georges, le Maître de Monteoliveto se serait rendu dans la chapelle où ils seraient installés. Il aurait étudié *in situ* les conditions d'éclairage auxquelles ils seraient soumis. Un détail révélateur semble indiquer en effet qu'il possédait une connaissance précise des lieux: dans les huit scènes narratives des volets, comme dans les grisailles des revers, la lumière provient de la droite. La différence est nette avec les autres ensembles à volets attribués à l'anonyme, dont les figures sont toujours éclairées par la gauche. Ceux de Naples et de Padoue étaient destinés à des églises qu'il aurait difficilement pu visiter.

Il n'est sans doute pas inutile de rappeler ici qu'en règle générale<sup>(117)</sup>, les Primitifs flamands ont construit le modelé de leurs figures en fonction d'une source de lumière fictive située à main gauche, la lumière traversant ainsi l'image de gauche à droite, conformément au sens de lecture privilégié par la culture occidentale. Ils ne se sont départis de ce principe que dans des œuvres le plus souvent de format monumental conçues pour des espaces recevant le jour par la droite. Dans ce cas, la source de lumière fictive peut éventuellement être située du même côté. Il en résulte un effet suggestif de présence illusionniste, les figures peintes donnant l'impression d'être plongées dans la même lumière que le spectateur qui leur fait face. Dans les anciens Pays-Bas, ce principe de correspondance entre lumière réelle et lumière fictive est attesté pour la première fois dans le retable de l'*Agneau mystique*<sup>(118)</sup>.

Le retable de saint Georges a probablement été réalisé avant 1493. Jusqu'à cette date, en effet, l'Ancien Serment des Arbalétriers de Bruges occupait la chapelle Saint-Pierre, située en bordure de la *Philip Stock straete*, à proximité immédiate de la place du Bourg<sup>(119)</sup>. L'édifice a disparu, mais on peut se faire une idée précise de son aspect et de sa localisation

(117) Voir, à ce propos, W. WILHELMY, *Der altniederländische Realismus und seine Funktionen. Studien zur kirchlichen Bildpropaganda des 15. Jahrhunderts*, Münster / Hambourg, 1993, pp. 41-132; D. MARTENS, *Autour des retables du jubé de l'église des chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture flamande et allemande de la fin du Moyen Âge*, dans: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57, 1996, pp. 65-100.

(118) Dans la *Sainte Famille dans une loggia* de Tournai, les personnages sont également éclairés par la droite. Cette solution a été très probablement dictée non par des conditions d'exposition particulières, mais par le modèle rogiérien. Il aurait été peu logique d'éclairer par la gauche des figures installées sous une loggia qui reçoit le jour par la droite. Les autres versions du modèle rogiérien présentent également une source de lumière fictive située à main droite.

(119) Voir, à ce sujet, A. VANHOÛTRYVE, *op. cit.*, pp. 64-69.

grâce au fameux plan de Bruges de Marcus Gheeraerts, édité en 1562<sup>(120)</sup>. Comme la collégiale Saint-Donatien toute proche, la chapelle Saint-Pierre était orientée; le chœur, où l'on peut supposer que se trouvait le retable de saint Georges, recevait le jour principalement par le sud. Après 1493, l'Ancien Serment des Arbalétriers occupa une chapelle située sur la *Vlaamijnecke straete*<sup>(121)</sup>. Le chœur était tourné vers le sud-ouest. Dans ce nouvel environnement, le retable n'était plus soumis à un jour dominant qui provenait de la droite.

Si la connaissance du corpus campino-rogiérien dont pouvait se targuer le Maître de Monteoliveto aurait pu constituer de prime abord un indice en faveur d'une localisation de son activité à Bruxelles -on a d'ailleurs attribué la *Sainte Famille dans une loggia* de Tournai à un peintre bruxellois<sup>(122)</sup>-, cette connaissance n'est pas pour autant inconciliable avec l'hypothèse, avancée ici, d'un peintre établi à Bruges. La cité flamandaise a en effet accueilli avec enthousiasme l'art de Rogier de la Pasture. On en observe des reflets précis dans l'œuvre des anonymes de la Légende de sainte Ursule et de sainte Lucie. Tous deux ont copié des modèles du peintre tournaisien. Ceux-ci ont pu être diffusés à Bruges non seulement par Hans Memling, qui fut probablement un collaborateur du maître jusqu'à sa mort en 1464<sup>(123)</sup>, mais aussi par Louis le Duc<sup>(124)</sup>. Ce neveu de Rogier, franc-maître à Tournai en 1453, vint s'établir à Bruges en 1460 et y demeura au moins jusqu'en 1462-1463. Le Maître de Monteoliveto n'avait donc nullement besoin de séjourner à Bruxelles pour prendre connaissance du corpus campino-rogiérien.

Peut-on identifier le Maître de Monteoliveto avec un peintre brugeois connu? Il faut rappeler ici que Bruges est une des rares villes européennes à avoir conservé, pour les xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles, une liste quasi complète, année par année, de ses peintres ayant accédé à la maîtrise<sup>(125)</sup>. Cette liste -le registre A- couvre la période 1453-1578. Il n'y a qu'une courte interruption à déplorer, entre 1493-1494 et 1498-1499<sup>(126)</sup>. En outre, il est possible de combler les éventuelles lacunes du registre A grâce à une seconde source: l'obituaire de la Corporation des Peintres et Selliers de Bruges<sup>(127)</sup>. Il conserve les noms de tous les maîtres qui, au

(120) Voir, sur ce plan, E. TAHOX, notice, *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. d'exp.), Bruges, Oud-Sint-Janshospitaal, 1998, n° 155. Le détail avec l'ancienne chapelle Saint-Pierre est reproduit dans A. VANHOUTRYVE, *op. cit.*, pl. 13.

(121) Voir, à ce sujet, A. VANHOUTRYVE, *op. cit.*, pp. 69, 79-80. Le détail avec la nouvelle chapelle de l'Ancien Serment est reproduit pl. 1, 3.

(122) Voir note 60.

(123) Voir, sur cette question, en dernier lieu, B.G. LANE, *Hans Memling, Master Painter in Fifteenth-Century Bruges*, Turnhout, 2009, pp. 17-41.

(124) Voir, sur Louis le Duc, L. CAMPBELL, *Hel atelier van Rogier van der Weyden*, dans: *Rogier van der Weyden (1400-1464)*, *op. cit.*, pp. 106-107. Selon Maryan W. AINSWORTH, Louis le Duc a dû introduire à Bruges des dessins provenant de l'atelier de son oncle (*The Master of the Embroidered Foliage Group - a Brussels or Bruges Workshop?*, dans: *Le Maître au Feuillage brodé*, *op. cit.*, p. 152).

(125) Bruges, Stadsarchief, Oud Archief, reeks 314, Beeldenmakers, Register A. Voir, pour une édition de cette liste, C. VANDEN HAUTE, *La corporation des peintres de Bruges*, Bruges / Courtrai, 1913.

(126) Voir, à ce sujet, A. SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Vol. 1: A-K (Fontes Historiæ artis neerlandicæ, 2)*, Bruxelles, 1989, p. 8.

(127) Bruges, Stadsarchief, Oud Archief, reeks 314, Beeldenmakers, Obituarium.

moment de leur décès, étaient inscrits à la gilde<sup>(128)</sup>. Ce mémorial couvre la période 1450-1801 sans aucune interruption. Les peintres sont classés par ordre chronologique selon la date de leur décès. On suppose que les quelques maîtres dont le nom figure dans le registre A, mais non dans l'obituaire, ont dû quitter Bruges<sup>(129)</sup>.

Vu cette situation documentaire exceptionnelle, on aurait pu s'attendre à ce que la plupart des anonymes brugeois découverts par la méthode de la critique de style puissent tôt ou tard être mis en relation avec un franc-maître mentionné dans le registre A ou dans l'obituaire. Pour certains, on dispose d'ailleurs d'informations complémentaires, tirées d'autres sources documentaires, de sorte qu'il est possible d'esquisser une biographie. L'historien d'art doit toutefois déchanter. Des peintres qui ont certainement eu pignon sur rue, tels le Maître de la Légende de sainte Lucie ou celui de la Légende de sainte Ursule, résistent depuis près d'un siècle à toutes les tentatives d'identification<sup>(130)</sup>. En ira-t-il de même pour le Maître de Monteoliveto?

L'artiste a dû travailler dans le dernier tiers du xv<sup>ème</sup> siècle. C'est ce que suggère l'analyse stylistique de ses peintures. D'une part, leur éclectisme foncier, qui s'appuie sur l'art des grands maîtres flamands, serait surprenant avant les années 1470. D'autre part, l'absence de tout motif maniériste ou antiquisant rend improbable une datation après 1500-1510. Des deux volets du cycle de saint Georges attribués au Maître de Monteoliveto, on peut également déduire un lien probable entre ce dernier et l'Ancien Serment des Arbalétriers de Bruges. L'anonyme en fut-il membre? On est porté à le croire. Malheureusement, dans le dernier tiers du xv<sup>ème</sup> siècle, non moins de six peintres brugeois furent inscrits dans la Gilde de Saint-Georges et de Saint-Denis. Il s'agit de: Adriaan Braem (franc-maître en 1480, mort en 1512-1513), Pieter Bramaert le jeune (franc-maître en 1460-1461, mort après 1488-1489), Pieter Casenbroot l'ancien (franc-maître en 1459-1460, mort en 1504-1505), Jan Fabiaen (franc-maître en 1469, mort vers 1520), Jan Hughezuene (franc-maître en 1454, mort en 1486-1487) et Jan Messiaen (franc-maître en 1475, mort en 1491-1492)<sup>(131)</sup>. Il est assez vraisemblable que l'un d'eux ait peint les volets du retable de la chapelle de la gilde, mais lequel?

Si l'un des six peintres cités avait vu le jour dans l'ancienne principauté épiscopale d'Utrecht, il y aurait eu de bonnes raisons de voir en lui le Maître de Monteoliveto. La représentation de la tour du dôme sur le panneau de la *Visitation* aurait pu être interprétée dans ce cas comme une signature figurée, comparable à celle utilisée à l'occasion par Willem Vrelant. L'examen des documents publiés enseigne qu'il y eut deux peintres originaires d'Utrecht ou de ses environs actifs à Bruges dans le dernier tiers du xv<sup>ème</sup> siècle. Ils se nommaient Gijsbrecht de Crane (franc-maître en 1480, mort vers 1489) et Hendrik Wijnschink

(128) Voir, sur cette liste, N. GEIRNAERT, *Dood maar niet vergeten: de gerestaureerde memorelijst van de Brugse schilders*, Bruges, 2001. Voir, pour une édition de la liste, C. VANDEN HAUTE, *op. cit.*

(129) A. SCHOUTEET, *op. cit.*, pp. 6-7.

(130) Voir, en dernier lieu, la tentative peu concluante d'Albert JANSSENS (*De Meesters van de Lucia- en de Ursulalegende. Een poging tot identificatie*, dans: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, 141, 2004, pp. 278-314).

(131) Voir, sur ces peintres, A. SCHOUTEET, *op. cit.*, pp. 72-73, 77-78, 95-97, 190-194, 269; A. SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David. Vol. 11: L-Z (Fontes Historiae artis neerlandicae, 2)*, Bruxelles, 2004, p. 46.

(franc-maître en 1469, mort vers 1494)<sup>(132)</sup>. Ni l'un ni l'autre ne fut membre de l'Ancien Serment des Arbalétriers. Dans ces conditions, il semble préférable de ne pas chercher plus avant à lever le voile sur l'identité du peintre. Peut-être la lumière viendra-t-elle un jour des sources napolitaines?

### Un écho tardif de l'Épiphanie de Monteoliveto

Le Maître de Monteoliveto, petit maître de la fin du Moyen Âge, ne semble pas avoir exercé une influence notable sur les artistes brugeois contemporains, ni sur leurs successeurs immédiats. Ceux-ci n'eurent d'yeux que pour Jan van Eyck, Memling et Gérard David. Aucune œuvre inspirée par le style très reconnaissable de l'anonyme ou par l'une des compositions dont il a assumé la conception ne peut être identifiée dans la peinture flamande. C'est ainsi que le cycle de saint Georges peint dans le deuxième tiers du xvi<sup>ème</sup> siècle par un disciple de Lancelot Blondeel pour l'Ancien Serment des Arbalétriers de Bruges<sup>(133)</sup> ne comporte aucun emprunt manifeste à celui du Maître de Monteoliveto. On aurait pu s'attendre à ce que le second ait servi de modèle au premier. Ce ne fut pas le cas. Et pourtant, indice d'une certaine attention de la part de la postérité, il existe une imitation tardive suscitée par l'une de ses créations.

Cette imitation se trouvait anciennement au Musée régional de Messine<sup>(134)</sup> (fig. 50). Volé apparemment durant la Seconde Guerre Mondiale, le panneau a refait surface en 2004 à Londres à l'occasion d'une vente publique. Il ne semble pas qu'on ait relevé jusqu'ici qu'il s'agit d'une copie partielle du panneau central du triptyque de l'Épiphanie de Monteoliveto. On reconnaît sans difficulté l'Enfant Jésus, sa Mère et le Roi européen, ces deux dernières figures ayant été transformées en personnages à mi-corps. On reconnaît également une portion du drap de brocart et de la cabane en torchis.

La peinture jadis à Messine a été successivement attribuée à un anonyme sicilien 'flamandisant', à un imitateur peut-être sicilien du Maître de la Légende de sainte Ursule et, *in fine*, à un peintre castillan influencé par Fernando Gallego. Elle a été située vers 1500 ou au xvi<sup>ème</sup> siècle. En réalité, les plis du manteau et de la robe de la Vierge contredisent une datation aussi haute: le drapé se signale par une 'profondeur' du modelé et par une souplesse des linéaments que l'on chercherait en vain dans une peinture flamande ou flamandisante de la fin du Moyen Âge. Il trahit une main moderne, du xvii<sup>ème</sup>, du xviii<sup>ème</sup>, si pas même du xix<sup>ème</sup> siècle.

En dépit d'une grande fidélité au modèle 'gothique', le copiste s'est autorisé certains changements qui reflètent l'évolution du goût. Son identité de peintre des Temps modernes se manifeste non seulement dans l'assouplissement qu'il a fait subir au drapé, mais aussi

(132) Voir, sur ces peintres, A. SCHOUTEET, *op. cit.*, 1989, pp. 158-159; A. SCHOUTEET, *op. cit.*, 2004, pp. 246-248.

(133) Voir, sur cette œuvre, H. LOBELLE-CALUWÉ, notice, dans: *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus. Notities* (cat. d'exp.), Bruges, Oud-Sint-Janshospitaal, 1998, n° 146.

(134) Messine, Museo regionale (anciennement), n° d'inv. 540; bois; 81,3 x 57,8 cm. Voir, sur cette œuvre, G. CARABENTE, *Collections d'Italie. 1. Sicile (Répertoire de la peinture des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège aux xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles.* 3), Bruxelles, 1968, n° 7; L. COLLOBI RAGGHIANI, *op. cit.*, n° 124; *Spanish Old Master Paintings* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 9 décembre 2004, n° 30F.

dans une autre correction caractéristique de l'art religieux postérieur à la Contre-Réforme: l'auteur de la copie a dissimulé les parties génitales de l'Enfant Jésus, laissées apparentes par le Maître de Monteoliveto qui, à l'instar de la majorité des peintres du xv<sup>ème</sup> siècle, n'éprouvait aucune réticence à mettre en évidence l'humanité du Christ<sup>(135)</sup>. De manière générale, l'image est devenue plus pudique. Ainsi, le voile de Marie a été légèrement remonté, de façon à mieux couvrir sa gorge.

La composition gothique a été remaniée dans un sens que l'on pourrait qualifier d'académique. Dans le drap d'honneur, le copiste a renoncé à l'effet de nimbe caché que le Maître de Monteoliveto s'était ingénié à susciter<sup>(136)</sup>. Il a éliminé le motif végétal circulaire en forme d'auréole visible juste au-dessus du visage marial, préférant disposer symétriquement les éléments ornementaux de part et d'autre du chef marial. Pour ce faire, il s'est appuyé non seulement sur le drap d'honneur du triptyque de l'*Épiphanie* de Monteoliveto, mais aussi sur la robe de la sainte Femme agenouillée (sainte Madeleine?) du panneau central du triptyque de la *Déploration* (figg. 11, 12). En combinant ces deux occurrences du même textile, le copiste est arrivé à se faire une image complète du motif végétal circulaire dissimulé en partie par le Maître de Monteoliveto derrière le visage de la Vierge dans la scène de l'*Épiphanie*. Ensuite, il a inséré deux fois ce motif dans son image, dans le haut du drap d'honneur, de manière à créer une structure en baldaquin au-dessus du chef marial.

Dans la manche du Roi mage de la copie, on observe également un désir d'améliorer le modèle ancien. La fragmentation des motifs végétaux opérée par le Maître de Monteoliveto a dû lui paraître inesthétique (fig. 9). Le copiste a préféré orner la manche d'un motif végétal complet, clairement lisible. Cette fois, il l'a prélevé sur le manteau du Roi mage du volet gauche du triptyque de l'*Épiphanie* de Monteoliveto (fig. 2).

Enfin, le copiste a souhaité donner une plus grande stabilité à la composition. C'est pourquoi il a rectifié les obliques dessinées par les pans de bois de la cabane, redressé la figure du Roi et remplacé le paysage pittoresque du fond par un rectangle opaque, parallèle au panneau.

Si on ne peut déterminer par les seules voies de la critique de style à quel moment a été réalisée cette surprenante copie -seule l'analyse chimique des matières colorantes permettrait de préciser la datation-, on est toutefois tenté de mettre l'œuvre en rapport avec le texte de Bernardo de Dominici. Ne reproduit-elle pas cette «Adoration par un saint Roi unique», que mentionne le Vasari napolitain, pour en vanter aussi bien la virtuosité que la prétendue originalité? La composition en question occupait alors, dans la chapelle du Noviciat de Monteoliveto, une place d'honneur, puisqu'elle était accrochée, semble-t-il, au-dessus du retable du maître-autel. Par la suite, au xix<sup>ème</sup> siècle, elle ne semble plus avoir suscité un grand enthousiasme dans la critique. Peut-être même le copiste doit-il être identifié avec ce Nicolò di Liguoro qui, à la demande de l'abbé Capuano, avait restauré avant 1742 les trois

(135) Voir, à ce sujet, L. STEINBERG, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*, Paris, 1987.

(136) Voir, sur les auréoles implicites chez les Primitifs flamands, D. MARRENS, *L'art des Primitifs flamands, une esthétique de l'émergence?*, dans: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*, 11-12, 2004-2005, pp. 48-49.



Fig. 50. Anonyme napolitain ( ?) (xviii<sup>ème</sup> siècle ?):  
Épiphanie. Messine, Museo regionale (anciennement). (photo musée)

triptyques. Dans cette hypothèse, c'est sous le nom du Zingaro que le Maître de Monteoliveto aurait accédé au statut prestigieux d'artiste copié...

La présence sur deux des trois nimbes d'inscriptions en capitales grecques s'explique difficilement. Elles ont été copiées à bonne source. Sont-elle originales ou ont-elles été ajoutées? On ne peut trancher, faute de documents de laboratoire publiés. Le texte sur le nimbe marial, qui cite une hymne orthodoxe célèbre, fait sens dans l'image. «Salut, car tu portes celui qui porte tout; salut, ô Marie, mariée non épousée» s'accorde bien, en effet, à une représentation de la Vierge tenant l'Enfant sur ses genoux<sup>(137)</sup>. Par contre, le choix du texte

(137) «ΧΑΙΡΕ ΟΤΙ ΒΑΚΤΑΖΕΙΣ ΤΟΝ ΒΑΚΤΑΖΟΝΤΑ ΗΛΙΑ ΧΑΙΡΕ ΝΥΜΦΗ ΑΝΥΜΦΕΥΤΕ ΜΑΡΙΑ». Ce texte est tiré de l'*Hymne acathiste* (α', 13 et 18), une hymne mariale qui se chante debout. Selon la tradition, elle aurait été chantée par le clergé et le peuple de Constantinople durant

liturgique oriental associé au Roi européen relève du malentendu iconographique: « Annonce, ô Joseph, des merveilles à David, l'ancêtre de Jésus »<sup>(138)</sup>. Le personnage âgé a visiblement été pris pour un saint Joseph...

### L'originalité d'un anonyme

Si le Maître de Monteoliveto ne fut pas une figure marquante de l'histoire de la peinture flamande, on ne peut pour autant lui dénier une certaine originalité. La remarquable précocité avec laquelle il recourt à l'exemple de la gravure allemande ne semble pas avoir été relevée. Le triptyque de Melbourne, œuvre à trois mains de l'école bruxelloise peinte vers 1491-1492, constitue, dans l'état actuel du corpus, la plus ancienne attestation datée dans l'art flamand d'un emprunt indiscutable à Martin Schongauer<sup>(139)</sup>. Sur le revers du volet gauche figure un *Repos pendant la Fuite en Égypte*<sup>(140)</sup>, dont l'arrière-plan reproduit une partie de la gravure de Schongauer illustrant la *Fuite en Égypte*<sup>(141)</sup>. On ne possède pas d'indices permettant de situer précisément dans le temps les trois triptyques de Monteoliveto mais, pour autant que l'on ajoute foi à l'impression stylistique générale, une datation avant 1500 est très probable. Le Maître de Monteoliveto serait ainsi au nombre des premiers peintres flamands à avoir imité Schongauer<sup>(142)</sup>, ce en quoi on peut voir une marque d'originalité, plutôt que le symptôme « d'une pratique artistique pas tout à fait honnête », pour reprendre les termes de Rolfs. Il partagerait cet intérêt pour la gravure avec deux autres contemporains: le Maître bruxellois à la Vue de Sainte-Gudule<sup>(143)</sup> et le Maître brugeois des Scènes de la Passion (ou de 1500)<sup>(144)</sup>.

toute la nuit du 7 août 626 pour remercier Marie d'avoir protégé la ville contre les Perses. Voir, sur l'*Hymne acalhiste*, L.M. PELTOMAA, *The Image of the Virgin Mary in the Akalhistos Hymn (The Medieval Mediterranean)*, 35, Leyde / Boston / Cologne, 2001 (référence communiquée par Robert Godding, Bruxelles). Le passage cité est reproduit p. 4.

(138) « ΕΥΑΓΓΕΛΙΖΟΥ ΙΩΗΦ (ΤΩ) ΔΑΒΙΔ ΤΑ ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΩ ΘΕΟΠΑΤΡΙ ». Ce texte fait partie de la liturgie orthodoxe de décembre. Le passage cité est reproduit dans *Ἐρολόγιον τὸ μέγα*, Rome, 1876, p. 165; *Μηναία τοῦ ὁλοῦ ἐνιαυτοῦ*, II, Rome, 1889, p. 685 (références communiquées par Jacques Noret, Bruxelles).

(139) Voir, sur cette œuvre, C. PÉRIER-D'ETEREN, *Apports à l'étude du retable de la Multiplication des Pains de Melbourne, I: le volet des Noces de Cana et Apports à l'étude du triptyque de Melbourne. II: la Multiplication des Pains, la Résurrection de Lazare, la Fuite en Égypte et Saint Pierre*, dans: *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 14, 1992, pp. 7-25 (proposition de datation, p. 22) et 16, 1994, pp. 47-78.

(140) Les deux faces de ce volet ont été attribuées de façon convaincante par A. CARLIER au Maître des Portraits princiers. Voir *Œuvres de jeunesse du Maître de la Légende de sainte Madeleine: nouvelles attributions*, dans: *Le Maître au Feuillage brodé*, op. cit., pp. 87-98.

(141) Voir, sur cette œuvre, A. CHÂTELET, notice, dans: *Le beau Martin*, op. cit., n° G8; J. NICOLAÏSEN, notice, dans: *Martin Schongauer. Druckgraphik*, op. cit., n° 3c.

(142) Voir, à propos de l'influence de Schongauer sur la peinture des anciens Pays-Bas, S. KEMPERDICK, *Martin Schongauer. Eine Monographie*, Petersberg, 2004, pp. 262-264; D. MARTENS, op. cit., 2007, pp. 125-126, 132-133, 136-141.

(143) Voir, à ce sujet, H. DUBOIS, *Sources d'inspiration du Maître à la Vue de Sainte-Gudule et de son atelier*, dans: *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 11, 1989, pp. 39-52. L'*Adoration des Rois* de Baltimore dérive sans aucun doute possible de l'estampe de même sujet gravée par Schongauer (p. 49).

Qui plus est, le Maître de Monteoliveto semble avoir été l'un des premiers Flamands à reproduire dans sa quasi-totalité une estampe allemande en peinture, peut-être même le premier. La confrontation avec le *Repos pendant la Fuite en Égypte* du triptyque de Melbourne apparaît, à cet égard, des plus instructives. Dans le volet en question, l'emprunt à Schongauer est relégué dans le fond de l'image. Le peintre bruxellois a repris à l'Alsacien le motif du palmier que cinq anges abaissent, de façon à permettre à Joseph de cueillir des dattes, ainsi que le fameux grenadier visible à gauche, qui donne à la scène une touche d'exotisme. En revanche, le groupe de la Vierge à l'Enfant installé au premier plan ne doit strictement rien à Schongauer. Il procède de la tradition bruxelloise et, plus particulièrement, de l'exemple rogiérien.

Le contraste avec la *Nativité* du Maître de Monteoliveto est frappant. Ce dernier a monumentalisé et colorié le modèle gravé, le convertissant en une peinture qui, à l'origine, devait mesurer environ 1,50 m de hauteur. Il a fidèlement transcrit la composition de Schongauer: seuls les visages, les plantes du premier plan et le paysage du fond ont été modifiés, comme il se doit dans une copie interprétative de la fin du Moyen Âge. En procédant de la sorte, le Maître de Monteoliveto se singularise par rapport aux peintres flamands contemporains. À la différence de leurs collègues allemands, aragonais ou castillans, ils étaient apparemment réticents à reconnaître à une gravure l'autorité d'un modèle, privilégiant nettement, comme sources d'inspiration, l'image peinte flamande et ses éventuelles copies dessinées. Cette «attitude narcissique», relevée par Schöne<sup>(145)</sup>, explique le fait qu'avant la deuxième décennie du xvi<sup>ème</sup> siècle, les peintres flamands n'empruntent à Schongauer ou à Dürer que l'une ou l'autre figure, jamais une composition entière. Parmi les premiers exemples, dans les anciens Pays-Bas, de compositions entièrement reprises d'une gravure allemande, on peut citer l'*Annonciation* de Saint-Louis de Gerard David, copiée de Schongauer<sup>(146)</sup>, et l'*Adam et Ève* de Gossart du Musée Thyssen de Madrid, copié de Dürer<sup>(147)</sup>. Encore faut-il remarquer que, dans ces deux œuvres réalisées au plus tôt vers 1510, seules les figures procèdent du modèle gravé. Le fond est tout à fait différent.

En fait, pour trouver dans la peinture flamande une copie intégrale d'une gravure allemande, reproduisant aussi bien les figures du premier plan que leur environnement architectural ou naturel, il faudra attendre la génération de Marcellus Coffermans. Le peintre archaïsant anversois qui, dans la seconde moitié du xvi<sup>ème</sup> siècle, travailla principalement, si pas exclusivement pour le marché espagnol, s'est souvent inspiré de Schongauer<sup>(148)</sup>. En général, il reproduit dans leur contexte originel les compositions qu'il lui emprunte, se bornant à substituer aux visages des physionomies relevant de son répertoire personnel et à

(144) Voir, à ce sujet, L. CAMPBELL, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, pp. 320-321.

(145) W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 72 («narzistische Haltung»).

(146) Voir, à ce sujet, S. KEMPERDICK, notices, dans: *Van Eyck tot Dürer, op.cit.*, n°s 15-16.

(147) Voir, à ce sujet, M.W. AINSWORTH, notice, dans: *Man, Myth and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance* (cat. d'exp.), New York (...), The Metropolitan Museum of Art (...), 2010-2011, n° 1.

(148) Voir, sur Marcellus Coffermans, M.R. DE VRIJ, *op. cit.* Voir, sur ses emprunts à Schongauer, *Ibidem*, pp. 60-65; D. MARTENS, *op. cit.*, 2007, pp. 134-139.

mettre la perspective 'gothique' des intérieurs en conformité avec les exigences nouvelles venues d'Italie en matière de représentation de l'espace.

Le Maître de Monteoliveto, un précurseur méconnu de Coffermans et de sa pleine acceptation de l'autorité esthétique de la gravure? Si l'on excepte le triptyque de Naples, la *Nativité* gravée par l'Alsacien ne semble pas avoir suscité d'échos dans les anciens Pays-Bas avant l'époque de Coffermans. Le panneau conservé à Baltimore<sup>(149)</sup> (fig. 51) et un autre qui se trouvait en 1911 entre les mains de l'antiquaire Kleinberger<sup>(150)</sup> sont de toute évidence des œuvres autographes de Marcellus Coffermans. On signalera également un tableau similaire, dans le style de Coffermans, mis en vente à Bruxelles dans les années 1960<sup>(151)</sup>.

Quelques différences par rapport à l'interprétation du modèle donnée par le Maître de Monteoliveto méritent d'être relevées. Comme on pouvait s'y attendre, dans les versions de Baltimore et de l'antiquaire Kleinberger, les colonnes supportant la voûte ont toutes la même couleur et aucun licou n'est attaché à l'âne. On notera également que l'artiste anversois, considérant que l'espace architectural conçu par Martin Schongauer demeurait visuellement ambigu, a souhaité mieux ancrer les figures dans la troisième dimension. Il a installé le groupe de la sainte Famille sur un sol dallé vu en perspective. En outre, il a déplacé le groupe des trois anges vers la médiane verticale du panneau. L'adjonction d'un damier perspectif, tout comme ce renforcement de la symétrie, confèrent à l'image un caractère renaissant absent de la *Nativité* du Maître de Monteoliveto. Mais, pour le reste, la relation de Coffermans au modèle gravé ne diffère pas substantiellement de celle du Maître de Monteoliveto.

Une autre originalité du Maître de Monteoliveto doit également être soulignée: il a peint ce que l'on pourrait appeler des triptyques 'scéniques panoramiques', c'est-à-dire des triptyques qui ne comportent, au premier plan, qu'une seule et unique scène narrative, se déployant sur les trois panneaux. Si, après 1510-1520, la formule devient fréquente dans les anciens Pays-Bas, suite à la multiplication des *Adoration des Rois* à mi-corps anversoises, elle est en revanche rare au xv<sup>ème</sup> siècle. En règle générale, les contemporains et prédécesseurs immédiats du Maître de Monteoliveto aiment à disposer au premier plan de chacun des panneaux du triptyque une scène narrative différente, ou bien limitent au seul panneau central la scène narrative. Les volets peuvent accueillir dans ce cas les effigies des donateurs et, éventuellement, celles de leurs saints patrons.

Le plus ancien triptyque scénique panoramique de l'histoire de la peinture flamande est probablement le fameux retable de la *Descente de croix* dont on attribue la paternité à Robert Campin et dont la copie de Liverpool nous a conservé le souvenir<sup>(152)</sup>. Au nombre des rares occurrences de la formule probablement antérieures à 1500, on citera le triptyque du *Calvaire* de Vienne par Rogier de le Pasture, celui du *Martyre de saint Hippolyte* conservé

(149) Baltimore, Walters Art Gallery, n° d'inv. 31.115; bois; 22,2 x 15,5 cm. Inédit (?).

(150) Voir, sur cette œuvre, *A Descriptive and Illustrated Catalogue of 150 Paintings by Old Masters of the Dutch, Flemish, German, Italian, Spanish and French Schools from the Kleinberger Galleries*, Paris / New York, 1911, n° 110.

(151) Voir, sur cette œuvre, *Galerie Robert Finck (Exposition de tableaux de maîtres flamands du xv<sup>ème</sup> au xvii<sup>ème</sup> siècle)*, 8), Bruxelles, 1965, n° 3.

(152) Voir, sur cette composition, S. KEMPERDICK, *op. cit.*, 1997, pp. 29-42.



Fig. 51. Marcellus Coffermans: *Nativité*. Baltimore, The Walters Art Museum. (photo musée)

à Boston<sup>(153)</sup> et deux ensembles peints par le Maître brugeois de sainte Godelieve: les triptyques du *Calvaire* de Pise et de la *Lamentation* de Notre-Dame de Bruges<sup>(151)</sup>. On signa-

(153) Voir, sur cette œuvre, D. MARTENS, *Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen Âge: le triptyque de saint Hippolyte au Musée des Beaux-Arts de Boston*, dans: *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, 69, 2000, pp. 59-112.

(151) Voir, sur ces deux œuvres, D. MARTENS, *Le triptyque de Bientina: motifs et sources*, dans: *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>ème</sup> pér., 120, 1992, pp. 119-161.

lera aussi un petit triptyque de l'Adoration des Rois, peut-être brabançon, mis en vente à Bruxelles en 2003<sup>(155)</sup>.

Or, près de la moitié des retables attribués au Maître de Monteoliveto se présente sous la forme d'ensembles scéniques panoramiques, une proportion pour le moins inattendue. Dans les triptyques de la *Déposition* et de l'*Épiphanie* de Monteoliveto, comme dans celui, fragmentaire, de l'*Épiphanie* de San Martino, c'est bien une seule et unique scène qui s'étend sur les trois panneaux.

Le potentiel illusionniste d'une telle solution est manifeste. Quand les volets forment un angle obtus avec la partie dormante -une position fréquente aux xv<sup>ème</sup> et xvi<sup>ème</sup> siècles, si l'on en juge par les représentations flamandes de triptyques 'en situation'<sup>(156)</sup>-, la scène figurée semble se dérouler dans un espace tridimensionnel réel, délimité par le retable ouvert. Ainsi, dans deux des trois triptyques de Monteoliveto ouverts de cette manière, les Rois des volets et leur suite peuvent donner l'impression de se trouver vraiment devant la cabane de la sainte Famille, tout comme Joseph d'Arimathie, Nicodème et les deux saintes Femmes qui les accompagnent peuvent paraître véritablement faire face au Christ mort étendu sur les genoux de Marie.

Faut-il porter au crédit du seul peintre l'originalité de ces effets? Les clients napolitains du Maître de Monteoliveto cherchaient certainement à se singulariser aux yeux de leurs concitoyens. Dans le cas contraire, ils n'auraient pas pris l'initiative, ni le risque de faire venir de loin des retables peints. Ceci donne à penser que le recours à une variante du triptyque flamand particulièrement riche en suggestions illusionnistes tridimensionnelles a pu correspondre, en partie au moins, à une demande des commanditaires.

Leur choix se comprend aisément. Dans une église napolitaine de la fin du Moyen Âge, les trois triptyques scéniques panoramiques du Maître de Monteoliveto, ouverts de façon adéquate, ne passaient certainement pas inaperçus. À l'exotisme du style et de la morphologie s'ajoutait la tridimensionnalité effective de la scène unique représentée, une tridimensionnalité qui contrastait de manière efficace avec le caractère fondamentalement plan des retables peints indigènes...

## Annexe

*«Così divenuto famoso il nostro Zingaro, molla remunerazione traea dall'opere sue, ed assai stima cresceagli appresso di ogni celo di persone, per la qual cosa gli fu da' Monaci di Monte Oliveto allogato un luogo del Monistero, che poco prima col disegno di Andrea Ciccione, ed a spese di Gurrello Origlia in un con la magnifica Chiesa aveano fabbricato, acciòchè in esso vi avesse egli dipinto le gloriose azioni del nostro amabilissimo Redentore, e della B. V. Madre, e questo luogo viene ora dello comunemente: Il noviziato, nominandosi prima: la Cappella del*

(155) Voir, sur cette œuvre, *Galerie Jan de Maere. Flemish Old Master Paintings 1480-1680*, Bruxelles, 2003, n° 1.

(156) Voir les exemples étudiés et reproduits dans A.S. STEINMETZ, *Das Altarretabel in der allniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisites vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar, 1995, n°s TB 101, TB 101, TB 113, TB 120, TB 123, TB 128, TB 129.

convento; ond'egli per far conoscere maggiormente in quest'opera il suo valore, si pose a farne i suoi studj, ed a colorirne le storie, le quali a' nostri giorni in cotal modo si veggono effigiate.

Laterale al quadro dell'Altare della sopraddetta Cappella vi è espressa la visita, che fece la B.V. a Santa Elisabetta, con casamenti, figurine di lontano, e buon accordo; dall'altro lato vi si vede dipinta la fuga in Egitto, con altre figurette, dipinte per bellezza, e compagnia della storia. Sieguono ne' muri laterali della Cappella alcune storie di N.S., e vedesi effigiata nel quadro di mezzo la Nascita del Redentore, sotto capanna architettata alla rustica; Da' lati vi son due quadri, che hanno la loro cima come lunella, ed in questi vi sono due Santi Magi, compartiti un per quadro con un sol servo, come venissero ad adorare il Signore, ed uno di questi Magi ha per adornamento un manto contestato di lavoro così meraviglioso, che io mi sono ingannato, osservando da vicino se era questo manto veramente dipinto, tanto pareva a' miei occhi drappo adattato sù la figura, dapoiche i filami della tessitura sono maravigliosamente dipinti, come i contesti. In faccia alla detta nascita, nell'altro lato, vi è espressa nel quadro uguale al suddetto la morte del Redentore, il quale staccato dalla Croce, posa ignudo nel seno della dolente Madre, mentrache l'Evangelista S. Giovanni sostiene il Sacro Capo con le sue mani, a piedi ha la Maddalena piangente, e questa altresì ha una veste d'oro mirabilmente, ed a meraviglia contesta di stupendi lavori, che anche inganna l'occhio, come quella dianzi descritta del S. Rè. Da' lati vi sono le altre due Marie inginocchioni, cioè negli altri due quadri, avendo ogn'un di essi una Maria, ed un Discepolo del Signore, Giuseppe, e Nicodemo, che stanno in piedi; ed in una Maria di queste, che è propriamente quella, che tiene il vaso della Maddalena, vi è da farvi una curiosa osservazione, dapoiche tiene indosso una veste nientedimeno simile dell'Adriè, che a' nostri giorni usano le nostre Donne, con le medesime pieghe alle spalle, e manica tagliata all'uso come il moderno. Nella soffitta della Cappella vi è dipinta l'adorazione di un solo S. Rè, il quale con somma divozione, ed umiltà stà inginocchioni avanti il divino Bambino, che posa a sedere nel grembo della Vergine Madre, la quale siede ancor ella con modestissima gravità sotto di una ben intesa, e ben lavorata Capanna, che nella sua struttura, mostra l'intelligenza, e la diligenza del suo mirabile Artefice; e vi è S. Giuseppe, che stando in piedi, guarda l'atto umile del Re, dal quale ha ricevuto un ricco vaso portato in dono al Redentor Bambino, ed è colorito il suo manto tutto di rosso; diversamente dipingendolo dagli altri Pittori, che soglion giallò dipingere il manto di S. Giuseppe; come altresì diversamente ha espressa l'adorazione suddetta, dapoiche un sol Mago vi ha figurato, avendo espressi gli altri due negli scritti quadretti laterali alla nascita, a' quali fa compagnia un servo per ciascheduno, ed in questo modo accompagna, e finisce la storia, come di sopra abbiám detto.

Quelle pitture del Zingaro ultimamente sono state fatte pulire, e rifezionare in qualche particella dal P. Abate D. Lionardo Capuano, dall' accurato, e diligente Nicolò di Liguoro ottimo ristauratore, e conoscitore delle Pitture antiche. Il quale P. Abate, come amatore delle nostre Arti, ha volsuto onorare l'opere di questo celebre Artefice per maggiormente conservarle, se possibil fosse all'Eternità; ed è molto amico de' Virtuosi Pittori vedendosi molte belle pitture ad olio, ed in pastelli con rari disegni nel suo bellissimo appartamento, che ha fabbricato col disegno, ed assistenza del nostro celebre Professore Domenico Antonio Vaccaro, Pittore, Scultore, ed Architetto Napoletano [...].»

Vite de' Pittori, Scultori ed'Architetti Napoletani. Non mai date alla luce da Autore alcuno. Dedicata agli Eccellentiss. Signori Eletti della fedelissima Città di Napoli. Scritte da Bernardo de Dominici Napoletano, I, Naples, 1742, pp. 124-126.

## Remerciements

Cette étude n'aurait pu être menée à bien sans le soutien efficace du Surintendant du *Polo museale napoletano* Nicola Spinosa, auquel je tiens à exprimer toute ma gratitude. Sur le terrain, j'ai été aidé par de nombreuses personnes: Davide Banzato (Padoue), Thomas Bayet (Tournai), Jean-Pierre De Rycke (Tournai), Jacques Foucart (Paris), Gauthier Gillmann (Amiens), Roland Krischel (Cologne), Caterina Limentani Viridis (Sassari), Rossana Muzii (Naples), Mena Patruno (Naples), Géraldine Patigny (Bruxelles), Marina Santucci (Naples) et Joaneath Spicer (Baltimore). Comme de coutume, Bruno Bernaerts, Jacques de Landsberg, Georges Hupin, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault ont eu la gentillesse de soumettre mon manuscrit à une lecture critique. Enfin, j'ai bénéficié de l'hospitalité du Centre d'étude de la peinture du xv<sup>ème</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles), où j'ai été très aimablement accueilli par Dominique Deneffe, Hélène Mund et Karine Renmans. J'ai exposé les résultats de mes recherches sur le Maître de Monteoliveto dans une communication au colloque *Rogier van der Weyden in Context* (Louvain, 22-24 octobre 2009) et dans une conférence organisée par la Société royale d'Archéologie de Bruxelles (Auditoire Conservart, 14 décembre 2010).

## SAMENVATTING

Van Antonio Solario alias Lo Zingaro of De Zigeuner tot de Meester van Monteoliveto of de herontdekking van een Brugs schilder van het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw

De Meester van Monteoliveto heeft zijn noodnaam te danken aan een groep van negen panelen uit het einde van de 15de eeuw, die oorspronkelijk deel uitmaakten van drie drieluiken. Tijdens de 18de eeuw bevonden deze panelen zich in de kapel van het Noviciaat van het klooster van Monteoliveto te Napels. Ze werden toen door de 'Napolitaanse Vasari' Bernardo de Dominici nauwkeurig beschreven. Op dit ogenblik worden ze in het *Museo di Capodimonte* bewaard. Gedurende lange tijd werden ze toegeschreven aan een Napolitaans atelier, dat sterk onder de invloed van de Vlaamse schilderkunst zou gestaan hebben. Pas in 2002 kon Caterina Viridis overtuigend aantonen dat het in feite om Vlaamse werken gaat. Het is verbazend dat deze toewijzing zo laat gebeurde omdat op de keerzijde van de panelen grisaillefiguren afgebeeld zijn. Deze drieluiken waren dus traditionele Vlaamse altaarstukken, die qua vorm geheel verschillen van de plaatselijke Napolitaanse retabels, die bestaan uit boven elkaar geplaatste vaste panelen.

De Meester van Monteoliveto beschikte over een heel persoonlijk repertoire van gezichten en maakte telkens weer gebruik van dezelfde brokaatmotieven. Daarom is het mogelijk om aan de schilder van de drie Napolitaanse triptieken andere werken toe te schrijven, die in Padova, Amiens en Doornik bewaard worden. Bovendien lijkt het mogelijk om, alléén op basis van fysiologische overeenkomsten, twee luiken met tafereelen uit de legende van Sint Joris met dezelfde schilder in verband te brengen. Deze luiken, die zich nu in het Groeningemuseum bevinden, werden omstreeks 1493 besteld door het Brugse Gilde van de Kruisboogschutters van Sint Joris en Sint Denijs. Ze zijn zeker te Brugge ontstaan. Indien deze toeschrijving klopt, dan zou de Meester van Monteoliveto mogen beschouwd worden als

één van die anonieme Brugse 'kleine meesters', die in de tijd van Memling leefden, net zoals de Meester van de Ursulalegende of die van de Godelievelegende, met wie hij overigens een zekere gelijkenis vertoont. Net als andere Vlaamse 'kleine meesters' heeft hij herhaaldelijk een beroep gedaan op modellen die door 'grote meesters' ontworpen werden. Hij heeft o.a. figuren ontleend aan werken van de Campin-Van der Weyden-groep, maar ook aan Martin Schongauer, van wie hij de beroemde plaat met de *Geboorte van Christus* in een schilderij heeft omgezet. Door deze trouwe kopie naar Schongauer heeft de anonieme schilder ietwat paradoxaal blijk gegeven van originaliteit, omdat zijn Vlaamse tijdgenoten zich zelden door Duitse prenten lieten inspireren en in de regel slechts de ene of andere figuur overnamen en nooit een hele compositie met haar architectuur.

#### SUMMARY

From Antonio Solario also known as Lo Zingaro or The Gypsy to the Master of Monteoliveto or the rediscovery of a painter from Bruges of the end of the 15<sup>th</sup> century

The Monteoliveto Master owes his provisional name to a series of nine panels from the end of the 15th century, which originally belonged to three triptychs. During the 18th century, these panels were shown in the novices' chapel of the Monteoliveto Monastery in Naples and described in detail by the so-called 'Neapolitan Vasari' Bernardo de Dominici. Nowadays they are kept in the reserve collection of the *Museo di Capodimonte*. For a long time, they have been attributed to a Neapolitan workshop strongly influenced by the Flemish school but in 2002, Caterina Viridis argued very convincingly for their Flemish origin. This origin seems rather obvious: on the reverse of the panels, the painter has represented figures in grisaille. Consequently the three triptychs can be considered to be typical Flemish altarpieces. Formally speaking, they don't have anything to do with the local Neapolitan tradition of altarpieces that consist of superimposed fixed panels.

In these three triptychs, the Monteoliveto Master used a very characteristic repertoire of human faces and brocade patterns. It's therefore possible to attribute to him other works kept in Padua, Amiens and Tournai. Common features in the faces also induce to recognize the Monteoliveto Master's hand in both wings of the Saint George altarpiece belonging to the *Groeningemuseum* in Bruges. This altarpiece was ordered around 1493 by the local Old Saint George Guild of the Crossbowmen. It is certainly a work of a painter officially established in Bruges. If the proposed attribution to the Monteoliveto Master is correct, this would mean that he was one of these 'little masters' of Bruges who lived and worked in Hans Memling's time, like the Master of the Ursula Legend or the Master of the Godelieve Legend, with whom he has some points in common. As most Flemish 'little masters', he often borrowed from 'great masters'. For instance, he not only copied models related with Robert Campin and Rogier van der Weyden, but also some elements from Martin Schongauer, and transposed the latter's *Nativity* engraving into a painting. Paradoxically enough, in borrowing a complete composition from Schongauer with its architectural frame, he displays a certain sense of originality since, in his time, Flemish painters rarely quoted German prints and, as they did, they limited themselves to single figures.

DÉCOUVERTE DE DEUX TAPISSERIES FLAMANDES ILLUSTRANT  
*LE CHAMPION DES DAMES* DE MARTIN LE FRANC  
AU MUSÉE DE L'ÉRMITAGE DE SAINT-PÉTERSBOURG

Carmen DECU TEODORESCU\*

Parmi les collections du musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, deux somptueuses pièces de tapisserie narrative datables du premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle méritent de retenir l'attention (fig. 1 et 2). L'agencement des scènes, qu'il est possible de suivre grâce aux inscriptions comme autant d'étapes d'un récit impliquant les principales figures de l'allégorie médiévale, est efficacement mis en valeur par les dimensions exceptionnelles des tentures ainsi que par la préciosité du tissage à fil d'or et d'argent<sup>(1)</sup>. Manifestement reliées par un thème commun, les deux tapisseries forment un ensemble iconographique cohérent. Mais, depuis que Jules Guiffrey en fit, au xix<sup>e</sup> siècle, mention pour la première fois en proposant d'y voir une illustration tissée du célèbre *Roman de la Rose* écrit au xiii<sup>e</sup> siècle par Guillaume de Lorris et Jean de Meung, la critique n'a pas été en mesure d'approfondir l'identification des thèmes représentés<sup>(2)</sup>. La proposition de l'éminent historien de la tapisserie paraissait aller de soi et, à force d'être répétée, elle acquit rapidement un *statut d'évidence* interdisant par là même qu'on l'interroge de plus près<sup>(3)</sup>.

Cependant, une méthode plus rigoureuse, fondée sur la vérification systématique des sources invoquées par Jules Guiffrey, aurait rapidement montré, même avec une approche superficielle du texte, que la répartition des scènes tissées n'était guère compatible avec le contenu du *Roman de la Rose*. Qu'à cela ne tienne! Le catalogue de la collection de tentures européennes conservées au musée de l'Ermitage, une référence incontournable depuis 1965, développe de curieux arguments pour appuyer l'identification proposée par l'historien français<sup>(4)</sup>. Bien que le catalogue remarque que ni le texte ni la chronologie du *Roman de la Rose* ne sont respectés, il procède toutefois à un étonnant réajustement du texte à l'image

\* Doctorante à Université de Paris-Sorbonne; Centre André Chastel.

(1) Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. n<sup>o</sup> T-2921 et T-2925. L'ordre des numéros d'inventaire ne correspondent pas à la logique de la lecture de l'iconographie. Chaque pièce mesure environ 4,25 x 1,07 m. et présente de 6 à 8 fils de métal précieux par centimètre. Je remercie très chaleureusement Madame Elena Obuhovich qui a très aimablement accepté de m'aider avec la documentation iconographique.

(2) J. GUIFFREY, *Histoire de la tapisserie depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, 1886, p. 157.

(3) H. GÖBEL, *Wandteppiche I. Die Niederlande*, Leipzig, 1923, p. 77-79.

(4) N. БИРЮКОВА, *Тapisseries anciennes du musée de l'Ermitage: collection de tentures murales allemandes, françaises et flamandes du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècles*, Prague-Leningrad, 1965.



Fig. 1. Tapiserie dite du *Roman de la Rose*, Flandre, v. 1515. Laine, soie, fils d'or et d'argent. 1,25 x 1,07 m. Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, inv. n° T-2925. © Musée de l'Ermitage

en proposant, de manière erronée, de voir dans le *Roman de la Rose* un récit des amours de Bouche d'Or et de la Rose<sup>(5)</sup>.

À défaut de pouvoir fournir ici un résumé de l'ensemble du texte de Guillaume de Lorris et Jean de Meung, lequel allongerait inutilement cette étude, on se contentera de

(5) *Ibidem* p. 10.



superficielle du texte, autant la solide longévité dont elle fait preuve ne laisse pas d'intriguer<sup>(7)</sup>.

Ce glissement de sens s'explique surtout par une surévaluation du potentiel iconographique du *Roman de la Rose* dans l'érudition moderne. La présence régulière d'œuvres liées au poème dans les inventaires princiers, nobiliaires et bourgeois, atteste, certes, d'une certaine prééminence de celui-ci dans le domaine des arts figurés – manuscrits enluminés et tapisseries en particulier – mais surtout pas d'une préséance<sup>(8)</sup>.

Les archétypes iconographiques issus des enluminures du *Roman de la Rose*, sollicités par les auteurs anciens comme autant de modèles interprétatifs absolus, ont également contribué à brouiller la lecture du sujet en abusant la mémoire visuelle. Ceci est particulièrement vrai en ce qui concerne l'imagerie de la deuxième pièce rappelant l'illustration du *topos* populaire du *Siège du Château d'Amours*, qui a souvent été abusivement interprétée comme une illustration de l'épisode final du *Roman de la Rose*. De plus, la tension très active entretenue par le *Roman de la Rose* avec d'autres créations littéraires devait fatalement favoriser une telle interprétation. L'apparition sur les deux tapisseries d'un essaim de personnages allégoriques issus du *Roman de la Rose* pouvait effectivement s'avérer assez trompeuse: on y distingue parmi d'autres, le nom de créatures chères à Guillaume de Lorris et Jean de Meung, notamment la triade négative Dangier – Malebouche – Faux Semblant. Pourtant les noms mentionnés n'aurait pas dû constituer un argument décisif car ils apparaissent aussi dans d'autres textes nourrissant, ou non d'ailleurs, des liens étroits avec le *Roman de la Rose*<sup>(9)</sup>.

Ces remarques posées, il paraissait indispensable d'entreprendre une nouvelle analyse iconographique de ces tapisseries en privilégiant, dans un premier temps, une relecture des textes gravitant autour du *Roman de la Rose*. La tâche s'est révélée suffisamment confortable car un indice déterminant, jusqu'ici mal exploité, renvoie sans détour à la source littéraire recherchée: le personnage énigmatique de Bouche d'Or n'est autre que l'un des protagonistes secondaires d'un texte médiéval majeur mais injustement oublié jusqu'à récemment, le *Champion des Dames*. Véritable tour de force littéraire avec ses 24000 vers, le poème fut composé vers 1440 par Martin Le Franc qui le dédia, non sans opportunisme, au duc de Bourgogne Philippe le Bon<sup>(10)</sup>. Il s'agit de l'un de ces nombreux textes nés dans le sillage du débat suscité au tout début du xv<sup>e</sup> siècle par la misogynie caractérisée de la deuxième

(7) N. FORTI GRAZZINI, «Girolle Romanino cartonista di arazzi e un suo possibile committente», *Nuovi Studi*, 4, 1997, p. 165-182; G. DELMARCEL, *La tapisserie flamande*, Paris, 1999, p. 83; T. P. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court*, New Haven et Londres, 2007, p. 106.

(8) Philippe le Hardi passe trois commandes sur le thème du *Roman de la Rose*: voir J. GUIFFREY, *Histoire générale de la tapisserie*, t. I, Paris, 1878, p.14, 16-17, 19. Vers 1493, la reine Anne de Bretagne achète au maréchal de Gié, quatre pièces de tapisserie sur le même sujet, voir B. n. F., ms. fr. 22335, f. 152v. Il en subsiste près de 300 manuscrits, enluminés pour la plupart.

(9) *Faux-Semblant* apparaît aussi dans *Complainte de Guillaume de Saint Amour* de Rutebeuf ou dans le *Recueil des plus célèbres astrologues* de Simon de Phares; *Dangier et Mallebouche* dans *L'amant rendu cordelier* de Martial d'Auvergne, etc.

(10) Pour la biographie de l'auteur et une bibliographie du *Champion des Dames* se reporter à L. BARBEY, *Martin Le Franc prévôt de Lausanne, avocat de l'amour et de la femme au xv<sup>e</sup> siècle*, Fribourg, 1985 et M.-R. JUNG, «Situation de Martin le Franc», *Pratiques de la culture écrite en France au xv<sup>e</sup> siècle*, Louvain-la-Neuve, 1995, p. 13-30.

partie du *Roman de la Rose*<sup>(11)</sup>. Sa diffusion fut cependant loin d'avoir la même ampleur que celle du *Roman de la Rose*: seulement neuf manuscrits sont connus aujourd'hui<sup>(12)</sup> ainsi que deux éditions imprimées partielles, l'une de Lyon vers 1488<sup>(13)</sup>, l'autre de Paris en 1530<sup>(14)</sup>. Plus souvent cité que lu, le texte tomba progressivement dans l'oubli au point qu'il était pratiquement inconnu des savants du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>(15)</sup>. Cependant, l'ignorance dans laquelle un grand érudit comme Jules Guiffrey pouvait être à son sujet n'aurait pas dû justifier sa proposition iconographique. Cette situation perdura aussi longtemps que le texte demeura inaccessible. La première édition moderne – donnant accès au premier tiers du poème c'est-à-dire à 8144 vers seulement – ne parut qu'en 1968, trois ans après la parution du catalogue de l'Ermitage<sup>(16)</sup>. L'intégralité du texte du *Champion des Dames* ne fut portée à la connaissance du public qu'en 1999, c'est-à-dire plus d'un demi-millénaire après sa composition<sup>(17)</sup>. On comprend dès lors que «de trente personnes qui connaissent le *Roman de la Rose*, à peine en trouveroit-on trois ou quatre qui aient entendu parler du *Champion des Dames*», pour citer un historien de la poésie vivant au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>(18)</sup>.

- (11) Christine de Pisan, Jean Gerson, Jean de Montreuil, Gontier et Pierre Col, *Le débat sur le «Roman de la Rose»*, éd. Eric Hicks, Paris, 1977.
- (12) Bruxelles, Bibl. Royale, ms. 9466, ms. 9281, ms. IV.1127; B. n. F., ms. fr. 12476, ms. fr. 841; Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 3121; Grenoble, Bibl. municipale, ms. 875; Rome, Bibl. Vaticane, ms. Palatin latin 1968; Paris, coll. part.
- (13) B. n. F., Réserve Ye 27 et Lyon, Bibl. municipale, incunable 266.
- (14) B. n. F., Réserve Ye, 4028, 4031 et Grenoble, Bibl. municipale, Rés. F28041.
- (15) Seul E. Viollet-le-Duc en donne une analyse pertinente dans sa *Bibliothèque poétique*, Paris, 1843, p. 85-87. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les lecteurs choisissaient dans le *Champion des Dames* uniquement les sujets qui les préoccupaient sans aucune vue d'ensemble: L.-E. DE LA VERGNE TRESSAN, *Œuvres choisies du comte de Tressan*, Paris, 1787-1815, t. VII, p. 344; C. LEBER, *Collection des meilleurs dissertations, notices et traités particuliers relatifs à l'histoire de France*, Paris, 1838, t. XV, p. 157, 173, 202, 326, 380; T. BOUDET PUYMAIGRE, *Jeanne d'Arc*, Paris, 1843, p. 5; H. WALLON, *Jeanne d'Arc*, Paris, 1860, p. 349-351; G. SAINT-MARC, *Cours de littérature dramatique ou de l'usage des passions dans le drame*, Paris, 1860, t. III, p. 410; G. LECOCQ, *Histoire du théâtre en Picardie*, Paris, 1880, p. 177; J. CHEVALIER, *Mémoire historique sur les hérésies en Dauphiné avant le XV<sup>e</sup> siècle, accompagné de documents inédits sur les sorciers et les Vaudois*, Valence, 1890, p. 32 et 137.
- (16) Martin LE FRANÇ, *Le champion des dames*, éd. A. Piaget, Lausanne, 1968.
- (17) Martin LE FRANÇ, *Le champion des dames*, éd. R. Deschaux, Paris, 1999. Plusieurs études ont exploité cette dernière édition: H. J. SWIFT, «The ghost(s) of the author(s) past, present, and future: a literary-reflexive perspective on authorship in the poems of Jean de Meun and Martin le Franc», *Medium Aevum*, 73-2, 2004, p. 235-259; K. BROWNLEE, «Christine de Pizan: gender and the new vernacular canon», *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France and Italy*, Michigan, 2005, p. 99-120. S. M. TAYLOR, «Down to earth and up to heaven: the nine muses in Martin Le Franc's *Le champion des dames*», *Essays in Honor of Edelgard E. DuBruck. Fifteenth-Century Studies*, 32, 2007, p. 164-175; L. C. BROOK, «Les personnages allégoriques dans le *Champion des Dames*: analyse des préliminaires d'un conflit moral et historique», *Le Moyen Français*, vol. 60-61, 2007, p. 103-115 et «Malebouche dans le *Roman de la Rose* et le *Champion des Dames*», *Dela Rose: texte, image, fortune*, Leuven, 2007, p. 421-438; H. J. SWIFT, *Gender, Writing, and Performance: Men Defending Women in Late Medieval France, 1440-1538*, Oxford, 2008.
- (18) G. MASSIEU, *Histoire de la poésie française*, Paris, 1739, p. 242.

### Le texte de Martin le Franc

Comme le précise Martin Le Franc dans le prologue adressé à Philippe le Bon, le *Champion des dames* raconte, sous la forme d'un songe allégorique, «les horribles assaulx et la crueuse guerre de Malebouche contre Amour et les dames ... et la glorieuse victoire de Franc-Vouloir, leur champion». À l'aube du premier jour du mois de mai, profitant de la somnolence des guetteurs, Malebouche, incarnation de la médisance dans le *Roman de la Rose*, accompagné de sa clique «de gens de faisson mal garnye»<sup>(19)</sup>, s'approche traitreusement du château des Dames dans le but de «le prendre et le mettre a villanie»<sup>(20)</sup>. Le stratagème finit par échouer car l'une des Dames, Leaulté, s'étant mise à crier, les autres occupants du château ne tardent pas à se réveiller. Furieux et maugréant, Malebouche installe promptement un campement martial en contrebas de la forteresse (fig. 3); des canons et des coulevrines sont dressés contre les murs et les archers et arbalétriers se mettent à viser les créneaux du château<sup>(21)</sup>. Dans le vacarme et l'effroi général, le beau dieu d'Amours, suzerain des lieux, vient prêter main-forte aux habitants du château. Il console d'abord les dames puis décide de charger un jeune messenger appelé Bouche d'Or de franchir le pont-levis pour aller proposer un arrangement à l'ennemi. L'offre de paix apportée par Bouche d'or échoue lamentablement: Malebouche refuse de traiter et fait connaître son intention ferme de se battre. Amour confie la charge et l'honneur de défendre les dames à un nouvel arrivant au château, Franc-Vouloir, qui ne tarde pas à mettre hors combat son premier adversaire, Despit le Cruel<sup>(22)</sup>. Malebouche ajourne alors au lendemain la reprise de l'affrontement, se flattant bien de l'emporter car on ne se mesurera plus dorénavant à coup d'épées mais à coup d'assaults de paroles et d'arguments, sa spécialité<sup>(23)</sup>. Rompant brusquement la cohérence de la trame narrative, un jeune personnage, Valentin, vient aborder le narrateur et lui propose de le suivre; les deux hommes quittent le château et vont sur les domaines de Venus où ils contemplent le cimetière des serviteurs de la déesse, la chapelle des Amours, le réfectoire et son verger<sup>(24)</sup>. De retour dans la narration principale, le narrateur accompagne Franc-Vouloir au collège de Mallebouche où devait se tenir le combat décidé à la veille. La bataille entre les différentes forces en présence prend donc la forme d'une joute dialectique qui se déroule sous le patronage de Vérité, le but final étant de rétablir à l'aide de multiples arguments la dignité des femmes. Franc-Vouloir plaide pour la cause féminine contre les avocats de Malebouche: Bref Conseil<sup>(25)</sup>, Vilain Penser<sup>(26)</sup>, Trop Cuidier<sup>(27)</sup>, Lourt Entendement<sup>(28)</sup> et Faulx Semblant<sup>(29)</sup>. Ces derniers s'évertuent à démontrer que la femme est un être imparfait, naturellement pervers, ignoble et dangereux telle qu'elle

(19) v. 34. La numérotation suit celle de l'édition R. Deschaux, *op. cit.* à la note 17.

(20) v. 36.

(21) Livre I, v. 1-61.

(22) Livre I, v. 945-1000.

(23) Livre I, v. 1013-1024.

(24) Livre I, v. 1041-2208.

(25) Livre I, v. 2208-4312.

(26) Livre II, v. 4313-11088.

(27) Livre III, v.11089-14776.

(28) Livre IV, v. 14777-20480.

(29) Livre V, v. 20481-24384.



Fig. 3. *L'Assaut du château des Dames*, dans Martin Le Franc, *Le Champion des Dames*, éd. Lyon, Guillaume le Roy, v. 1488. Chicago, Newberry Library, Folio Inc. 8695. © Newberry Library

avait été décrite par Jean de Meung dans le *Roman de la Rose*. Vérité déclare finalement Franc Vouloir « champion des dames » et le couronne de lauriers tandis que l'aventure de ses adversaires tourne au tragique.

### Identification iconographique

L'iconographie des tapisseries conservées à l'Ermitage se définit par le caractère éminemment synthétique du mode de représentation eu égard à la prolixité textuelle. Grâce à un procédé de concision narrative remarquablement efficace, les deux fragments guident l'œil de l'observateur averti vers les points essentiels de ce texte-fleuve.

Le sens de la lecture iconographique est donné par la petite scène insérée dans l'angle supérieur gauche de la première pièce. Il s'agit d'une illustration de la brutalité de l'attaque perpétrée par Malebouche contre le château: les tentes sont déjà dressées et la soldatesque de Malebouche assiste impassiblement à la mise à mort par arme blanche de l'un des guetteurs du château. À l'opposé, c'est-à-dire dans l'angle supérieur droit, se déroule presque simultanément la scène de l'arrivée du Dieu Amour prestement accueilli par deux dames, dont Bel-Accueil<sup>(30)</sup>.

Il faut porter ensuite son regard vers le registre supérieur central. La scène prend place à l'intérieur d'un pavillon architectural suggérant l'intérieur du château. Le dieu d'Amour se

(30) Livre I, v. 121-152; v. 313-440.

trouve cette fois-ci au centre de la composition. Habillé d'étoffes resplendissantes dont la somptuosité est soulignée par un col d'hermine, il siège sur un trône à montants sculptés et haut dossier couvert de motifs de brocart. Son visage juvénile est à peine caché par un bandeau transparent qui laisse ainsi intentionnellement l'usage de la vue à ce fameux aveugle. Le dieu d'Amour tend une enveloppe scellée à un jeune homme habillé d'une livrée aux emblèmes du château, constituées d'un miroir ailé sur fond fleuri. Il s'agit de Bouche d'Or, le messager, qui, genou à terre et ôtant son couvre-chef de la main droite en signe de respect et d'humilité, saisit de la main gauche le message destiné à Malebouche<sup>(31)</sup>.

Toute une cour de figures secondaires accompagne, selon l'usage, le dieu Amour. Ces personnifications sont intégrées à la narration dans des attitudes et postures variées. Les allégories des vertus en amour, Concorde, Doulx Parler, Doulx Regart et Bel Accueil, sont en train de monter la garde vers l'extérieur. Parmi elles, curieusement habillée en armure, se trouve l'allégorie de la Paix, «sage conseillère»<sup>(32)</sup> du dieu d'Amour d'après Martin Le Franc, qualité qui justifie sa place centrale.

Le regard doit se porter ensuite au premier plan à gauche où Bouche d'or retrouve Malebouche entouré de ses lieutenants, c'est-à-dire les adversaires affrontés par Franc Vouloir lors du combat oratoire. Outre Malebouche, des inscriptions permettent d'identifier Despit et Faulx Semblant, ce dernier tenant un chapelet, réminiscence iconographique des propos tenus par Jean de Meung pour lequel Faux Semblant incarnait l'hypocrisie des hommes d'église. Les mains croisées et le regard détourné de Malebouche suggèrent assez qu'il est en train de refuser la trêve demandée par le dieu d'Amour<sup>(33)</sup>.

Au centre, devant une clôture composée de rondins de bois marquant la séparation entre le château et l'extérieur occupé par les assaillants, se tient Dangier armé d'une massue, attribut que l'on rencontre aussi dans la plupart des enluminures du *Roman de la Rose*<sup>(34)</sup>. A droite, devant un cortège disposé de façon symétrique au cortège précédent conduit par Malebouche et Faux Semblant, se trouve Vilayn Penser, un autre des adversaires affrontés par Franc Vouloir, chargé lui de porter l'étendard diabolique des soudards de Malebouche. Tous regardent attentivement l'activité d'une femme, Vaines Conseils, dont le dos est protégé par un bouclier sculpté et qui s'active à marteler une langue sur une enclume tandis que huit autres langues déjà forgées gisent par terre à côté des soufflets de forge.

Un mouvement tourbillonnant emporte les figures présentes sur la deuxième pièce. Les dames du château, Persévérance, Largesse, Courtoisie, Plaisance, Espoir et Franchise se défendent vigoureusement des assaillants à l'aide de bouquets de fleurs tandis que les

(31) Ung herault plain de contenance / Et le plus gent que jamais vis, / Au mains dont j'aye souvenance, / Yssit hors par le pont levis. / Bouche d'or estoit appelé / Comme depuis l'ouÿs nommer, / Car il fut tant bien emparlé / Qu'on ne le pouoit surnomer. / Il fut envoyé pour sommer / Malebouche et sa gent traïtresse, / Venus pour prendre et diffamer / La noble amoureuse forteresse, v.173-184.

(32) v. 1813.

(33) Quant il vint prez des adversaires, / De la main fait de treves signe, / Et Malebouche li haussaires, / Qui n'est de parler a lui digne, / Cueurt vir qui c'est, mais a tous signe / Que point ne cessent de combattre...v. 201-206; La perchus bien que le despit / Malebouche ne s'accordoit / A l'apointement ou respit / Que le herault lui recordoit / Ains ses bras ensemble tordoit / Affermant cecy et cela, v. 209-214.

(34) M. McMUNN, «The iconography of Dangier in the illustrated manuscripts of the Roman de la Rose», *Romance Languages Annual*, 5, 1994, p. 86-91.

vilains, Malebouche, Traïson, Vilonie, Despit, Dangier et Faulte Deseus sont sur le point de perdre la bataille, certains étant déjà à terre. Dans une composition identique à celle de la première pièce, à la place du dieu Amour trône un jeune homme couronné par Obédience et Dignité. Le doute sur la source textuelle n'est dorénavant plus permis grâce à un second témoignage assez peu lisible mais qui finit de nous en instruire: des lettres sont cachées dans les plis de la robe du jeune homme; elles composent une inscription dont les premiers jambages rendent la lecture difficile mais qui s'achève par les mots «des dames», *le champion des dames* donc<sup>(35)</sup>. La tenture porte ainsi, tissé en lettres de soie, le titre même du texte ayant inspiré son iconographie.

## Étude

Sans faire totalement défaut, les informations sur la provenance de ces deux pièces demeurent, pour l'essentiel, fragiles avec comme plus ancienne mention leur présence vers le milieu du <sup>XIX</sup><sup>e</sup> siècle dans le palais Martinengo à Brescia où elles sont décrites par un chroniqueur<sup>(36)</sup>. Acquisées en 1872 par Richard Wallace, revendues vers 1900 au baron russe A.L. Stieglitz, les deux tapisseries intègrent finalement le musée de l'Ermitage après la révolution d'octobre<sup>(37)</sup>. En l'absence de documents ou d'indices concernant la commande il est difficile d'établir précisément le contexte de leur création. Si l'identité du commanditaire paraît aujourd'hui insaisissable, celle de l'artiste l'est encore plus malgré des tentatives peu convaincantes de rapprochement avec la production des peintres Bernard van Orley<sup>(38)</sup> ou Jan van Roome, dit de Bruxelles<sup>(39)</sup>, cette dernière proposition nécessitant au demeurant une plus ample réflexion.

À nos yeux, un examen un tant soit peu attentif des tapisseries inciterait plutôt à considérer le concept de peintre – concepteur comme un couple antinomique. Appliquer ces deux notions à une même et unique personne serait une démarche inopérante. Les moyens du peintre semblent circonscrits, en conformité avec les pratiques des ateliers nordiques autour de 1500. Fidèle à des schémas de créations non-inventives, comme la composition organisée de manière centrifuge autour d'un personnage central trônant typique de la production bruxelloise de tapisserie du premier quart du <sup>XVI</sup><sup>e</sup>, le peintre adopte prudemment la solution archaïque du cadre végétal et architectural pour pouvoir creuser une perspective plus ou moins convaincante. Son style se caractérise avant tout par une forme de composition: une scène centrale focalisant l'attention et des épisodes relégués dans les angles supérieurs avec une accumulation de personnages somptueusement vêtus, leur grand nombre contribuant d'ailleurs à brouiller la lecture. L'allégeance à une tradition stylistique dépassée est d'autant plus frappante qu'au moment même de la fabrication probable de ces deux pièces sortait

(35) R. S. LOOMIS, «The Allegorical Siege in the Art of the Middle Ages», *American Journal of Archaeology*, 2<sup>e</sup>me série, vol. 23, 1919, p. 263 identifie de manière erronée cette inscription comme étant «Le Gent Deus D'Amour».

(36) F. ODORICI, *Guida di Brescia: rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia, 1853, p. 177-178.

(37) N. FORTI GRAZZINI, *op. cit.* à la note 7, p. 176.

(38) N. BIRIOUKOVA, *op. cit.* à la note 4, p. 29.

(39) N. FORTI GRAZZINI, *op. cit.* à la note 7, p. 176.

des métiers bruxellois la célèbre tenture des *Actes des Apôtres* tissée d'après les cartons de Raphaël.

A ce répertoire formel correspond ce que l'on appelle aujourd'hui le «style Jan van Roome». Cela nous entraîne inexorablement vers une problématique délicate, sinon embarrassante. Avec le temps, la carrière de ce peintre est devenue une construction historiographique autour de laquelle a été groupée une grande partie de la création textile bruxelloise des années 1515-1520. Le nombre de tapisseries attribuées à ce peintre est devenu pléthorique, comme si Jean van Roome, surtout connu en tant que peintre de projets, avait eu la mainmise sur la production.

Comme il a déjà été souligné, c'est oublier que dans la production textile, l'œuvre tissée n'était jamais le fait d'une seule personne. Les patrons exécutés par les peintres pouvaient subir de profondes mutations stylistiques lors de leur agrandissement en cartons définitifs, ces transformations répondant à la fois à des nécessités particulières à la techniques du tissage mais également aux goûts dominants de l'époque<sup>(40)</sup>. C'est aussi oublier que les esquisses d'un peintre étaient mises à grandeur par d'autres peintres dont certains pouvaient être des créateurs autonomes comme Léonard Knoest, dont le style est fortement apparenté à celui de Jan van Roome, ou comme Maître Philippe, qui mit à grandeur le projet de Jan van Roome illustrant la *Communion miraculeuse d'Herkenbald*, tapisserie payée en 1513 par la Confrérie du Saint-Sacrement de Louvain<sup>(41)</sup>. Au cours de la période considérée ici, de nombreux peintres-cartonniers travaillaient selon un style commun. Il s'avère donc assez hasardeux d'apprécier l'ascendant d'un artiste sur un autre. C'est d'ailleurs l'une des raisons de l'aspect stéréotypé de la production tissée de l'époque, que l'on ne saurait donc imputer au seul Jan van Roome.

À l'inverse, le concepteur des tapisseries de l'Ermitage fait preuve d'originalité, d'une réelle inventivité et d'un esprit de synthèse remarquable qui posent de façon stimulante la question de son bagage intellectuel et de son identité. On peut tenter de cerner de plus près une personnalité dotée d'une vaste culture visuelle définie ici comme un champ d'interactions au sein d'un corpus d'images de référence. Ainsi, de fortes corrélations entre les solutions iconographiques et le contexte littéraire et éditorial autour de 1515, date probable de la fabrication, semblent témoigner d'un esprit de curiosité érudite et d'une réelle application à l'exégèse littéraire et iconographique.

Afin de gagner en efficacité narrative, le concepteur évacue tout d'abord l'intermède encombrant de Valentin, épisode considéré par la critique littéraire actuelle comme un rajout inutile. Ce sentiment fut vraisemblablement aussi celui du créateur des deux tapisseries. Il se laisse ensuite pénétrer par certaines expressions du texte de Martin Le Franc qui deviennent les motifs de ses compositions. Par exemple, du chapitre entier de description logorrhéique de l'éblouissement provoqué par l'apparition du Dieu d'Amour il ne retient que l'aveu de l'impuissance à «descrire sa beaulté vermeille». Un vers anodin, qu'il charge d'une nouvelle signification en l'interprétant comme la persistance rétinienne du signal chromatique

(40) J.-K. STEPPE, «Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur les tapisseries bruxelloises de la fin du XVe et du début du XVIe», dans *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruxelles, 1976, p. 209.

(41) Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.

dégagé par la magnificence du dieu et qui – dans un raccourci de pensée perspicace – lui fait habiller le dieu arrivant au château d'une robe rouge.

Le concepteur a également été frappé par les multiples allusions à la langue mauvaise qui émaillent le texte du *Champion des Dames*<sup>(42)</sup>. Cela lui a permis de joindre à sa composition la scène exquise du martelage des langues; une fine exégèse visuelle, en fait, autour de la thématique de la langue mauvaise. Vaines Conseils martèle des langues de même qu'un forgeron martèlerait des armes. La langue qui représente la parole ou le discours peut-être bonne ou mauvaise; en l'occurrence, une langue forgée par les acolytes de Malebouche ne peut être que méchante et calomnieuse. Un vieux proverbe dit d'ailleurs que la médisance ne lutte pas avec des coups d'épées mais avec des coups de langue mauvaise. Parée d'une intention moralisatrice, la scène renvoie donc au combat oratoire et aux détestables arguments forgés par les avocats de Malebouche à l'encontre des femmes. On ne manquera pas d'admirer cet habile tour de main de concision une fois précisé que la joute oratoire s'étend sur quelques 22176 vers, une longueur qui dépasse celle de l'intégralité du *Roman de la Rose*, déjà très long! La thématique de la langue mauvaise était très en vogue dans la littérature autour de 1500<sup>(43)</sup> mais c'étaient surtout les recueils de proverbes abondamment édités à partir de la fin du xv<sup>e</sup> siècle qui s'en faisaient les gorges chaudes. L'engouement pour la littérature et l'illustration parémiologique était tel que l'*Adagiorum Chiliades* d'Erasmus, publié pour la première fois en 1500 à Paris et qui connut des multiples éditions successives, était devenu le livre de chevet de nombreux contemporains du concepteur des tapisseries<sup>(44)</sup>. Le lien avec le domaine parémiologique est conforté par les similitudes iconographiques entre la scène du martelage des langues et une gravure de Nicoletta da Modena illustrant un proverbe sur la médisance: placés sur une plateforme comportant une inscription en latin, des enfants martèlent vigoureusement une langue sur une enclume (fig. 4). L'inscription cite un passage du *Livre des Proverbes*, X, 31: «la langue des méchants sera détruite»<sup>(45)</sup>. D'après Guy Tervarent, l'enclume sur laquelle on martèle une langue symbolise le destin des mauvaises langues; par extrapolation, ceux qui médisent détruisent ainsi leur propre langue, c'est-à-dire leur crédibilité<sup>(46)</sup>. En forgeant les arguments calomnieux à l'encontre des femmes, Vaines Conseils et ses acolytes n'ont fait que forger leur propre perte.

L'auteur du *Champion des Dames* avait aussi vigoureusement interpellé les peintres sur leur manière de portraiturer le dieu d'Amour: l'authentique Amour, déclarait Martin Le Franc, n'est pas du tout comme les peintres avaient pris l'habitude de le représenter, car il

(42) Un exemple suggestif: la salle du collège de Malebouche où se tient le débat, «tendue estoit de noirs tapis / Plains de gueules a langues traites», v. 2241-2242.

(43) Comme l'atteste, entre autres, *Le martillage des faulces langues tenu au temple de Denger*, écrit au style très vil par Guillaume Alexis vers 1475, sorte de diatribe contre les médisants qui connaît plusieurs éditions et une très large diffusion.

(44) L'engouement pour la littérature et l'illustration parémiologique est bien mis en évidence par W. S. GIBSON dans *Figures of Speech. Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*, Berkeley, University of California Press, 2010, en particulier p. 8-13.

(45) A. M. HUBB, *Early italian engraving*, London, 1948, t. VI, pl. 658. Nicoletto da Modena est actif dans le premier quart du xv<sup>e</sup> siècle.

(46) G. de TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane: dictionnaire d'un langage perdu*, 2<sup>e</sup> édition fondue et corrigée, Paris, 1997, p. 191.



Fig. 4. *Le destin des mauvaises langues*, détail, Nicoletto da Modena, v. 1515. D'après A. M. Hind, *Early italian engraving*, London, 1948, t. VI, pl. 658. © C. Decu Teodorescu

ne porte pas ce bandeau sur les yeux qui le rend aveugle<sup>(47)</sup>. Ce discours sur la clairvoyance du dieu d'Amour prolonge en fait celui tenu, au siècle précédent, par les poètes idéalistes qui insistaient sur le fait que le dieu Amour avait la vue parfaitement claire. Pour eux, l'amour, la plus noble des émotions, ne pouvait pénétrer jusqu'à l'âme humaine que par la vue, le plus noble des sens. Ces protestations étaient émises en réaction à la tradition moralisatrice décrivant l'Amour aveugle, ferment de passions avilissantes. Cette tradition était responsable, sur le plan pictural, de la forte propension à couvrir les yeux du dieu. Ce n'est qu'à la Renaissance, avec l'amorce d'un débat littéraire sur la cécité ou non-cécité de l'Amour, que commencèrent à s'esquisser les contours d'un compromis sur le rejet de l'ancienne perception manichéenne de l'Amour<sup>(48)</sup>. Le débat n'est pas sans trouver un écho sur les tapisseries de l'Ermitage: en faisant bander les yeux du dieu d'un voile transparent, le concepteur se montre certes sensible au réquisitoire dressé par Martin Le Franc mais, signifiant par son procédé la complexité du sentiment amoureux, il agit surtout en homme de son époque.

(47) «Tel ne le vis comme on le paint / Maintenant, car on le figure /Que dards de tous costez empaint / Et bandan en sa clere figure / De la veüe on le desfigure /Et le fait on cruel de trait / Sache tout maistre de peinture / Qu'il ne doit estre ainsy pourtrait.», v. 305-312.

(48) Sur cette question, on consultera avec profit E. ПАНОРСКИЙ, *Essais d'iconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, 1967, p. 153-202.

Sans doute l'imagination de ce personnage était-elle travaillée par des archétypes iconographiques issus du *Roman de la Rose*. Bouche d'or agenouillé devant le trône du dieu d'Amour ou Vaines Conseils à sa forge ne sont pas sans évoquer l'imagerie conventionnelle de *l'Amant rendu vassal par le dieu d'Amour* ou de *Nature à sa forge*, scènes systématiquement présentes dans les manuscrits enluminés du *Roman de la Rose* aux <sup>xv</sup><sup>e</sup> et <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècles (fig. 5 et 6). C'est aussi le cas de l'iconographie de la deuxième pièce qui n'est pas sans rappeler l'illustration conventionnelle du *topos* populaire du *Siège du Château d'Amours* régulièrement rapprochée, sinon confondue, avec l'imagerie de l'assaut qui clôt le *Roman de la Rose*.

L'origine exacte du *topos* du *Siège du Château d'Amours*, dont on connaît de multiples exemples sur différents supports<sup>(49)</sup> et quelques équivalents dans l'enluminure<sup>(50)</sup>, reste incertaine. Très abondante au <sup>xiv</sup><sup>e</sup>, cette tradition connut un coup d'arrêt dans la première moitié du <sup>xv</sup><sup>e</sup> mais revint en force vers la fin du <sup>xv</sup><sup>e</sup> en raison de l'intérêt que lui porta la génération des rhétoriciens. La majorité d'entre eux produisit au moins un texte sur ce motif<sup>(51)</sup>. Il faudrait par conséquent se demander si le retour imagé du *topos* du *Siège du château d'Amour* sur la tapisserie conservée à l'Ermitage ne dérive pas de ce nouveau contexte littéraire plutôt que d'une dette envers le *Roman de la Rose*. Si l'on peut admettre l'existence d'une souche conceptuelle commune – la métaphore de la conquête de la femme à travers le motif de architecture inexpugnable –, on peut difficilement trouver des similitudes dans l'imagerie des deux sièges. Le motif de *l'Assaut du château d'Amour* consiste en une forme de siège qui oppose des hommes armés à des femmes se défendant à l'aide de fleurs alors que dans le *Roman de la Rose*, l'assaut final contre le château où Jalousie avait enfermé Bel Accueil est mené par Venus et les allégories des vertus féminines (fig. 7 et 8). Il faudrait ainsi distinguer deux traditions parallèles: la première, issue du texte de Jean de Meung et présente uniquement dans les enluminures du *Roman de la Rose*, suppose que des femmes attaquent un château-prison; la deuxième, procédant du *topos* du *Siège du château d'Amour*, implique que des hommes tentent de pénétrer dans un château habité par des femmes et protégé par le dieu d'Amour. Non moins significative est la position de ce dernier: la tradition issue du *Roman de la Rose* fait du dieu d'Amour l'un des assaillant extérieurs du château, tandis qu'il essuie les attaques de l'intérieur dans le cas du *Siège du château d'Amour*<sup>(52)</sup>.

Si le concepteur a bien su distinguer l'imagerie de cet assaut de celui issu du *Roman de la Rose*, le texte de Guillaume de Lorris et Jean de Meung n'y est pas totalement absent. Il n'est pas anodin de retrouver, au centre de la composition de la deuxième pièce, une confrontation entre Franchise armée d'une arbalète fleurie et Dangier. Cela renvoie à un épisode de psychomachie dans le *Roman de la Rose* où Franchise combat Dangier mais ne parvient pas à s'imposer (fig. 9). Ici le rapport des forces est inversé: c'est Franchise qui

(49) R. S. LOOMIS, 1919, *op. cit.* à la note 35, p. 255-269.

(50) J. WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques*, Genève, 2008, p. 253-255.

(51) Liste complète dans D. COWLING, *Building the text. Architecture as metaphor in late medieval and early modern France*, Oxford, 1998, p. 217 et suiv.

(52) Mêmes réticences chez R. S. LOOMIS, 1919, *op. cit.* à la note 35, p. 267-269 et R. KOECHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris, 1924, t. I, p. 403-404.



Fig. 5. *L'Amant rendu vassal par le dieu d'Amour*, dans Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*, Londres, British Library, Harley 1125, fol. 23 v<sup>o</sup>, v. 1500. © British Library

a le dessus, et ceci répond bien au message de Martin Le Franc qui se montre soucieux de renverser les dogmes prônés par Jean de Meung.

Après cette analyse de la relation inventive qui unit la représentation tissée à sa source textuelle, une remarque s'impose: l'iconographie ne dérive pas seulement de sa source littéraire mais est le fruit de réflexions assez savantes de l'auteur du projet. Le choix contrai-



Fig. 6. *Nature à sa forge*, dans Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*, New York, Morgan Library & Museum, M. 948, fol. 156 r°, v. 1519. © Morgan Library & Museum

gnant du support textile imposait une segmentation arbitraire du long récit du *Champion des Dames* et la mise en œuvre de techniques et structures narratives spécifiques nourries de sources multiples et d'allusions ingénieuses. En réussissant l'exploit d'explorer les principales lignes fonctionnelles du texte et d'exprimer une rhétorique visuelle remarquablement efficace à partir d'une matière littéraire proluxe et ampoulée, le concepteur des tapisseries est allé au-delà de la simple illustration du texte médiéval. Dans ce sens, une identification du concepteur avec une personnalité comme celle de Jan van Roome n'est pas à exclure. Comme l'a déjà souligné Elisabeth Dhanens, dans le contexte complexe de relations et d'interdépendances caractéristique de la production artistique du premier quart du xvie siècle, Jan van Roome était certainement un «cerveau créateur». Il était un homme curieux,



Fig. 7. *Siège du château d'Amour*, ivoire, deuxième moitié du XIV<sup>e</sup> siècle,  
Paris, musée du Louvre O.A.N76.  
© Musée du Louvre

amateur de littérature humaniste, membre de la Chambre de Rhétorique «De Lelie broeders» de Bruxelles; un artiste capable de spéculations et apte à mobiliser des connaissances diverses<sup>(53)</sup>. Jan van Roome a donc parfaitement pu concevoir cette reformulation subtile du texte médiéval de Martin Le Franc. Il n'y a cependant pas de preuve décisive à l'appui de cette hypothèse mais la solution du problème doit probablement être cherchée dans cette direction.

Par surcroît, le «style Jan van Rome» exprime une certaine idée de la vie de la société courtoise et humaniste entourant Marguerite d'Autriche, souveraine cultivée et pivot de la création artistique en terres bourguignonnes. Or, les grandes dimensions, le tissage précieux, le style figuratif élégant rapprochent les tapisseries du *Champion des Dames* d'un véritable art de cour. Les figures évoluent avec retenue, la gestuelle est mesurée sans aucune exagération expressive. Les physionomies avantageuses sont délibérément en décalage avec les portraits comiques et grotesques dressés par Martin Le Franc. Cuirassé et casqué, Malebouche ressemble plutôt à Mars vieillissant tandis que sa clique est composée d'individus moins disgracieux que dans la description savoureuse qu'en donne l'auteur, puisque leur grimace devait suffire pour leur faire «gagner la tarte à Paris», c'est-à-dire remporter le grand prix

(53) E. DHANENS, «L'importance du peintre Jean van Roome, dit de Bruxelles», dans *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruxelles, 1976, p. 231-238.



Fig. 8. *Venus brûle le château de Jalousie*, détail. Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*, Bodleian Library, MS 195, fol. 152v<sup>o</sup>, fin xv<sup>e</sup> siècle. © Bodleian Library

burlesque de laideur organisé dans la capitale<sup>(54)</sup>. Ce type de tapisserie onéreuse dont l'icographie raffinée se démarque par la volonté de délivrer un message subtil qui complète la compréhension du texte source, était le plus souvent retenu pour répondre à la fonction de cadeau diplomatique, la munificence étant par ailleurs un élément efficace de la politique interne et externe de Marguerite d'Autriche<sup>(55)</sup>.

Dans cette perspective, on est tenté de reconsidérer la fortune littéraire du *Champion des Dames* à l'époque de la fabrication probable des deux tapisseries analysées ici. Comme l'a montré Pascale Charron dans une récente étude, Martin Le Franc avait mis beaucoup d'espoir dans son texte mais son manuscrit fut refusé en 1442 lors de sa première présen-

(54) Que pensez de la gent mauvaise / Que Malebouche le bon sire / Amena? Pour tout l'argent d'Aise / Ne me fusse tenu de rire / Quand je le vis. A paine dire / Le vous porray je de grant ris. / La grimache devoit souffire / Pour gaingner la tarte a Paris, v. 2313-2320.

(55) D. EICHBERGER, «The Culture of Gifts...», dans D. EICHBERGER (dir.), *Women of distinction: Margaret of York, Margaret of Austria*, Turnhout: Brepols, 2005, p. 287-297.



Fig. 9. *Le combat de Franchise et Dangier*, dans Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Roman de la Rose*, New York, Morgan Library & Museum, M. 948, fol. 149v°, v. 1519. © Morgan Library & Museum

tation à la cour de Bourgogne<sup>(56)</sup>. Quelques années après, Martin Le Franc réitéra son envoi dans de meilleures conditions mais la diffusion du texte resta, somme toute, assez médiocre au cours des décennies qui suivirent. Sur les neuf manuscrits du *Champion des Dames* connus à ce jour, tous copiés avant 1476, sept ont été identifiés comme étant issus du milieu curial bourguignon, deux d'entre eux ayant d'ailleurs appartenu à Philippe le Bon. Dans le dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle, l'étoile éphémère du *Champion des Dames* paraît déjà sur le déclin. Sa situation change au tournant du xvi<sup>e</sup> siècle. Le 7 septembre 1501, Marguerite d'Autriche reçoit des mains de son frère l'un des deux manuscrits du *Champion des Dames* offerts par Martin Le Franc à Philippe le Bon<sup>(57)</sup>. Bibliophile éclairée, le goût de Marguerite d'Autriche pour le texte de Martin Le Franc semble être acquis. Entrée

(56) P. CHARRON, «Les réceptions du «Champion des dames» de Martin Le Franc à la cour de Bourgogne», *Bulletin du bibliophile*, 1, 2000, p. 9-31.

(57) Lille, Arch. dép. du Nord, B 2175, n° 72460, cité dans M. DEBAE, *La bibliothèque de Marguerite d'Autriche: essai de reconstitution d'après l'inventaire de 1523-1524*, Louvain-Paris, 1995, p. 253. Il s'agit de Bruxelles, Bibl. Royale ms. 9466.

plus tard en possession d'un manuscrit du *Champion des Dames* ayant appartenu à Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein, elle s'empresse de l'offrir à Antoine de Lalaing, comte de Hoogstraten, son fidèle ami et loyal serviteur<sup>(58)</sup>. Plus qu'un symbole de sympathie personnelle, cette attitude de partage pourrait s'expliquer par le contexte intellectuel de l'époque. Le foyer de culture qui s'organise autour de Marguerite d'Autriche à Brou, Dôle ou Malines participe activement au débat littéraire qu'il convient d'appeler la seconde « querelle des femmes » - si l'on place la première à l'époque de Christine de Pizan. Terrain fertile d'affrontements rhétoriques, cette seconde querelle provoqua une importante littérature à la louange de la femme dont la transmission rapide fut le plus sûr moyen d'engager une réflexion sensible sur le statut de celle-ci dans la société contemporaine<sup>(59)</sup>. Par l'intermédiaire de textes panégyristes écrits à son intention, comme la *Couronne Margaritique* de Jean Lemaire de Belges (1504-1505) ou *De nobilitate et præcellentia feminei sexus* de Cornelius Agrippa (1509), ainsi que par la protection qu'elle accorde au chroniqueur Olivier de la Marche, auteur, entre autres, du *Parement et Triomphe des Dames d'Honneur* (v. 1493-1494), Marguerite d'Autriche joue un rôle central dans l'impulsion donnée aux discours sur la supériorité féminine<sup>(60)</sup>. Brillant plaidoyer en faveur des femmes, le *Champion des Dames* de Martin Le Franc ne pouvait qu'accompagner et alimenter en arguments ce nouveau débat littéraire occupant ainsi une place de choix dans le camp des défenseurs de la cause féminine. Ce nouveau retour en grâce trouve son expression plastique la plus adéquate dans les deux somptueuses tapisseries flamandes conservées au musée de l'Ermitage. Si cette analyse s'avère cependant insuffisante pour identifier clairement un personnage historique susceptible d'avoir présidé à la création de ces deux tapisseries, elle aura eu, nous l'espérons, le mérite d'encourager de nouvelles recherches sur la réception du *Champion des Dames* dans les arts figurés. Parmi les neuf manuscrits conservés, seulement cinq possèdent un programme iconographique qui comporte de deux jusqu'à cent quatre-vingt-deux images entretenant entre elles un jeu sophistiqué de correspondances<sup>(61)</sup>. Quant aux variantes imprimées, leur cycle iconographique appauvri souffre du même symptôme de répétition et d'épuisement formel caractéristique de l'édition gravée autour de 1500. Au cours de cette enquête, nous n'avons pu retrouver la trace d'autres œuvres figurées ayant pour source ce récit. Les tapisseries du *Champion des Dames* semblent témoigner d'un moment particulier dans la continuité de la tradition iconographique de ce texte, car elles prennent de manière originale le relais des manuscrits dont la fabrication s'arrête - si l'on se fie au dernier représentant en date - à la fin du xv<sup>e</sup> siècle et de la médiocre édition lyonnaise datée vers 1488.

Dans l'attente d'hypothétiques découvertes, les tapisseries flamandes de l'Ermitage apparaissent donc comme un éclatant *unicum* dans la production textile du début du xvi<sup>e</sup> siècle, ouvrant des perspectives nouvelles pour la compréhension de la réception tardive du *Champion des Dames* de Martin Le Franc.

(58) *Ibidem* p. 378-380. Il s'agit de Bruxelles, Bibl. Royale ms. 9281.

(59) M. ANGENOT, *Les Champions des femmes*, Montréal, 1977, en particulier p. 16-31.

(60) M.M. FONTAINE, « Olivier de La Marche and Jean Lemaire de Belges... », dans D. EICHBERGER, *op. cit.* à la note 55, p. 221-229.

(61) Sur la tradition iconographique des manuscrits du *Champion des Dames*, on consultera avec profit P. CHARRON, *Le Maître du Champion des Dames*, Paris, 2004, p. 195 et suiv.

## SAMENVATTING

Ontdekking van twee Vlaamse wandtapijten met de voorstelling van De Kampioen der Vrouwen door Martin Le Franc in de Hermitage te Sint-Petersburg

Het Hermitagemuseum te Sint-Petersburg bewaart twee belangrijke Brusselse wandtapijten uit het eerst kwart van de 16de eeuw waarvan de iconografische interpretatie sinds de 19de eeuw op een verkeerd spoor zit. Ten onrechte in verband gebracht met de bekende *Roman de la Rose* van Guillaume de Lorris en Jean de Meung, brengen beide wandtapijten daarentegen het verhaal van de *Champion des Dames* van Martin le Franc; tot op heden een iconografisch unicum. De bijdrage gaat in op de redenen voor de langdurige verwarring met de *Roman de la Rose* en analyseert de creatieve band tussen de geweven voorstelling en de geschreven bron. Er wordt volop aandacht geschonken aan de intrigerende persoonlijkheid van de schilderontwerper. De herziene identificatie levert nieuwe inzichten in de receptie van de *Champion des Dames* in de beeldende kunsten van het begin van de 16de eeuw.

## SUMMARY

Discovery of two Flemish tapestries representing The Champion of Women by Martin Le Franc in the Hermitage Museum in Saint Petersburg

The Hermitage Museum in St. Petersburg retains two important Brussels tapestries dating from the first quarter of the 16th century whose iconographic identification suffers from a serious misreading since the 19th century. Incorrectly associated with the famous *Roman de la Rose* of Guillaume de Lorris and Jean de Meung, these two tapestries actually represent the story of the *Champion des Dames* by Martin le Franc. As such they are unique up to now. The article clarifies the reasons that have contributed to the longevity of the confusion with the *Roman de la Rose* and examines the creative relationship between the woven representation and its written source. Particular emphasis is placed on the intriguing personality of the artist-designer. The corrected identification opens new perspectives in the study of the reception of the *Champion des Dames* in the visual arts of the early 16th century.

## DE MISVERSTANDEN TUSSEN EUSTACHE CHARLET, GOUDSMID TE NIJVEL, EN DRIE BRUSSELSE GOUDSMEDEN IN 1587 <sup>(1)</sup>.

Edmond ROOBAERT

De reconciliatie van de stad Brussel in maart 1585, met de onderwerping aan het Spaans gezag en het herstel van de rooms-katholieke eredienst, is een belangrijk keerpunt, niet alleen voor de geschiedenis van de stad maar ook voor de plaatselijke kunst en kunstnijverheid. De godsdiensttwisten, de interne oorlogen, de muitende soldaten van de voorbije tien jaren hadden de geldstromen doen opdrogen waarmede de belangrijke opdrachtgevers in de stad, zowel kerkelijke als burgerlijke, hun bestellingen van kunstwerken en producten van de kunstnijverheid betaalden. In die jaren was de eerste zorg van de opdrachtgevers vooral gegaan naar de vrijwaring, het verbergen en, bij nijpende geldnood, de verkoop van een gedeelte van hun kunstschaten om te ontsnappen aan de dreigende confiscatie. De inbeslagneming en openbare verkoop van het kerkelijk zilver, de ornamenten en de kunstwerken van de kerkbesturen door de 'Calvinistische Republiek' was in 1582 dan toch gebeurd.

In de jaren na 1585 kwamen geleidelijk weer nieuwe geldmiddelen ter beschikking en konden de openbare besturen en de kerkfabrieken er aan denken de geleden schade te herstellen. Brussel werd opnieuw een centrum waar een kunstenaar en een kunstambachtsman kon rekenen op bestellingen en opdrachten die toelieten de schouw rokende te houden en werkgezellen te betalen. De stad trok nieuwkomers aan, meesters en gezellen in een van de kunstambachten, die er hun kans wilden wagen en die de hoop koesterden in de stad een voornamen kunstliefhebber te vinden, die bereid was een behoorlijke prijs te betalen voor hun producten.

Die vooruitzichten moeten Eustache Charlet, een goudsmid uit Nijvel, hebben aangezet om in 1587 naar Brussel af te zakken en daar een koper te zoeken voor een 'werk' van zijn hand, een beker of een sieraad, uit albast vervaardigd en versierd met turkooizen. Drie belangrijke Brusselse goudsmiden uit de stad hadden hun twijfels geuit over de waarde van het werk. En ook een voornamen edelman had zich niet laten overhalen. Dat die mislukte reis sporen nagelaten heeft in de archieven, is te wijten aan een stadsgenoot, de Nijvelse

(1) Gebruikte afkortingen: ADN, Rijsel, Archives Départementales du Nord, Chambre des Comptes; AR: Brussel, Algemeen Rijksarchief; ASG: Brussel, Archief van de Sint-Michiels en Sint-Goedelekapittelkerk; AL-D: Kwijtschriften van de Rekenkamer te Rijsel-Dozen; EL: Anderlecht, Erasmushuis; HK: Handschriftenkabinet; JM: Jointe (Junta) voor het Muntwezen; KAB: Kerkelijke archieven van Brabant; KBB: Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België; N: Notariaat; OCMW: Brussel, Archief van het Centrum voor Maatschappelijk Welzijn; PR: Parochieregisters; RA: Anderlecht, Rijksarchief; RB: Raad van Brabant; RK: Rekenkamer; K-RK: Kwijtschriften van de RK; SA: Staat en Audiëntie; SAB: Brussel, Stadsarchief.

koopman Bernardin Cossio. De koopman had de drie goudsmiden in 1588 aangezocht een verklaring onder eed over hun contacten met Charlet af te leggen voor de Brusselse notaris de Cambye. De aanleiding tot die verklaringen heeft de notaris niet genoteerd. Het is echter meer dan waarschijnlijk dat de koopman zich bedot voelde door zijn stadsgenoot en die notariële documenten wilde aanwenden in een proces met de goudsmid.

Het loont de moeite even in te gaan op dit fait divers, omdat het onder meer dan één opzicht revelerend is voor de praktijken van sommige 16de-eeuwse goudsmiden en omdat het de gelegenheid biedt nader kennis te maken met drie vooraanstaande Brusselse goudsmiden, die qua profiel en activiteiten, representatieve vertegenwoordigers van hun ambacht zijn geweest.

### De getuigenissen <sup>(2)</sup>

Op 14 november 1588 was Niklaas van Ercele [Arcele], *orfèvre de son stil*, 58 jaar oud, en wonend op de Houtmarkt, voor de notaris verschenen. Ongeveer een jaar voordien had hij in het huis van zijn vakgenoot Herman de Bastogne, wonend op de Steenweg, Eustache Charlet ontmoet. De Nijvelse goudsmid had hem *une piece d'ouvrage d'albâtre, garnie de plusieurs turquoises* te koop aangeboden. Niklaas van Ercele had een bod gedaan van 60 gulden, dat door Charlet als te laag werd afgewezen. Een dag later was Van Ercele, na een nieuw onderzoek van het stuk, tot de bevinding gekomen dat de turkooizen van mindere kwaliteit waren. Het was dan ook met opluchting dat hij liet noteren het stuk niet te hebben gekocht <sup>(3)</sup>.

Dezelfde dag had ook Niklaas Croysart [Croysaert] een notariële verklaring afgelegd. Goudsmid van beroep, wonend in de Spoommakersstraat, en 46 jaar oud, was hij eveneens ingegaan op het verzoek van Bernardin Cassio. Hij situeerde zijn ontmoeting met Charlet anderhalf jaar geleden. De goudsmid van Nijvel had hem gevraagd of hij niemand kende die zijn stuk zou willen kopen. Croysaert had voorgesteld de heer de Noircarmes te ontmoeten <sup>(4)</sup>. Ten huize van die edelman had Charlet 150 gulden gevraagd voor zijn werkstuk. Om advies gevraagd over de kwaliteit en de prijs van de edelstenen, verklaarde Croysaert dat sommige turkooizen van goede kwaliteit waren, maar dat hij voor de andere 'geen halve stuiver' zou willen geven. Op zijn hoede gesteld door die weinig collegiale verklaring van de Brusselse goudsmid, deed de Noircarmes een tegenaanbod van 50 gulden, dat uit geldnood door Charlet werd aanvaard. De edelman wist klaarblijkelijk dat er veel valse edelstenen in omloop waren. Hij wilde dan ook dat Charlet bevestigde dat zijn turkooizen van aard waren

(2) De protocollen van notaris de Cambye (1586-1590), waaraan, tenzij anders vermeld, de aangehaalde gegevens ontleend zijn: KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.547.

(3) IDEM, f° 78-78 v°. Niklaas van Ercele verklaarde nog niet te weten dat het stuk ook aan andere goudsmiden te Brussel was aangeboden. De Brusselse goudsmid Hubrecht Croysaert was een van de getuigen bij de verlijding van de akte.

(4) Waarschijnlijk baron de Noircarmes (†1636) die later bekend werd als Maximiliaan, graaf de Saint Aldegonde, ridder van de Orde van het Gulden Vlies (1628), hofmeester van de aartshertogen Albert en Isabella en raadsheer van de Raad van State (1611). Jean de Noircarmes, heer van Selles, bekend krijgsheer en bemiddelaar tussen de Spaanse kroon, de gouverneur-generaal don Juan van Oostenrijk en de Staten-Generaal, in 1585 overleden, kan uitgesloten worden (E. DE BORCHGRAVE, *Biographie Nationale de Belgique*, 15, 1899, kolom 780-784).

*de souffrier le feu*, met andere woorden dat ze bij het zetten op een drager door middel van soldeersel, niet van kleur of vorm zouden veranderen, wat in die tijd als aanduiding gold voor de slechte kwaliteit van een edelsteen. Uiteraard gaf Charlet de verzekering dat zijn stenen bona fide waren, maar eens te meer zette Croysaert zijn vakgenoot een pad in de korf door de goede kwaliteit van de turkooizen niet te willen bevestigen. Dat moet de deur dicht gedaan hebben voor de Noircarmes. Ten einde raad had Charlet dan nog een weddenschap voorgesteld met zijn stuk als inzet. Om de dingen wel op scherp te zetten verklaarde Croysaert nog dat, moest het stuk zijn eigendom zijn, hij weinig profijt zou kunnen halen uit dit *ouvrage fait de plaisir et pas de grande valeur*. Desnoods wil hij die verklaring voor de rechter herhalen<sup>(5)</sup>.

Op 15 november 1588 was het de beurt aan Herman de Bastogne, goudsmid van beroep, 45 jaar oud en wonend op de Steenweg, om zijn getuigenis af te leggen. Hij kon alleen maar bevestigen dat Charlet in zijn huis een stuk uit albast en versierd met turkooizen te koop had aangeboden. Herman de Bastogne had zijn collega Niklaas van Arcekele voorgesteld het werkstuk *en mariage* tussen hen beiden, dus elk voor de helft, aan te kopen tegen de prijs van 10 pond, een voorstel waarop Charlet uiteraard niet inging. Ook De Bastogne kende niemand die een prijs zou hebben geboden voor het werkstuk van Charlet, dat naar zijn oordeel niet veel waard was omwille van de mindere kwaliteit van de edelstenen. Uiteindelijk was hij tevreden dat de koop was niet was doorgegaan. Hubert Croysaert was opnieuw een van de getuigen in het huis van de notaris<sup>(6)</sup>.

### Wat leren die getuigenissen.

De verklaringen van de Brusselse goudsmiden laten toe enkele pertinente conclusies te trekken betreffende het zeilen en reilen in de wereld van de 16de-eeuwse goudsmiden in het algemeen.

#### a. Gewettigd wantrouwen tegenover valse en verdachte edelstenen.

Het was tijdens de 16de eeuw alles behalve uitzonderlijk dat de edelstenen gezet op een sieraad of zilverwerk niet de kwaliteit hadden of zo fraai waren als de verkoper wilde doen geloven. Het besef gevaar te lopen om bedrogen te worden bij de aankoop van minderwaardige of valse edelstenen was in die tijd dan ook algemeen verspreid. De Noircarmes was zich hiervan goed bewust en werd in zijn overtuiging gesterkt door het advies van edelsmeden, die normaal moesten weten wat de turkooizen eigenlijk waard waren.

Het zetten van edelstenen op een drager vormde al lang een belangrijk onderdeel van de technische voorschriften die vastgelegd waren in de ordonnanties betreffende de uitoefening van het beroep van goudsmid. Naast het overdadig gebruik van soldeersel was het zetten in ringen en sieraden van valse of vervalste edelstenen, die als echte edelstenen of geslepen diamant aan de man werden gebracht, echter een moeilijk te beteugelen misbruik.

Al in artikel 3 van de ordonnantie uitgevaardigd in 1400 werd het de Brusselse goudsmiden verboden *geconterfeyte* (nagemaakte) edelstenen in gouden ringen en sieraden te zetten en te verkopen. Namaak van edelstenen werd bestraft met een levenslange uitsluiting

(5) **IBID**, f° 78 v°-79 v°.

(6) **IBID**, f° 79 v°-80.

uit het ambacht (7). De latere stedelijke ordonnantie van 1433-1440 bepaalde dat edelstenen alleen op een gesoldeerde bodem in ringen en sieraden mochten bevestigd worden (8).

Dezelfde technische normen zijn terug te vinden in de stedelijke ordonnanties die in 1524 te Antwerpen en te Mechelen uitgevaardigd werden. Artikel 21 en 22 van de Mechelse ordonnantie verbieden niet alleen het zetten van valse edelstenen in gouden en zilveren ringen, maar ook het versieren van vergulde koperen ringen met fijne edelstenen. In gouden en zilveren ringen mogen edelstenen alleen op een gesoldeerde bodem vastgezet worden. Iedere overtreding werd bestraft met een schorsing van twee jaar uit het ambacht (9).

Die milde straffen hebben er zeker niet toe bijgedragen om de namaak en de verkoop van valse edelstenen uit de wereld te helpen. Een van de misbruiken waaraan de ordonnantie uitgevaardigd door het centraal bestuur en van toepassing in het ganse rijk in 1551 paal en perk wilde stellen was het in goud zetten van witte saffieren, topazen en 'Glabbeekse stenen' (stenen gedolven uit een mijn te Clabecq) waaraan het uitzicht van een echte geslepen diamant werd gegeven (artikel 5). De verkoop van de vervalste edelstenen werd uitdrukkelijk verboden (artikel 6). Bedrogen klanten waren gerechtigd restitutie te vragen van het geld dat zij voor de vervalste edelstenen hadden betaald. Overtredingen werden bestraft met een schorsing van twee jaar uit het ambacht (10).

Een bijzondere vermelding onder de reeks van technische misbruiken, opgesomd in de ordonnantie op de uitoefening van het ambacht van goudsmid, uitgevaardigd in 1608 onder de aartshertogen Albert en Isabella (11), verdienen de vervalsingen van edelstenen die zo goed nagemaakt, gekleurd en geslepen waren dat ze nauwelijks van de echte 'orientalische stenen' te onderscheiden waren (12). Voor de overtredingen van de beschikkingen inzake vervalste edelstenen in de ordonnantie werden echter geen zwaardere straffen voorzien. De ordonnantie beperkt er zich toe artikel 5 en 6 van de algemene ordonnantie van 1551 te

- (7) A. M. BONENFANT-FEYTMANS, 'La corporation des orfèvres de Bruxelles au moyen âge', *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 115, 1950, p. 126. In een andere stedelijke ordonnantie uitgevaardigd op 11 mei 1464 werd de maatregel met betrekking tot het zetten van vervalste edelstenen nogmaals bevestigd (*Ibid.*, p. 143).
- (8) *Ibid.*, p. 137. Dit technisch voorschrift kan als volgt geïnterpreteerd worden. Het zetten van valse of vervalste edelstenen op sieraden is verboden en de gaten en holtes, in gouden en zilveren ringen, mochten niet opgevuld worden met andere materialen (krijt bij voorbeeld) maar moesten een gesoldeerde bodem vormen waarop de edelsteen werd bevestigd. Bij het smelten (1542) van een beeldje dat de stad Brussel aan Maximiliaan van Oostenrijk had geschonken om volgens zijn wens in de kerk te Halle opgesteld te worden, werd rode klei aangetroffen (L. P. GACHARD, 'Relation des joyaux en or et argent, appartenant à l'église de Notre-Dame de Hal, qui, par ordonnance des bailli, mayeur et échevins de cette ville, furent, le 11 octobre 1542, portés à Bruxelles pour y être fondus et ensuite envoyés à Anvers, où on les convertit en monnaie', *Analectes historiques*, n° CXXXI, *Bulletins de la Commission Royale d'Histoire*, 3e série 13, 1871-72, pp. 45-47).
- (9) G. VAN DOORSLAER, 'La corporation et les ouvrages des orfèvres malinois', Antwerpen, 1935, p. 265. Zie ook artikel 22 en 23 van de Antwerpse ordonnantie (D. SCHLUGLEIT, 'De Antwerpse goud- en zilversmeden in het corporatief stelsel (1382-1798)', *Wetteren*, 1969, p. 38).
- (10) J. LAMEERE, 'Recueil des ordonnances des Pays-Bas', 2<sup>e</sup> reeks, deel 6, Brussel, 1922, pp. 146-147.
- (11) V. BRANTS, 'Recueil des ordonnances des Pays-Bas', 2<sup>e</sup> reeks, deel 1, Brussel, 1909, p. 361.
- (12) De Portugese kooplieden te Antwerpen speelden in de 16de eeuw een belangrijke rol inzake de invoer van 'orientalische stenen' uit Indië (J.A. GOMIS, 'Études sur les colonies marchandes méridionales à Anvers', Antwerpen, 1925, p. 259, 269).

hernemen. Nochtans werd in artikel 9 van de bepalingen betreffende de goudsmiden in de muntordonnantie van 1599 vooropgesteld dat de vervalsingen van edelstenen met een boete van 50 gulden en met het verlies van het ambacht bij een derde overtreding zouden bestraft worden<sup>(13)</sup>.

De poging van Charlet, voor de rest een illustere onbekende, om turkooizen van twijfelachtige kwaliteit aan de man te brengen was dus geen uitzonderlijk geval. Of de goudsmid van Nijvel een vakman was die de kwalijke gewoonte had minderwaardige edelstenen te verkopen kan uit dit ene voorval niet afgeleid worden. Daarentegen is een Brusselse goudsmid bekend, Peter Bourgeois, die in 1553 op aanklacht van het ambacht van de Antwerpse goudsmiden werd veroordeeld omwille van het *contrefeyten* van witte saffieren en topazen<sup>(14)</sup>.

#### b. De weddenschap

Het voorstel van Charlet zijn werkstuk te verwedden moet niet vreemd geklonken hebben in de oren van de edelman en de Brusselse edelsmeden. Weddenschappen waren in de 16de eeuw een alledaagse gebeurtenis in alle lagen van de toenmalige maatschappij en hadden de meest waarschijnlijke en onwaarschijnlijke zaken als inzet. De landvoogdes Margaretha van Oostenrijk had een weddenschap aangegaan (en verloren) met haar architect Lodewijk van Bodegem met als inzet de termijn binnen dewelke het door haar gestichte klooster te Brou moest voltooid worden<sup>(15)</sup>. De rentmeester van Lamoraal van Egmont, prins van Gavere, heeft in zijn rekeningen van 1566 meerdere uitgaven opgetekend die verband houden met weddenschappen aangegaan door zijn meester<sup>(16)</sup>. De gewone burger ging weddenschappen aan op de kansen om bij voorbeeld een bedevaart te volbrengen binnen een welbepaalde termijn. De weddenschappen die als inzet hadden de datum of het geslacht van een nog te baren kind leidden tot zoveel mistoestanden onder het gewone volk dat zij aanleiding gaven tot processen tot voor de Raad van Brabant en bij keizerlijke ordonnantie verboden werden<sup>(17)</sup>.

De weddenschappen waarbij bij voorbeeld de betaling van een edelsteen als inzet gold, of de prijs van een verbruiksartikel aangekocht of te koop aangeboden door een goudsmid afhankelijk werd gesteld van de uitslag van een gok, waren niet uitzonderlijk. In 1566 had een Italiaans koopman aan Margaretha van Parma voorgesteld een diamant aan te kopen waarvan de uiteindelijke prijs zou bepaald worden door het geslacht van het kind van de hertog Alexander aan Parma en van Maria van Portugal<sup>(18)</sup>. Naast Eustache Charlet was

(13) V. BRANTS, 'Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Les ordonnances monétaires', 2<sup>e</sup> reeks, Brussel 1911, p. 33.

(14) D. SCHLUGLEIT 1969 (noot 9), p. 80; G. VAN UEMELDONCK, 'Het Grootwerk. Goud- en zilversmeden vermeld te Antwerpen', Antwerpen, 2005, deel III, CDROM.

(15) E. ROOBAERT, 'Jeruzalemvvaarders, rederijkers en schilders en de Palmzondagprocessie te Brussel in de 16de eeuw', *Volkskunde* 103, 2002, pp. 22-24.

(16) AR, Grote Raad van Mechelen, Processen van aanzienlijke Families 717.

(17) E. ROOBAERT 2002 (noot 15), p. 24.

(18) J. A. GORIS 1925 (noot 12), p. 428. In 1563 had Willem de Wulf (een lid van de bekende Brugse zilversmedenfamilie?) een gouden ring versierd met een turkoois verkocht waarbij bedongen werd dat de betaling zou afhangen van het wel dan niet luiden van de doods-klok voor een Brugse persoon van aanzien (J. D'HONDT, 'Wedden en handeldrijven in het 16de-eeuwse Brugge', *Biekerf*, 110, 2010, p. 324).

er nog de goudsmid Peter de Croeck, poorter geworden te Brussel in 1558, die zich aan weddenschappen bezondigde. In 1566 had hij bedongen dat de prijs van een paar door hem aangekochte kousen zou afhangen van de komst (of niet) van de koning van Spanje naar Brussel<sup>(19)</sup>.

### De Brusselse goudsmeden

Het weinig bemoedigend onthaal dat drie bekende Brusselse goudsmeden aan hun vakgenoot uit Nijvel hadden voorbehouden is uiteraard maar een klein detail in het kader van hun levensloop en van de zeer verscheiden activiteiten die zij te Brussel aan de dag hebben gelegd. Zij kunnen hier dienen als achtergrond voor een toelichting over de Brusselse goudsmeden in de tweede helft van de 16de eeuw.

#### *Niklaas van Arkele*

Niklaas van Arkele is als goudsmid bedrijvig geweest te Brussel tussen 1562 en 1592. In 1588 was hij volgens zijn eigen verklaring 58 jaar oud, en moet dus rond 1530 geboren zijn. Vermeld in een Brusselse schepenakte van 20 december 1564 als de zoon van de Brusselse goudsmid Peter van Arcle (1513-46?)<sup>(20)</sup>, betaalde meester [Ni]claas van Erkele [Arkele] in 1562 een cijns op zijn huis gelegen op de hoek van de Houtmarkt, tegenover het 'Schaeckbert', aan de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw in de Sint-Goedelekerk te Brussel. Meester Niklaas van Arkele lost die cijns op zijn huis met het uithangbord 'De Pale' af in 1565-66<sup>(21)</sup>.

Hij moet een goed aangeschreven goudsmid zijn geweest aan wie de rekenplichtige ambtenaren van het Hof te Brussel bij herhaling belangrijke en waardevolle bestellingen toevertrouwen. Zo werd Niklaas van Arkele in 1566 door de ontvanger-generaal van Financiën, in uitvoering van de koninklijke patentbrieven van 7 juni 1566, betaald voor de levering van een gouden halsketting die namens de koning en de landvoogd geschonken werd aan de afscheid nemende ambassadeur van de koning van Frankrijk. De goudsmid had 3 mark 7 ons 7 engels goud verwerkt in die ketting, die hem tegen de prijs van 18 lb 10 sc het ons (580 lb 8 sc 9 den) werden terugbetaald. Het maakloon van de ketting bedroeg 20 lb. Een andere gouden ketting uit zijn atelier met een gewicht van 21 mark 4 ons 17 engels ter waarde van 400 lb (met inbegrip van 13 lb 11 sc voor het maakloon), werd in opdracht van de koning geschonken aan de vice-kanselier van het Duitse Rijk<sup>(22)</sup>.

(19) RA, Notariaat 9.395, f° 183.

(20) In die schepenakte legden Nicolaas van Arkele en zijn echtgenote Bernardine Esdoren een overeenkomst vast met een Brussels kramer (KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.491, f° 236). Hij werd ook nog in een schepenakte van december 1579 vermeld als zoon van Peter (IDEM, Fonds Houwaert II 6.495, f° 216). Volgens het register van de Sint-Gorikskerk te Brussel was hij in mei 1592 dooppeter bij een doop in de kerk (SAB, PR 246).

(21) RA, ASG 9.059, f° 3; IDEM, ASG 9.062, f° 65, 66.

(22) ADN, B 2.579, f° 339 v°, 347 v°; J. FINOT, 'Inventaire sommaire des archives Départementales du Nord. Chambre des Comptes', Rijsel, deel V, 1885, p. 221; J. VANWITTENBERG, 'De Brusselse goudsmeden en hun werken tijdens de periode 1566-1610', *Tijdschrift voor Brusselse geschiedenis*, 1, 1984, p. 157.

Schenken van gouden kettingen waren in de 16de eeuw nog altijd de gebruikelijke wijze waarop de vorsten hun vertrouwelingen en veldheren beloonden voor bewezen diensten en trouw. Dergelijke geschenken werden tevens vaak gebruikt om de internationale betrekkingen te bevorderen en goodwill te kweken bij ambassadeurs of speciale gezanten van vreemde vorstenhuizen. Die vorstelijke politiek van public relations was uiteindelijk een zeer belangrijke bron van inkomsten voor de goudsmiden van Brussel en andere Brabantse en Vlaamse steden.

Meester Niklaas van Arcekele is in dit opzicht een zeer goed voorbeeld. In 1567 leverde hij drie verschillende gouden halssnoeren voor een totale waarde van meer dan 1.240 lb. Een eerste ketting van 2 mark 3½ engels (299 lb 4 sc 9 den voor het edelmetaal en 10 lb 10 sc als vergoeding voor de arbeid van de goudsmid) was bestemd voor Jean de Carondelet, heer van Potelles, die het goede nieuws had gebracht van de inname van Valenciennes<sup>(23)</sup>. Een tweede en ongeveer gelijkwaardige gouden halsketting werd geschonken aan Johannes van Holl, afgevaardigd bij het Hof te Brussel door de hertog van Brünswick<sup>(24)</sup>. De duurste gouden halsketting (598 lb 18 sc 9 den voor 4 mark 7 engels goud en 24 lb voor het maakloon) was besteld in uitvoering van de koninklijke patentbrieven van 18 augustus 1567 en was andermaal bestemd voor de ambassadeur van de koning van Frankrijk die na gedane missie, naar Parijs was teruggekeerd<sup>(25)</sup>. In 1578 had Niklaas van Arcekele een kelk gesoldeerd en een mooie nieuwe vergulde pateen gemaakt voor de kerk van Sint-Jacob-op-Coudenberg. In opdracht van de kerkmeesters verkocht hij zilverwerk en gouden munten uit het bezit van de kerk om de kerkmeesters de nodige geldmiddelen te verschaffen voor de herstelling van de tijdens de godsdienstonlusten van 1577 gehavende kerk<sup>(26)</sup>. In opdracht van de Raad van Brabant had Niklaas van Arce [Arcekele], goudsmid wonend op de Houtmarkt, in 1578 een reeks zilveren voorwerpen gewogen, vooral kerkelijk zilver, maar ook zilverwerk voor privaat gebruik, zoals een *broke* met het wapen van de graaf van Oosterland. Dit zilverwerk kwam uit de kapittelkerk van Sint-Mertens-Dycke, die onder het patronaat stond van Willem, prins van Oranje. De Raad had op 12 december 1578 beslist dat al dit zilverwerk moest teruggegeven worden aan de concierge van het Hof van Nassau te Brussel, die het op zijn beurt moest restitueren aan de kapittelkerk<sup>(27)</sup>.

Niklaas van Arcekele had ook gewerkt voor de kapittelkerk van Sint-Goedele te Brussel. De klerk van de kerkfabriek had hem op 18 oktober 1586 40 rijnsgulden 15 stuiver betaald voor het maken van een zilveren vergulde kelk van 16 ons 5 engels, het ons zilver tegen 3 rijnsgulden aangerekend. De kelk was bestemd voor het hoogaltaar, en werd nog in de loop van hetzelfde jaar *verzwaart* door de 'kerkengoudsmid', de titel waarmede Niklaas Croysaert, als voornaamste leverancier van kerkelijk zilverwerk, in de rekeningen van de kerkfabriek van Sint-Goedele vermeld wordt<sup>(28)</sup>.

(23) ADN, B 2.585, f° 315; J. FISOT 1885 (noot 22), deel V, p. 228. De patentbrieven van 28 maart 1567 en het betalingsbevel van de Raad van Financiën aan de ontvangergeneraal: AB, SA 870, f° 547.

(24) IDEM, B 2.585, f° 318 v°; J. FISOT 1885 (noot 22), deel V, p. 228. De patentbrieven voor die bestelling werden uitgevaardigd op 21 april 1567.

(25) ADN, B 2.585, f° 329.

(26) RA, KAB 6.828 [A° 1577-78], f° 143 v°, 15, 15 v°.

(27) KBB, IIK, Fonds Houwaert II 6.466, f° 147-148.

(28) RA, ASG 9.403, f° 218 v°.

Andere gegevens wijzen er op dat Niklaas van Arcle goede betrekkingen onderhield met de clerus van de stad. In zijn testament opgemaakt op 2 oktober 1578 door priester Jean le Begge, notaris van het kapittel van Sint-Goedele, legateerde heer Ulrick van Winckel, kapelaan van de collegiale, een Spaanse met ijzeren banden beslagen koffer aan meester Niklaas van Arcle. De goudsmid was samen met een priester van Sint-Goedele ook verkozen als testamentuitvoerder door de testateur<sup>(29)</sup>.

### *Herman de Bastogne*

Deze goudsmid, vermeld te Brussel tussen 1562 en 1608 en zoon van Godefroid, was poorter geworden te Brussel op 2 december 1562<sup>(30)</sup>. De goudsmid was wellicht geboren te Luik rond 1543<sup>(31)</sup>. Hij was als een volwaardig meesterszoon, die in zijn geboortestad al zijn ambacht had geleerd, naar Brussel uitgeweken.

Over zijn activiteit als goudsmid te Brussel is een en ander geweten. Een van zijn belangrijke opdrachtgevers was de broederschap van Sint-Elooi. Op 23 oktober 1589 noteerde de klerk van de broederschap een betaling aan de goudsmid Herman de Bastogne, die het bovenste gedeelte van een kelk had hersteld en daartoe 4 ons 10 engels zilver, tegen 2 rijns gulden 10 stuiver het ons had geleverd. Als vergoeding voor het goud waarmede de kom van de kelk en de knoop in de stam werden verguld ontving hij nog 9 rijns gulden. Zijn maakloon, het vergulden inbegrepen, bedroeg 24 rijns gulden 5 stuiver<sup>(32)</sup>.

Het was wellicht niet zuiver toevallig dat die herstelling aan Herman de Bastogne werd toevertrouwd. Hij was ongetwijfeld geen onbelangrijk meester, aangezien het goudsmedenambacht hem had afgevaardigd als provisor van de broederschap van Sint-Elooi. Het dagelijks bestuur van die confrerie werd, onder toezicht van de door het stadsbestuur van Brussel aangestelde momboren, waargenomen door een college van 3 provisors, die door het ambacht van de goudsmeden, van de goudsmeden en van de schilders waren afgevaardigd. Iedere provisor werd voor een periode van drie jaar aangesteld.

In 1586-87 had Herman de Bastogne zijn mandaat opgenomen, om in 1587-88 provisor, tweede in de rangorde te worden, en in 1588-89 met de schilder Jacques de Feyter als eerste provisor van de broederschap zijn driejarig mandaat te beëindigen. Op 11 maart 1587 woonde hij de bijeenkomst bij van de momboren en provisors van de broederschap waarop de rekening 1584-85 van Sint-Elooi werd goedgekeurd<sup>(33)</sup>. Op 24 november 1587 kwamen de momboren en de twee goudsmedenprovisoren van dat ogenblik: Lieven Moleman en Herman

(29) RA, N 9.396, f° 163.

(30) AR, RK 12.709, f° 266; IDEM, K- RK 2. 866; KBB, HK, II 6.543, f° 159: '2 december 1562, Herman de Bastogne, zone Godefroid, by Luyck geboren, goutsmet'; J. CALUWAERTS, 'Poorters van Brussel 1350-1795. IB 1501-1600. Poortersboeken van het hertogdom Brabant', deel I, Brussel 2010, p. 15; KBB, HK, Fonds Houwaert II, II 6.491, 184. In 1537-38 was een Godefroid de Bastogne gouverneur van het goudsmedenambacht te Luik. Een Godefroid de Bastogne le jeune was lid van het ambacht in 1590-91 en in 1598 (J. BREUER, 'Les orfèvres du pays de Liège. Une liste des maîtres du métier', *Bulletin de la société des bibliophiles de Liège*, 13, 1935, p. 43, 100, 115).

(31) Hij was 45 jaar oud in 1588 (noot 6).

(32) OCMW, B 1.331 [A° 1589-90], f° 63 v°; cfr E. FRANKIGNOULLE-P. BONENFANT 1935 (noot 7), n° 84, p. 24.

(33) IDEM, B 1.334 [A° 1584-85], f° 66. De goudsmid Frans de Clievère was dit jaar provisor.

de Bastogne samen om de rekening 1585-86 van de broederschap af te sluiten<sup>(34)</sup>. De drie provisors, waaronder Herman de Bastogne, waren in november 1588 voor de Tolkamer te Brussel verschenen om een of andere financiële aangelegenheid betreffende de broederschap te regelen<sup>(35)</sup>.

Naast zijn mandaat van provisor van Sint-Elooi had Herman de Bastogne ook nog de tijd gevonden om proost te zijn van een van de vele andere Brusselse broederschappen, namelijk die van Maria-Magdalena, die haar bijeenkomsten hield in de kapel op de Steenweg. De testamentuitvoerders van heer Joos vanden Eeckhoute, kapelaan van Sint-Goedele, betaalden in 1574 de doodsschuld van de testateur aan de twee proosten van de genoemde broederschap, namelijk Jan van Melleloo, een gekend bus- en wapenmaker en Herman de Bastogne<sup>(36)</sup>.

Na de reconciliatie van de stad in maart 1585 en het herstel van de roomse eredienst gingen de Brusselse kerkfabrieken er geleidelijk toe over, in de mate dat hun geldmiddelen (offeranden van de gelovigen en inkomsten uit hun (on-)roerend bezit) aangroeiden, hun tijdens het calvinistisch bewind verloren gegaan kerkzilver te vervangen.

Waarschijnlijk rond 1589 hadden de kerkmeesters van de Sint-Jan-Baptistkerk te Molenbeek er aan gedacht een nieuwe grote monstrans te doen maken. Dat cultusvoorwerp werd besteld bij Herman de Bastogne. De goudsmid had zich slecht van zijn opdracht gekweten. Reeds op 27 maart 1590 moest de kerkfabriek een nieuwe monstrans bestellen bij Lieven Symons. Het werkstuk van Herman de Bastogne was van slechte kwaliteit en bevatte te veel soldeersel. Op verzoek van de kerkmeesters die zich bij de dekens van het goudsmidenambacht hadden beklagd over dat knoeiwerk, werd de monstrans van Herman de Bastogne *geproeft* (getoetst). Dat onderzoek leidde er toe dat de dekens de slecht werkende goudsmid hadden beboet. De mislukte monstrans werd in stukken gebroken, en het zilver gerecupeerd en in handen gesteld van Lieven Symons om het te gebruiken bij het vervaardigen van de nieuwe monstrans<sup>(37)</sup>.

Herman de Bastogne moet meer dan eens zijn werk van onvoldoende kwaliteit of niet tijdig hebben opgeleverd. Kapitein Georges de Cressia liet eind augustus 1589 zijn beklag over de uitvoering van een overeenkomst met de goudsmid vastleggen in een notariële akte. Herman de Bastogne had aanvaard een zegel te snijden en af te leveren binnen de vier weken. Eind van de maand was de goudsmid niet eens begonnen aan zijn opdracht. De kapitein belastte de notaris er mee zijn klacht te notifiëren aan de goudsmid, die zou gehouden zijn een waarborg te stellen, alle kosten van het proces te dragen en de interesten te betalen op het voorschot dat hij al had ontvangen<sup>(38)</sup>.

(34) IDEM, B 1.334 [A° 1585-86], f° 76 v°.

(35) OCMW, B 1.288, f° 86-87. Op 7 april 1588 belastten de toenmalige provisors waaronder Herman de Bastogne, een eigendom van de broederschap, gelegen binnen de 'baillien' van het paleis, in het kwartier Coudenberg, met een rente (RA, TK 90, f° 56).

(36) RA, ASG 280, f° 242.

(37) RA, KAB 25.382 [A°1589-91], f° 38 v°, 62, 63 v°. De bestelling van de monstrans bij Herman de Bastogne kan rond 1589 gesitueerd worden, aangezien de kerkmeesters in dit jaar een brief hadden ontvangen uit Antwerpen betreffende een monstrans. Waarschijnlijk hadden zij ook in de Scheldestad uitgezien naar een goudsmid die bereid zou zijn geweest hun monstrans te maken.

(38) KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.547, f° 119. In september 1600 had de pachter van 'de passage van paarden' naar Frankrijk hem 3 gouden Portugese kronen van 3 rijnsgulden het stuk gegeven om daarmee een wapenring te maken. Die bestelling werd niet uitgevoerd, aangezien de gouden kronen in 1608

In 1591 trachtten de testamentuitvoerders van heer Jan Droeshout, pastoor van Etterbeek, de betaling te bekomen van twee obligaties (schuldbekentenissen) die de goudsmid Herman de Bastogne op 24 mei 1588 en 16 augustus 1590, voor een totaal bedrag van 146 rijnsgulden, had ondertekend<sup>(39)</sup>.

Herman de Bastogne had ook opdrachtgevers bij leden van de Brusselse hogere adel. Uit meerdere getuigenissen blijkt dat hij, zoals andere Brusselse zilversmeden, eveneens als zegelsnijder was actief geweest. In 1598 had hertog Charles de Croÿ een voorschot van 50 lb doen betalen aan meester Herman de Bastogne *graveur et orphevre* te Brussel, voor het werk (een zegel?) dat de goudsmid in zijn opdracht had gemaakt<sup>(40)</sup>. In januari 1574 had Herman de Bastoynghe een zilveren zegel gesneden dat door de schepensbank van de heerlijkheid Dilbeek, een bezitting van de bisschop van Kamerijk, werd gebruikt. Hij had daartoe het nodige zilver 1½ ons geleverd, waarvoor hij 2 rijnsgulden 4 stuiver ontving; zijn maakloon beliep 4 rijnsgulden 10 stuiver<sup>(41)</sup>. Het is niet zonder belang te vermelden dat de goudsmid in 1606 ouderman was van het Brusselse goudsmedenambacht<sup>(42)</sup>.

Herman de Bastogne had zijn echtgenote gezocht in de Brusselse familie van de bekende glasschilder meester Niklaas Rombouts. Op 10 augustus 1562 was *Hermannus de Bastoyngne* in Sint-Goedele getrouwd met Catharina Rombouts, kleindochter van meester Niklaas<sup>(43)</sup>. Een Brusselse schepenaakte van 30 augustus 1564 geeft aan dat meester Claas [Rombouts], op dat ogenblik al (lang) overleden, als zoon had meester Jan, die zelf vader was van Niklaas II, Jan en Catherina, echtgenote van Herman de Bastogne<sup>(44)</sup>. Op 1 april 1574 maakte meester Jan Rombouts, zoon van wijlen meester Claas, zijn testament. Zijn dochter Catherina, echtgenote van Herman de Bastogne was zijn erfgename<sup>(45)</sup>. Meerdere kinderen van het echtpaar de Bastogne-Rombouts werden tussen 1570 en 1586 gedoopt in de Sint-Goedelekerk. Op 2 juni 1570 werd Johannes gedoopt, de dooppeter was Jan Rombouts. In Sint-Goedele werden vier dochters gedoopt: Maria in 1572, Catharina in 1577 en

door de goudsmid werden afgestaan aan een schuldeiser van de pachter (RA, N 9.401, op datum van 4 juli 1608). In 1608 was hij getuige bij de verlening van een notarisakte te Brussel (RA, N 9.403, op datum van 13 maart).

(39) RA, ASG 281, f° 621v°.

(40) E. LALOIRE, 'Graveurs de médailles du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles', *Revue Belge de Numismatique*, 73, 1921, p. 198.

(41) F. ALVIN, 'Bastoyngne, Herman de-', in: U. THIEME - F. BECKER, 'Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler', 3, 1909, p. 28; A. PINCHART, 'Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies des Pays-Bas', Brussel, 1858, p. 109. In 1580-81 had de goudsmid in opdracht van de kapittelheren van Sint-Goedele de ijzeren matrijs gesneden voor de tekens (legpenningen) waarmede de zangers van de kerk betaald werden, en 150 van die tekens geslagen en geleverd voor de prijs van 4 rijnsgulden 8 stuiver (RA, ASG 1.426, f° 10 v°).

(42) SAB, Lias 764.

(43) SAB, PR 127, f° 42.

(44) KBB, HK, Fonds Houwaert II, 6.491, f° 218; O. LE MAIRE 'Découverte d'un document de 1516 décrivant les 43 verrières de la Chartreuse de Scheut', *Cahiers Bruxellois*, 2, 1957, p. 231; E. ROOBAERT, 'Het leven en het werk van de Brusselse glasschilder Claes Rombouts en diens zonen, volgens nieuwe archivalische vondsten', *Oud Holland*, 124, 2011, p. 19.

(45) RA, ASG 269, f° 484.

Cornelia in 1582 en Geraard de Rasière, de bekende Antwerpse goudsmid, was peter bij de doop van Barbara in 1586<sup>(46)</sup>.

De goudsmid en zijn echtgenote hadden nog drie zonen: Jacques, Godefried en Hansken, die in een schepenakte van 30 mei 1583 vermeld werden<sup>(47)</sup>. Jacques oefende zoals zijn vader het beroep van goudsmid uit<sup>(48)</sup>. Herman de Bastogne was dooppeter geweest in Sint-Goedele in 1583 en 1585. Bij de doop in juni 1589, van zijn kleindochter Margaretha, kind van zijn zoon Jacques uit een vroeger huwelijk, was Herman de Bastogne opnieuw dooppeter<sup>(49)</sup>.

### *Niklaas II Croysaert*

De familie Croysaert is tijdens de 16de eeuw te Brussel bekend omwille van meerdere verdienstelijke goudsmiden. Jan Croysaert, zoon van Niklaas I was tussen juni 1540 en 1541 met vermelding van zijn beroep van goudsmid, poorter geworden te Brussel<sup>(50)</sup>. Jan Croysaert en Marie Roberts, in 1541 in de echt verbonden in de Sint-Goedelekerk, hadden onder meer twee zonen Hubrecht en Niklaas II<sup>(51)</sup>.

De beide zonen gingen als goudsmid door het leven, en waren zoals hun vader belangrijke leden van het Brusselse goudsmidenambacht<sup>(52)</sup>. Niklaas II Croysaert moet een van de Brusselse goudsmiden zijn geweest die sympathieën had vertoond voor de nieuwe, ketterse leer en die omwille van zijn afwijkende geloofsovertuiging verplicht was Brussel en Brabant te verlaten. Zijn naam komt voor op de lijst van de personen die door de Raad van Beroerten in 1566 verbannen werden. Het was echter dezelfde Raad die in 1574 Niklaas Croysaert toelating verleende, om krachtens het door de hertog van Alva uitgevaardigde algemeen pardon, naar Brussel terug te keren<sup>(53)</sup>. Die episode heeft de goudsmid niet belet na zijn pardon nog een zeer vruchtbare activiteit aan de dag te leggen en zeer veel bestellingen uit te voeren, zo niet uitsluitend, dan toch vooral uitgaande van de clerus. Hij was een van de belangrijkste goudsmiden die na de reconciliatie van de stad Brussel in maart 1585 zeer

(46) SAB, PR 74, f° 123, 323; Idem, PR 75, f° 32, 56, 57.

(47) KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.495, f° 431 (akte van 30 mei 1584).

(48) J. VANWITTENBERGH 1984 (noot 22), p. 155, situeert zijn activiteit tussen 1612 en 1621. In een akte verleend in 1584 wordt melding gemaakt van Herman de Bastogne, 'eertijds' getrouwd hebbende Catherina, dochter van wijlen meester Jan [Rombout], en van de zonen Jacques en Godefried (Ibidem, f° 138).

(49) SAB, PR 75, f° 39, 60, 23.

(50) AR, RK 12.708, f° 124; IDEM, K-RK 2.866; cfr J. CALUWAERTS 2010 (noot 30), p. 62.

(51) SAB, PR 126, f° 37; KBB, HK; Fonds Houwaert II 6.516, f° 4-5.

(52) Jan Croysaert was gezworene in 1548 en deken van het Brussels goudsmidenambacht in 1557 (OCMW, B 1.331 [A° 1547-48], f° 12, 62; J. VANWITTENBERGH 1984 (noot 22), p. 156. Hubrecht was met zijn broer Niklaas ouderman van het ambacht in 1606 (SAB, Lias 764).

(53) Zowel Niklaas, goudsmid als Augustijn Croysaert, beiden herkomstig van (of veroordeeld te?) Mons (Henegouwen) komen voor op de lijst van de verbannen personen (A.L.E. VERHEYDEN, 'Le Conseil des Troubles. Liste des condamnés 1567-1573', Brussel 1961, p. 96). De vindplaats van het gegeven betreffende hun terugkeer naar Brussel (KBB, HK, Nota's Pinchart II 1.200, carton 13) wordt niet aangegeven. De Croysaerts worden niet vermeld door E. MAHIEU, 'Le protestantisme à Mons des origines à 1575', *Annales du Cercle Archéologique de Mons*, 66, 1965-1967, pp. 129-247. Jan Croysaert was waarschijnlijk de eerste geweest in de familie om van Bergen naar Brussel af te zakken.

goed wist in te spelen op de grote behoeften van de kerkfabrieken en religieuze genootschappen, die hun verkocht of tijdens het calvinistisch bewind van de stad geconfisqueerd zilverwerk, zo snel als hun geldmiddelen het toelieten, wilden vervangen.

De kerkmeesters van Sint-Goedele hadden Niklaas II Croysaert al in 1585 aangesteld als goudsmid in titel van de kerk. In die hoedanigheid was hij belast met het lopend onderhoud, het reinigen en de vele herstellingen van het zilverwerk van de kerk. In de rekeningen van de kerkfabriek werd zijn naam in dit verband geregeld en tot in 1602-03, behalve een laat-tijdige bestelling in 1614, vermeld. Het is waarschijnlijk dat hij rond die jaren als kerken-goudsmid werd vervangen door zijn jongere vakgenoot Willem de Pape<sup>(51)</sup>. In 1586 en 1589 had Croysaert vergulde zilveren dekplaten gemaakt waarin religieuze taferelen waren gegraveerd om de boekbanden van de nieuw ingebonden evangelie- en epistelboeken van de kerk te versieren. In 1593 herstelde hij een aantal zilveren kandelaren en had hij twee nieuwe wieroekvaten en een groot en schoon verguld zilveren processiekrus met een gedreven voet aan de kerkfabriek geleverd.

De bestuurders van de kapel van het Heilig Sacrament van Mirakelen in de kapittelkerk van Sint-Goedele waren wellicht nog betere klanten van Croysaert. In 1585 herstelde de *'kerckengoudsmid'* de monstrans waarin de relikwie van het Heilig Sacrament van Mirakelen in de kerk ter aanbidding aan de gelovigen werd getoond. De monstrans werd verguld en vervolgens 'gebruineerd' (met de hand en met een bruineerstaal opgewreven en gepolijst, om het zilverwerk een glad en blinkend oppervlak te geven). In 1587 leverde hij een zilveren vergulde kelk van 27 ons 5 engels voor het hoogaltaar in de Heilig-Sacramentskapel. De goudsmid rekende 3 rijns gulden 7½ stuiver (67 ½ stuiver het ons) aan voor het door hem geleverd edelmetaal.

Een andere bestelling volgde in 1594: in juli van dit jaar werd aan Croysaert 318 rijns gulden 5½ stuiver betaald voor het maken van een verguld zilveren bekken met dito dek-sel dat aan een ketting werd opgehangen in het hoogkoor van het Heilig Sacrament van Mirakelen. De kostprijs van dit zilverwerk van 14 mark 1 ons, omvatte de levering van het edelmetaal: 2 rijns gulden de mark, en een maakloon van 35 rijns gulden.

De verering voor het heilig Sacrament van Mirakelen kende aan het einde van de 16de eeuw een nieuw hoogtepunt. Om aan de devotie van het groeiend aantal bedevaarders en vereerders tegemoet te komen, die na de bedevaart met een blijvende herinnering, een pelgrimsteken of een bedevaartvaantje, naar huis wilden keren, werden door de regeerders van de kapel bij een aantal Brusselse goudsmeden zilveren pelgrimstekens en kleine medailles besteld waarop de relikwie van het Heilig Sacrament van Mirakelen was voorgesteld. Bij verschillende gelegenheden, ondermeer in 1602 verkochten zij aan Croysaert oud en afgedankt zilver, zoals *ex voto's* (mannetjes, vrouwtjes, benen en armen, ringen, penningen, bedevaarttekens en andere offergaven in zilver). Dit oud zilver werd door de goudsmid aan-

(51) In september 1614 werd hem door de kerkmeesters van Sint-Goedele nog een restbedrag van 22 rijns gulden betaald voor herstellingen van een ciborie en een monstrans van het Heilig Sacrament van Mirakelen (RA, ASG 9.123, f° 158). J. VANWITTENBERGH 1981 (noot 22), p. 158 vermeldt nog kerkelijk zilver dat tussen 1632 en 1635 zou gemaakt zijn. Moet hier niet meer aan het werk van een jongere naamgenoot gedacht worden?

gewend om nieuwe medailles en bedevaarttekens te slaan en werd hem bij de levering van de nieuwe tekens in mindering van zijn loon gebracht.

Tussen juni 1600 en 1601 werd aan Croysaert niet minder dan 670 lb betaald voor de door hem aan de kerkfabriek van Sint-Goedele geleverde zilveren medailles en bedevaarttekens. Daarbij had hij nog een zilveren kandelaar, een attribuut van een zilveren engelenbeeld, hersteld. In 1603 werd 733 rijns gulden betaald aan Niklaas Croysaert, Willem de Pape en Jan Taverne, drie Brusselse goudsmiden die een groot aantal zilveren tekens en insignes van het Heilig Sacrament hadden geslagen. Die licht wegende bedevaarttekens waren een winstgevende zaak, zowel voor de kerkfabriek van Sint-Goedele voor wie ze een niet onbelangrijke bron van inkomsten waren, als voor de goudsmiden die de tekens in meerdere seriën per jaar konden leveren<sup>(55)</sup>.

Andere religieuze genootschappen, zoals de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw, en meerdere geestelijken verbonden aan de kapittelkerk hadden zich tot Niklaas Croysaert gewend om oud zilver te verkopen of om het zilverwerk in de nalatenschappen van overleden priesters te 'priseren' en hen advies te geven over de gangbare prijs van het zilver op de plaatselijke markt<sup>(56)</sup>.

Niklaas Croysaert illustreert op treffende wijze de veelzijdige activiteit en de verscheidenheid inzake opdrachtgevers van de Brusselse goudsmiden in de 16de eeuw. In meerdere gevallen kocht en verkocht hij oud zilver. Zoals de meeste goudsmiden dreef hij geen eigenlijke handel in zilver: zijn aankopen waren ingegeven door de noodzaak zijn atelier te voorzien van het nodige edelmetaal. Oud zilver kon hij ook tegen de gangbare marktprijs inleveren bij de plaatselijke muntmeester. In december 1584 en februari 1585 had Philips van Benthem, de muntmeester van het tijdelijk muntatelier te Brussel bij Croysaert oud zilver en goud aangekocht om dat edelmetaal aan te wenden bij de muntslag van de gouden en zilveren noodmunten<sup>(57)</sup>.

De goudsmid moet ook zijn introducties hebben gehad in de kringen van de hogere adel en het centrale bestuur te Brussel. Een belangrijke, zij het misschien toevallige opdrachtgever van de goudsmid was aartshertog Ernest van Oostenrijk, gouverneur-generaal van de Nederlanden. In naam van zijn meester had de kamerknecht van de aartshertog in maart 1594 te Brussel drie gouden ringen, bezet met edelstenen, aangekocht. Een van die rin-

(55) RA, ASG 8.717, f° 16, 17 v°; IDEM, ASG 8.718, f° 5, 15 v°, 17 v°. Wat betreft de zilveren monstrans van het Heilig Sacrament van Mirakelen (1585): PL. LEFÈVRE, 'Offrandes princières à une relique eucharistique au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles', *Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 41, 1972, p. 81.

(56) RA, ASG 9.415 [A° 1602], f° 133, 148v°, 156 v°: herstellen van een kelk, schoonmaken en vergulden van de monstrans van het Heilig Sacrament; IDEM, ASG 9.093 [A° 1593-94], f° 8: Croysaert kocht een klein ringetje gevonden in de offerblok van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw; IDEM, ASG 9.096 [A° 1601], f° 26: herstelling van de kelk van die broederschap; IDEM, ASG 274 [A° 1603], f° 382 v°, 391: Croysaert woog het zilverwerk in de nalatenschap van een priester. Over de leveringen van kerkelijk zilverwerk door Croysaert: E. ROOBAERT, 'Legpenningen en tekens uit de ateliers van 16de-eeuwse Brusselse goudsmiden: Hendrik Bosh, Nicolaes Croysaert, Willem de Pape en Augustijn de Winter', *Belgisch Tijdschrift voor Numismatiek en Zegelkunde*, 149, 2003, pp. 178-185.

(57) AR, JM 150, f° 32, 34 v°.

gen kwam uit het atelier van Croysaert<sup>(58)</sup>. Nog een betere illustratie van zijn toegang tot belangrijke opdrachtgevers is het hierboven reeds geschetste verhaal van zijn begeleiding van Charlet bij het bezoek aan baron de Noircarmes.

Het is ook al aangestipt dat Nicolaes Croysaert in de schoot van het Brussels ambacht van de goudsmeden een man van een zeker aanzien moet zijn geweest. In opdracht van en als vertegenwoordiger van het ambacht had hij nog een andere functie waargenomen, die van provisor van de liefdadige broederschap van Sint-Elooi. Niklaas Croysaert was provisor tussen Sint-Jans 1607 en 1610 waar hij in 1610 opgevolgd werd door Andries Goossens<sup>(59)</sup>.

Niklaas Croysaert en zijn echtgenote Magdalena Stevens, gehuwd in december 1567 in de Sint-Goedelekerk, hadden een dochter Anna en een zoon Niklaas, die respectievelijk gedoopt werden op 1 maart 1573 en op 23 april 1575<sup>(60)</sup>.

Niklaas Croysaert moet een tijd gewoond hebben in het huis van zijn vader in de Forchierstraat. Uit de rekeningen van de villicus van het kapittel van Sint-Goedele blijkt dat hij in 1594-1595 een rente betaalde op een huis gelegen naast het 'Rode Schild', het uithangbord van het huis naast de woning waar Jan Croysaert gehuisvest was.

Het echtpaar Croysaert-Stevens was welstellend, wat onder meer blijkt uit het feit dat zij meermalen voor de Brusselse schepenbank waren verschenen om een of andere financiële verrichting te regelen. Hun naam wordt vermeld in schepenakten van juli 1591 en december 1592<sup>(61)</sup>. Een ander teken van welstand is het gegeven dat zij verschillende malen hun bezittingen met tamelijk zware renten konden belasten. Op 2 augustus 1613 hadden de provisor van de broederschap van Sint-Elooi 600 rijns gulden betaald in ruil waarvoor het echtpaar, te beginnen met augustus 1614, een jaarrente van 37 ½ rijns gulden aan de broederschap moest betalen. Croysaert en zijn echtgenote, toen wonend bij de Coolse poort (poort van Keulen), verbonden er zich op 26 januari 1617 toe een andere jaarrente van 100 rijns gulden te betalen aan dezelfde broederschap en de betaling van de rente te verzekeren met goede panden op hun eigendommen<sup>(62)</sup>.

Niklaas Croysaert was dooppeter in 1572 in Sint-Goedele en in januari 1599 bij een doop in de Sint-Gorikskerk. Zijn naam en die van zijn echtgenote duiken nog eens op in een late schepenakte van 1619<sup>(63)</sup>.

(58) A. COREMANS, 'L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses. D'après les comptes de Blaise Hütter, son secrétaire intime et valet de chambre', *Bulletins de la Commission Royale d'Histoire*, 1e reeks, deel 13, 1847, p. 96.

(59) OCMW, B 1.347, f° 1; IDEM, B 1.348, f° 1; IDEM B 1.349, f° 1.

(60) E. ROOBAERT 2003 (noot 56 ), p. 183; SAB, PR 127, f° 99; IDEM, PR 74, f° 353, 475.

(61) KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.491, f° 470 v°, 488. In een schepenakte van 6 augustus 1594 trad de goudsmid op als voogd van de wezen van zijn broer Jan Croisart (sic), bakker van beroep (IDEM, Fonds Houwaert 6.491, f° 497).

(62) OCMW, B 1.350, f° 38, 171; IDEM, B 1.351, f° 179 v°; IDEM, B 1.352, f° 10 v°. Die eigendommen gelegen buiten de Coolse poort worden vermeld in een akte van 1608 van de Tolkamer te Brussel (RA, Tolkamer 98, f° 87 v°). In 1592 verkocht Niklaas Croysaert, goudsmid en zoon van wijlen Jan, een (on)roerend goed aan Cathelyne van Wayenberghe, weduwe van Willems Stevens en moeder van zijn echtgenote (KBB, Fonds Houwaert II 6.491, f° 488).

(63) SAB, PR 74, f° 279; Idem, PR 298, f° 246; KBB, HK, Fonds Houwaert II 6.498, f° 209.

Volgens J. Vanwittenbergh zou een laat-16de-eeuwse kelk, bewaard in de Sinte-Catharina-kerk te Humelgem, een werkstuk zijn van Niklaas Croysaert<sup>(61)</sup> Nog steeds volgens deze auteur zijn onderaan de voet van de kelk wapenschilden (onder meer van de schenkster), en opschriften met vermelding van het jaar 1601 gegraveerd. Naast het dubbel Brussels stadsmerk, de letter S (jaarletter 1601?) zou op de voet ook een 'breedarmig kruis rond de familienaam CROISART' als meesterteken te lezen zijn. Bij uitvergroting van een afbeelding, ter beschikking gesteld door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, zijn aan de binnenkant van de voet naast de wapenschilden, opschriften en jaartal, vier merktekens aangebracht. Twee ervan kunnen wellicht de gebruikelijke stadsmerken van het Brussels zilvermerk zijn. Een kruis en de naam 'Craisart' kunnen in de overige merktekens echter niet gelezen worden.

### Besluit

De ongelukkige ervaring die Eustache Charlet in 1587 met drie van zijn Brusselse vakgenoten had beleefd, laat toe enkele karakteristieke aspecten van het ambacht van zilversmid in het laatste kwart van de 16de eeuw te Brussel toe te lichten met de beschikbare biografische gegevens als achtergrond. Niet alle zilver- en goudsmiden van die tijd en omgeving volgden even nauwgezet de voorschriften die keer op keer door de opeenvolgende ordonnanties werden voorgeschreven. Meer dan eens zal een goedgebouwde of ondeskundige koper zich hebben laten verleiden door het valse uitzicht van met valse edelstenen versierde kunstvoorwerpen. Andere goudsmiden stelden hun klanten teleur door de overeengekomen afspraken inzake de oplevering niet na te komen, of te knoeien met het gehalte en een overdaad aan soldeersel. Uitzonderlijk moeten die misbruiken niet zijn geweest. Dat sommige goudsmiden zich bezondigden aan weddenschappen was evenzeer een teken van de tijd.

Een andere vaststelling die hier kan gemaakt worden is het sterke familiale karakter van het ambacht van goudsmid. Het beroep wordt van vader op zoon overgedragen, soms meerdere generaties na elkaar. Het ambacht kan ook in de familie blijven waar de jonge ambachtsman de dochter van een vrijmeester huwt en in het familiale atelier op zijn beurt zijn sporen kan verdienen.

Een 16de-eeuwse goud- of zilversmid was voor zijn bestaan grotendeels aangewezen op bestellingen en opdrachten waarmede hij zijn gezellen aan het werk kon houden. Hoe belangrijk en verscheiden de opdrachtgevers te Brussel zijn geweest valt gemakkelijk af te leiden uit de levensloop van de hier aan bod gekomen Brusselse goudsmiden. Het hof en de hofhouding van de landvorst boden uitgelezen werkgelegenheden voor de plaatselijke goudsmiden maar slechts een klein getal uitverkoren edelsmeden had toegang tot die gesloten kringen. De hogere adel en ambtenarij waren ook zeer belangrijke opdrachtgevers, maar bij gebrek aan archivalia kan hun werkelijke rol inzake de bevordering van de edelsmeedkunst slechts moeilijk ingeschat worden. Kerkgemeenschappen, kerkfabrieken en kloosters hadden zoveel zilveren of gouden cultusvoorwerpen te onderhouden, te herstellen of te vernieuwen dat de kapitaalkrachtigste onder hen een eigen goudsmid deeltijds in vaste dienst konden tewerkstellen.

(61) J. VANWITTENBERGH 1981 (noot 22), afbeelding 3, p. 166.

Veel van de bekende Brusselse edelsmeden legden een zeer verscheiden activiteit aan de dag. Bij gelegenheid grepen zij de kans aan een cent bij te verdienen door het edelsmeedwerk in een nalatenschap te schatten, te kopen of te verkopen. Een goudsmid versmaadde ook het klein werk niet zoals het snijden van de ijzeren matrijzen waarmede reeksen van lichte zilveren pelgrimstekens werden geslagen. Anderen waren ook als zegelsnijder aan het werk en enkele vooraanstaande vaklieden lieten zich ook gelden als muntsnijder of hadden als muntofficier het vertrouwen gewonnen van het financieel bestuur van het land<sup>(65)</sup>.

Naast de dagelijkse uitoefening van hun ambacht vonden meerdere Brusselse edelsmeden nog de tijd om bestuurlijke ambten waar te nemen in de schoot van het ambacht zelf of in aanverwante broederschappen. Wat hun sociaal statuut betreft kan gesteld worden dat er te Brussel in de 16de eeuw wel armoedige of in (tijdelijk) financieel moeilijke omstandigheden levende goudsmiden zijn geweest. Die waren veel meer een uitzondering zoals kan blijken uit de tekenen van uiterlijke welstand die in het leven van de hier besproken en van zoveel andere Brusselse edelsmeden in de 16de eeuw, kunnen achterhaald worden.

## RÉSUMÉ

Les malentendus entre Eustache Charlet, orfèvre à Nivelles et trois orfèvres bruxellois en 1587

En novembre 1587, Eustache Charlet, un orfèvre à Nivelles, avait contacté trois orfèvres bruxellois afin de trouver un acheteur pour un travail qu'il avait réalisé, un gobelet ou une autre pièce en albâtre serti de turquoises. Mais les orfèvres en question, Nicholas d'Arce, âgé de 58 ans, Nicholas Croysaert, âgé de 46 ans et Herman de Bastogne, âgé de 45 ans, avaient des doutes quant à la qualité des pierres précieuses et trouvaient le prix trop élevé. En outre un gentilhomme important résidant à Bruxelles, M. de Noircarnes, avait lui-aussi des suspicions et refusait d'acheter la pièce. Ce fait-divers, connu par un acte notarial de Bruxelles, montre que les abus liés à la falsification de pierres précieuses étaient difficiles à éradiquer malgré les ordonnances fréquemment émises par le gouvernement central. Les trois orfèvres bruxellois sont connus comme membres actifs et de bonne réputation du métier des orfèvres à Bruxelles.

(65) Als muntofficiëren kunnen hier ten titel van voorbeeld meester Jan vande Perre en zijn schoonzoon Anthoine Dauxon vermeld worden (E. ROOBAERT, 'Meester Jan vande Perre (+1559), goudsmid van de keizer, en meester-generaal van de keizerlijke Munt in de Nederlanden', *Archief en Bibliotheekwezen in België, Extranummer 77*, Brussel, 2005; IDEM, 'Meester Anthoine Dauxon (+1560) goudsmid van de keizer en meester-generaal van de keizerlijke Munt in de Nederlanden' in: H. PAUWELS, A. VAN DEN KERKHOVE, L. WUYTS (edit), *Liber Memorialis Erik Duverger*, Brussel, 2006, pp. 277-303. De veelzijdige kunstenaar Jacques Jonghelinc, toen nog bedrijvig te Brussel, had in 1553 het patroon gesneden voor de nieuwe karolusgulden. Bij Hercules de Pundere en Jan van Loon, beiden goudsmiden, werden de muntstempels besteld waarmede in het muntatelier te Brussel (1579-1580) de zilveren en gouden noedmuntten werden geslagen.

SUMMARY

Misunderstandings between Eustache Charlet, goldsmith from Nivelles and three goldsmiths of Brussels in 1587

In November 1587, Eustache Charlet, a goldsmith from Nivelles, contacted three goldsmiths in Brussels to find a buyer for a work he had done, a cup or another piece of alabaster inlaid with turquoises. But the goldsmiths in question, Nicholas of Arcle, aged 58, Nicholas Croysaert, aged 46 and Herman of Bastogne, aged 45, had doubts about the quality of the precious stones and found the price too high. In addition an important gentleman residing in Brussels, mr. de Noircarmes, also had some suspicions and refused to buy the piece. This bit of news, known from a notarial deed of Brussels, shows that abuses related to the falsification of precious stones were difficult to eradicate despite the frequent ordinances issued by the central government. The three goldsmiths of Brussels are known as active members with an excellent reputation of the guild of goldsmiths of Brussels.



VAN DYCK: THE PAINTING OF *THE VIRGIN AND CHILD WITH REPENTANT SINNERS* FROM THE ANTE-SACRISTY OF EL ESCORIAL, IDENTIFIED AT THE REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, MADRID

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

The existence of a painting *The Virgin and Child with repentant Sinners* by Van Dyck located at an early date in the Ante-Sacristy in El Escorial of *The Virgin and Child with repentant Sinners* (fig. 1)<sup>(1)</sup>, a notably popular subject within the post-Tridentine context of the 17th century, is known from the contemporary account of 1657 written by the Hieronymite monk Father Santos, Prior of El Escorial, writer, musician and historian. Santos praises its quality, very possibly reflecting Velázquez's positive opinion of the work.

It is well known that Philip IV entrusted Velázquez not only with the arrangement and hanging of the paintings but also with the remodelling of the old rooms in the Monastery and with the choice of the works. The painter's good taste was celebrated, as was his "*Acerada elección en todo lo tocante a sus profesiones y otras, que por muchas razones le señaló Su Majestad entre todos los profesores de este Arte*", as his contemporary and friend Lázaro Díaz del Valle wrote<sup>(2)</sup>.

The paintings that entered the Monastery of El Escorial at the same time as *The Virgin and Child with repentant Sinners* came from other royal residences or were gifts to the King from the aristocracy who shared the monarch's tastes. These paintings were sent to El Escorial by the King for the decoration of the recently remodelled Ante-Sacristy, Sacristy and Chapter Houses. Priority seems to have been given to the Ante-Sacristy as the paintings previously located there were soon removed and replaced by new ones that hung on the walls up to the level of the cornice. Father Santos saw these walls "*vestidas de excelentes Quadros de Pintura, joyas sagradas con que ha enriquecido esta Maravilla el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacandolas de las que de todo genero adornan el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nuevo y singular testimonio de su amor a esta Casa*"<sup>(3)</sup>.

- (1) Oil on canvas. 132 x 137cm. Two additional strips: 7.5cm at the upper edge and 3.5cm at the lower edge. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. no. 323).
- (2) "His excellent judgment in everything relating to his professions and others, as a result of which and for many reasons His Majesty singled him out among all the learned experts in this Art." L. DÍAZ DEL VALLE. *Memoria de algunos hombres excelentes que ha habido en España en las artes del dibujo*, 1659, Ms. CSIC, Madrid, fol. 32.
- (3) Padre Fray Francisco DE LOS SANTOS, *Descripcion Breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial. Vnica Maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Filipo Segundo, aora npevamente coronada, por el catolico rey Filipo Quarto el Grande...*, Madrid, 1657. *Discurso IX. De la Sacristia de este Tem-*



Fig. 1. Anton Van Dyck. *The Virgin and Child with repentant Sinners*.  
 Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
 © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

plo, sus Pieças y adornos [Fol. 12]. In the Ante-Sacristy: “*Las paredes hasta la cornisa están vestidas de excelentes Quadros de Pintura, joyas sagradas con que ha enriquecido esta Marauilla el Catholico Rey Filipo Quarto el Grande, entresacandolas de las que de todo genero adornan el Real Palacio de Madrid, dando con apartarlas de su vista, nuevo, y singular testimonio de su amor a esta Casa. Advirtió su Magestad estar pobres de Pintura algunas Pieças, en particular esta, y la de la Sacristia; y como en todo quanto le dexó lugar su Grande Abuelo en esta estupenda Fabrica de su Piedad, ha empleado su Real animo en la exornacion, y aumento, sin que haya parte alguna donde no se hallen prendas devidas a su zelo, y grandeza: no permitió se dilatasse el reparo de esta falta; y así ordenó que con las Pinturas antiguas, que aquí estauan, se compustessen otras Pieças menos Principales, y en estas se ajustassen las que iremos refiriendo, juntamente con las que auia en ellas de estimacion*”. [“The walls, up to the cornice, are clad with excellent paintings, sacred jewels with which the Catholic King Philip IV the Great has embellished this marvel, selecting them from those of different types that adorn the Royal Palace in Madrid; depriving himself of their sight he gives a new and singular evidence of his love for this Royal Residence. His Majesty noticed that some rooms, particularly this one and the Sacristy, were poor in paintings; and as with everything done by his Great Grandfather, in this, his marvellous Work of Piety, he has employed his Royal Interest in its embellishment and enlargement, and everywhere the examples of his zeal and grandeur are visible; he wished this defect to be resolved immediately; and he thus ordered that the old paintings which were here should be moved to other lesser rooms, and that in these should be hung the ones that we will refer to, together with the best ones that were already there.”]

The first group of works sent to El Escorial was assigned to the Ante-Sacristy. *The Virgin and Child with repentant Sinners* remained for a century and a half in the first of these rooms,<sup>(4)</sup> as travellers and writers on art noted over the years. After the Peninsular War and with the emergence of new criteria, these works were removed and the old arrangement completely broken up and Van Dyck's paintings were among the victims of these circumstances (1809)<sup>(5)</sup>. Most of the pictures in the Ante-Sacristy, including the present one, were scattered during the chaotic removal of the paintings from the Monastery. Over the past few years they have been located as a result of painstaking research and investigation.

In his description of the paintings in the Monastery after the French invasion (1820), Damián Bermejo makes no reference to *The Virgin and Child with repentant Sinners*<sup>(6)</sup>. As a result, it has been assumed that it was looted and not returned, despite the efforts of Isabel II of Spain to recover the paintings that had gone missing during these unfortunate events<sup>(7)</sup>.

The first reference to Van Dyck's painting is to be found in Book I of Father Santos' 9th *Discourse* (1657): "[...] y a la parte de la Sacristia otra de Nuestra Señora, con el Niño en brazos; la Magdalena que le adora, y otros dos Santos, de Mano de Vandic" (8). This information is confirmed by Velázquez in his *Memoria* of 1656, published by Alfaro in 1658: "Sobre las toallas del uno y otro lado se pone en el de la iglesia una pintura de Nuestra Señora con el Niño en los brazos, la Magdalena que la adora y otros de dos santos, de mano de Van Dyck" (9). Further references by Sánchez Cantón,<sup>(10)</sup> G. Trapier,<sup>(11)</sup> B. Bassegoda and others referred to the painting's loss (fig. 12)<sup>(12)</sup>. In his study of the former collections in the

- (4) Of the Van Dycks, *The Coronation* and *The Pielà* went to the Prado, while *The penitent Saint Jerome* is now in the Museum in Rotterdam and *The Martyrdom of Saint Sebastian* was recently on the art market with Hall & Knight (it is now once again in El Escorial having been acquired by the Patrimonio Nacional). See note 62 further.
- (5) The room was studied by B. BASSEGODA in *La Almoneda del siglo*, exhib. cat. Madrid 2002, p. 107, and B. BASSEGODA, *El Escorial como Museo*, Madrid, 2002.
- (6) D. BERMEJO, *Descripción artística del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial, y sus preciosidades después de la invasión de los franceses*, Madrid, 1820, p. iv.
- (7) Cf. BERMEJO, *op.cit.* 1820.
- (8) SANTOS, *op.cit.* 1657, fol. 42v; ed. 1667, fol. p. 44v; ed. 1681, fol. 37v.
- (9) "Of the side walls, hung on the one on the church side is a painting of Our Lady with the Christ Child in her arms, the Magdalen adoring her and two other saints, by the hand of Van Dyck." MEMORIA / DE LAS PINTURAS, / QUE LA Magestad Catho/Lica del Rey Nuestro Señor Don Phelipe IV ENVIA AL MONASTERIO DE SAN LAURENCIO EL REAL DEL ESCURIAL, ESTE AÑO DE MDCLVI/DESCRIPTAS Y COLOCADAS, / POR DIEGO DE SYLVA/VELAZQUEZ, / CABALLERO DEL ORDEN DE SANTIAGO, AYUDA DE CAMARA DE SU Magestad, APOSENTADOR MAYOR DE/SU IMPERIAL PALACIO, AYUDA DE LA GUARDA ROPA, / UGIER DE CAMARA, SUPERINTENDENTE EXTRAORDINARIO DE LAS DEMAS OBRAS REALES, Y PINTOR/ DE CAMARA, APELES DE ESTE SIGLO.-/ LA OFREGE DEDICA Y CONSAGRA/ A LA POSTERIDAD/ DON JUAN DE ALFARO, / IMPRESA EN ROMA, EN LA FIGINA DE LUDOVICO. / GRIGNANO, ANNO MDCLVIII (see *Variá Velazqueña*, vol. II, 1960, pp. 294 and 298).
- (10) F.J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, (siglo XVII), II, Madrid, 1933, p. 232.
- (11) E. G. TRAPIER, "The school of Madrid and Van Dyck", *Burlington Magazine*, 1957, p. 266, no. 10.
- (12) *La Almoneda del siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña, 1604-1655*, exhib. cat. Museo del Prado, Madrid, 2002, p. 120. Idem, *El Escorial como Museo*, 2002, p.105.

Monastery the latter wrote that the present canvas by Van Dyck is among “the works that have disappeared without a trace”, a comment repeated by Horst Vey in the most recent monograph<sup>(13)</sup>.

The above data comprise the full extent of the information known on this work by Van Dyck, which is documented at a time close to the life of the artist and was considered to be an original of exquisite beauty. The most recent studies and literature on the artist make no reference to this canvas or to the “copy” (as it is described) in the storerooms of the Real Academia de San Fernando in Madrid. The canvas was in a poor state of preservation due to deterioration over time and the circumstances of its history. The paint surface has been affected by an accumulation of dirt and oxidised varnish while splits in the canvas and paint losses had been repaired with crude gesso fillings. I studied this painting in the 1970s on the advice of Professor Diego Angulo and included it in my doctoral dissertation. I was able to appreciate its quality and associated it with the original referred to by Father Santos<sup>(14)</sup>. I have, however, waited to study it more closely, to compile more data and to have more effective means at my disposal for its reattribution to Van Dyck.

Written documentation certainly encouraged an association between the canvas documented at El Escorial and the one in the Real Academia’s storerooms, but those of us who navigate the complex world of art historical research, characterised by its numerous links with history, philosophy, poetry, religion and evidence provided by technical analysis, are aware of the limits of documentation. However, in this case, the aesthetic, formal and technical appraisal was decisive for determining its authorship.

The quality of *The Virgin and Child with repentant Sinners* is evident to the naked eye, despite the deterioration caused by time. When observed closely, this deterioration cannot conceal the accuracy, precision and delicacy of the surprisingly eloquent brushstrokes nor the vibrant luminosity of the draperies.

Two strips have been added to the upper and left edges. Gesso filling has affected the joins in the canvas as well as the vertical seam that unites the two widths of canvas. Careful and controlled restoration could recover the splendid chromatism and distinctive brushstroke characteristic of Van Dyck’s Italian period (1621-1627). The artist must have painted the canvas during this period to judge from the clear influence of Titian with regard to both technique and models, revealing Van Dyck’s conscious move away from Rubens in favour of the Venetian artist.

Van Dyck certainly knew Titian’s work in his youth but interpreted it using a rather more solid type of brushwork and technique, evident, for example, in *The Crowning with Thorns* and *The Taking of Christ*, to refer to two works now in the Prado, one of which used to hang in El Escorial only a few metres away from the work now under discussion.

The greater stylisation of the figures, the fluidity of the application of the pigment with its subtle impastos and the small amount of preparation used were all technical advances achieved by Van Dyck during his Italian period and ones that he made use of in the years immediately following his return to Antwerp. The shadows are delicately painted while

(13) “Van Dyck in Antwerp” in BARNES *et al.*, *Van Dyck, a Complete Catalogue*, London, 2004 p. 257.

(14) M. DÍAZ PADRÓN, *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, Universidad Complutense, Madrid, Ms. 1976, vol. II, p. 443, fig. 36.



Fig. 2. Anonymous after Titian. *The Doge Andrea Grilli, Dux of Venice*.  
Print. Florence, Galleria degli Uffizi.  
© Galleria degli Uffizi

the draperies are agitated and dynamic and painted with narrower folds. In addition, we encounter more slender figures and hands in relaxed positions. The group of the Virgin and Child and Mary Magdalen is located within a pyramidal triangle, illuminated from the right in a way that emphasises the Christ Child and the Magdalen. The entire composition is imbued with an atmosphere of melancholic sentiment.

With regard to compositional sources, Van Dyck followed Titian's painting of *The Doge Andrea Grilli*, destroyed in 1577 but known from an anonymous engraving in the Uffizi (fig. 2) and from a detailed description by Marino Sanuti<sup>(15)</sup>. This is a composition that also influenced Tintoretto and Rubens<sup>(16)</sup>. Van Dyck drew the Virgin and Child and some

(15) On Titian's destroyed painting, see H. E. WETHEY, *The Paintings of Titian*, London, 1969, I, p. 111, no. 69. For the print, see H. TIETZE, *Titian*, Vienna, 1936, I, fig. 18.

(16) E. HUBALA, *Peter Paul Rubens, Die Gemälde in Skizzen*, Frankfurt, 1990, p. 27; M. DÍAZ PADRÓN, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, Madrid, 1995, Vol. II, p. 1018, no. 1703.



Figs. 3 and 4. Anton Van Dyck. *Drawings from The Italian Sketchbook*, Chatsworth, London, Collection of the Duke of Devonshire. © Collection of the Duke of Devonshire

of the saints in Titian's work in his *Italian Sketchbook*(<sup>17</sup>). His King David in the painting under discussion here is based on Titian's Saint Jerome from the Louvre's *Virgin and Child with Saints* while his Prodigal Son is the one holding the martyr's palm from Titian's composition. There are also similarities with the Virgin's knees beneath her robe and the triangular monumentality of the Virgin and Child group. More "borrowings" from Titian are to be found in his drawings of the Christ Child in the *Italian Sketchbook*, (folios 9 and 15) (figs. 3 and 4)(<sup>18</sup>) and in the M. Jaffé collection (fig. 5)(<sup>19</sup>). This practise of borrowing from engravings was commonly used by Van Dyck as well as by Rubens. Prints functioned in the manner of primers for artists(<sup>20</sup>). In Spain, Palomino not only recommended their use in order to avoid slavish imitation but also instructed young Spanish painters on how to use Van Dyck's prints(<sup>21</sup>). Diego Angulo summarised the process when discussing Velazquez's sources: "Before taking up the brush he [Velázquez] made use of his graphic sources, find-

(17) See M. JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, London, 2002, I, p. 112, no. 1091 (92v).

(18) L. CUST, "A description of the Sketchbook by Sir Anthony Van Dyck, used by him in Italy, 1621-27, and Preserved in the Collection of the Duke of Devonshire, K. G. at Chatsworth", London, 1902. See S. BARNES, *Van Dyck in Italy: 1621-1628*, Ph.Diss. New York University, Ms. 1986, fol. 152, fig. 4.

(19) J. MULLER HOFSTEDT, *Master Drawings*, vol. 11, no. 2, 1973, p. 156, pl. 20.

(20) J. LARA, *Les Estampes*, Madrid, 1948, p. 6.

(21) A. PALOMINO, *El Museo pictórico y escuela óptica*, Madrid, 1947(1715-1724), pp.532, 522-523, 450.



Fig. 5. Anton Van Dyck. *Jesus Child and St Catherine*.  
Drawing, Michael Jaffé Collection.  
© Michael Jaffé Collection



Fig. 6. Anton Van Dyck. *The Virgin and Child with repentant Sinners*.  
Paris, Musée du Louvre.  
© Musée du Louvre

ing in them the general outline that he later transformed and enriched with the help of new models" (22). Finally, the known and studied replica *The Virgin and Child with repentant Sinners* in the Louvre (fig. 6) is fundamental for a comparative analysis with the canvas in the Real Academia in Madrid. Van Dyck used the same models for King David, the Prodigal Son in the shadows and Mary Magdalen but the Virgin and Child are different; here he

(22) D. ANGULO, *Velázquez, cómo compuesto sus principales cuadros*, Seville, 1947, p. 17.



Fig. 7. Giovanni Francesco Barbieri II Guercino. *Magdalen with two Angels*. Rome, Pinacoteca Vaticana. © Pinacoteca Vaticana



Fig. 8. Anton Van Dyck after Guercino. *Magdalen with two Angels*. London, British Museum. © British Museum

borrowed Titian's models from *The Virgin and Child with Saint Catherine, Saint Dominic and a Donor* in the Luigi Magnani collection. When discussing the copy in the Museum in Carcassone,<sup>(23)</sup> Susan Barnes saw the most direct source for the Magdalen in Guercino's *Saint with two Angels* (fig. 7). This is also valid for the original in Madrid. Van Dyck made a drawing of Guercino's painting, now in the Devonshire Collection (fig. 8),<sup>(24)</sup> but transformed it in such a way as to make us consider that it was intended for another purpose, given that he raised the saint's face, turned her eyes and joined her hands on her breast, while Guercino linked them in prayer. These changes coincide with the Magdalen in both the Real Academia canvas and in the Carcassone copy.

Given these known artistic quotations, the present author considers it appropriate to recall that the concept of this work is not very different of Rubens's versions in Munich and in the Museum in Kassel (fig. 9), which demonstrates that Van Dyck was aware of Rubens's studies for this composition before he encountered Guercino's painting. In addition, Van Dyck included the Child on the Virgin's lap in *The mystic Marriage of Saint Catherine* in the Museo del Prado.

For *The Repentant Sinners* in the Louvre, Van Dyck made use of the same models and the same spirit, but the execution is more precise and it can thus be dated to the second Antwerp period (1626-1632). The figures are horizontally presented while the Christ Child turns back and thus breaks the triangular verticality of the composition in the Real

(23) BARNES, *op.cit.*, 1986, fol. 152.

(24) See JAFFÉ, *op.cit.*, 2002, p. 76, no. 997 (6).



Fig. 9. Peter Paul Rubens and Anton Van Dyck. *The Virgin and Child with four repentant Sinners*.  
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen.  
© Kassel, Staatliche Kunstsammlungen

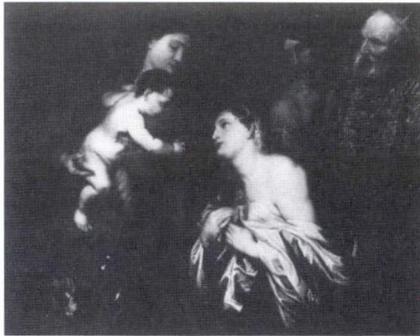


Fig. 10. After Van Dyck. *The Virgin and Child with repentant Sinners*. Carcassonne, Musée des Beaux Arts. © Carcassonne, Musée des Beaux Arts



Fig. 11. After Van Dyck. *The Virgin and Child with repentant Sinners*. Valencia, private collection (1636), whereabouts unknown.

Academia in Madrid with a more harmonious distribution of the figures. A comparison allows for an evaluation of the two versions.

The repetition in the Carcassonne Museum (fig. 10) (the only one known until now) was considered a copy by E. Larsen,<sup>(25)</sup> an original work by S. Barnes (later modifying her opinion),<sup>(26)</sup> and a 19<sup>th</sup>-century copy by M. N. Maynard, as stated in the most recent catalogue of the Museum<sup>(27)</sup>. The present author is aware of another repetition recorded at the time of the Spanish Civil War in a Valencian private collection, known through a photograph that does not allow for an appreciation of its quality (fig. 11)<sup>(28)</sup>. What is not known is whether the versions in the collections of Lord Ashburton (1810)<sup>(29)</sup> and canon G. Van Hamme, the latter inventoried in Antwerp in 1668,<sup>(30)</sup> correspond to the originals in the Louvre and in the Real Academia de San Fernando, Madrid.

(25) E. LARSEN, *The Paintings of Anthony Van Dyck*, 2 vol., Freren 1988, no. 661.

(26) BARNES, *op.cit.* 1986, Fots. 152-153 (who assumes it to be original and interprets the figure of the Prodigal Son as Saint John the Baptist). S. BARNES, in BARNES *et al.*, *op.cit.* 2004, p. 256, in no. III.15.

(27) Inv. no. 892-51-324. From the collection of Casimir Courtejaire, who donated it to the museum in 1876. See M. N. MAYNARD, *Peintures des écoles étrangères, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne*, Carcassonne, 2005, p. 47, no. 42 (as a 19<sup>th</sup>-century copy).

(28) Archivo de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional (1936), depósito de Arte Moderno, no. 6257.

(29) Provenance: Lord Ashburton, The Grange, Alresford, Hants; C. Walsh Porter collection, 1810; sold to Webster [see L. CUST, *Anthony Van Dyck. An Historical Study of His Life and Works*, London, 1900, pp. 238-239, no. 21; G. GLÜCK, *Van Dyck. Des Meisters Gemälde*, Stuttgart-Berlin, 1931, p. 542; LARSEN, *op.cit.* 1988, p. 459, no. A 150/3].

(30) "Een Mariënbelt met Drij Sonders...." [E. DUVERGER, *Antwerpsche Kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw*, Brussels, 1987-2004, vol. IX, p. 115].

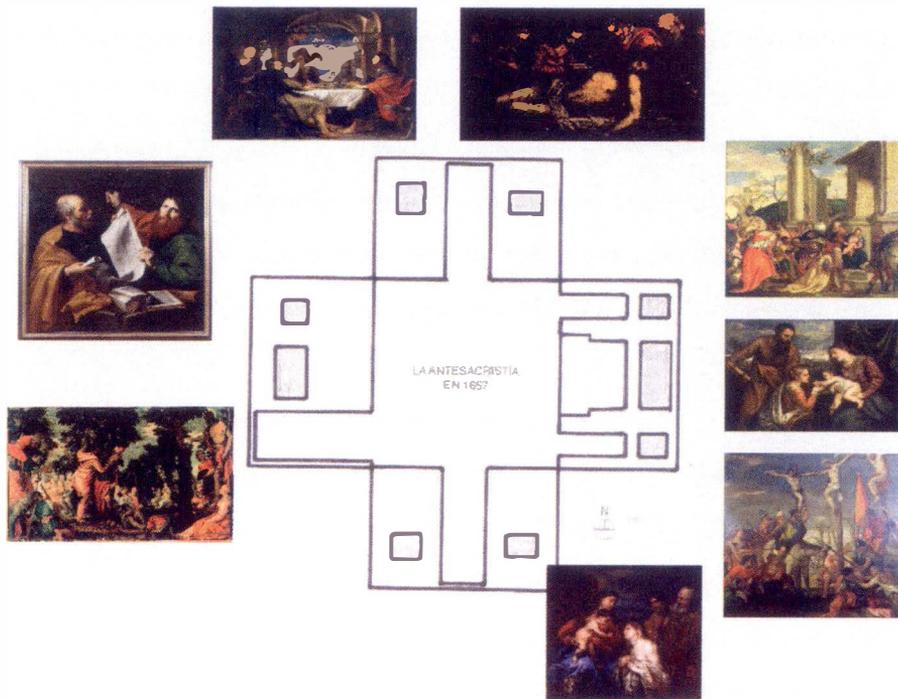


Fig. 12. Ante-Sacristy of El Escorial in 1657. Distribution of the paintings (from left to right): Studio of Veronese, *Saint John preaching* (El Escorial); Ribera, *Saint Peter and Saint Paul* (Strasbourg, Musée de Beaux-Arts); Rubens, *Supper at Emmaus* (Museo Nacional del Prado); Tintoretto, *Entombment of Christ* (El Escorial); Veronese and Studio, *Adoration of the Magi* (El Escorial); Tiziano, *The Rest during the Flight into Egypt* (Museo Nacional del Prado); Veronese and Studio, *Crucifixion* (Museo Nacional del Prado); Van Dyck, *The Virgin and Child with repentant Sinners* © El Escorial, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

The models in the present work are frequently encountered in other paintings by Van Dyck, such as *The Vision of Saint Antony of Padua* in the Pinacoteca di Brera,<sup>(31)</sup> *The Martyrdom of Saint Sebastian* in the Louvre (which recalls the Prodigal Son), *Saint Rosalia before the Holy Trinity* in the Munich Pinakothek, and the Virgin in *The mystic Marriage of Saint Catherine* in Buckingham Palace<sup>(32)</sup>.

I would like to discuss more extensively the iconography used by Van Dyck's in *The Virgin and Child with repentant Sinners* in the Real Academia de San Fernando, illustrating as it does the dogma most severely condemned by the Protestant Reformation, namely the sale of indulgences. Van Dyck transmitted Catholic ideals with genuine fervour. Protestants

(31) Milan, Pinacoteca di Brera (Inv. no. 701). See LARSEN, *op.cit.* 1988, no. 656; BARNES *et al. op.cit.* 2001, p. 275, no. III.38.

(32) See LARSEN, *op.cit.* 1988, no. 663; BARNES *et al. op.cit.*, 2001, p. 279, no. III.13.

did not accept the salvation of souls in purgatory whereas for Catholics “*It is a holy practice to pray for the dead, so that their sins are forgiven.*”<sup>(33)</sup>. This sentiment was deeply rooted in Rubens, Van Dyck and the artists associated with them<sup>(31)</sup>.

Van Dyck followed the counsels of the Jesuits, whom he always took as a guide. The Jesuits were the most resolute defenders of the sale of indulgences<sup>(35)</sup>. Van Dyck was familiar with the doctrine of Saint Francis de Sales (1567-1622) and his *Introduction to the devout Life*, in which that author encouraged readers to imitate the Prodigal Son (Luke, 15, 11-32) and the penitent and imploring Magdalen<sup>(36)</sup>. The fact that Spain defended this dogma with more passion than any other country could have influenced the donation of the present work to the Monastery of El Escorial.

Father Santos’s description, the references to the copy in the Carcassonne Museum and the inventories and catalogues make no reference to the two saints in the shadow. In the Carcassonne version Barnes saw Saint John the Baptist rather than the Prodigal Son with his staff, returning to his father’s house. This figure recalls *Adam* in Rubens’s version in the Munich Pinakothek.

Van Dyck had more than enough visual references for this subject in the composition by Otto Vaenius in Antwerp Cathedral<sup>(37)</sup> and the one by Rubens referred to above. Van Dyck reduced the number of sinners to three while Rubens and G. Seghers depicted more of them in their versions. Van Dyck opted to depict the Virgin while his master and colleagues depicted Christ, a choice that aligns Van Dyck with contemporary theological concerns. The Virgin holds the Child on her knees with the mission of saving the souls of repentant sinners. The Virgin is a mother to those who atone for their sins in purgatory who, in the Real Academia canvas, are three saints from different historical periods. Mary Magdalen was a contemporary of the Virgin and is depicted with the attributes appropriate to her beauty. David and the Prodigal Son are from the Old and New Testaments respectively and appear in the middle ground. Their presentation has little to do with the far from powerful emotions expressed by Saint Peter and the repentant Good Thief in versions of this subject by other artists. At the same time, Van Dyck renounced the movement and dramatic tension characteristic of Rubens. He painted the bodies smoothly with a caressing brushstroke that is quite different to the greater visual power of Rubens’s Baroque. Rather, Van Dyck persuades through the harmonious articulation of the forms and the beauty of the faces.

In this composition Van Dyck fuses Italian classicism with a meditative mood. Back-lit on the left are the traditional attributes of the Magdalen: the pot of fragrant unguent and the penitential skull. The removal of dirt and other substances from the painting’s surface

(33) E. MÂLE, *L’Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1951, p. 58.

(34) D. FREEDBERG, *Rubens*, “The Life of Christ after the Passion”, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VII, London-Oxford, 1984, p. 56.

(35) JUAN DE CARTAGENA, *Homilias*, IV, *De Mirandis Deiparae Virginia*, p. 228 [Cit. MÂLE, *op.cit.*, 1951, p. 61].

(36) F. DE SALES, “Annecy, fiesta de Santa Magdalena, 1609”, *Introducción a la vida devota* [S. HASKINGS, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London, 1993, spanish ed., Barcelona, 1996, p. 283].

(37) Now in Mainz, no. 87. See S. GRIETEN, “Reconstructie van het altaarstuk van het Antwerpse Meerse-niersambacht. Nieuwe gegevens over Otto van Veen, Erasmus II Quellinus en Balthazar Beschey”, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1995, p. 135.

should reveal the quality of the depiction of the texture of the metal and the structure of the skull. On the right, the elderly crowned David asks for pardon,<sup>(38)</sup> while the Prodigal Son rarely fails to appear in Spanish religious iconography of the Baroque age<sup>(39)</sup>.

Father Santos's description and the references by later travellers establish the precise location of the *Sinners* among the nine paintings harmoniously displayed in the Ante-Sacristy. The work's size is known through Velázquez's *Memoria*, a frequently underrated document. On the south wall and over the marble lavabo was Titian's *Flight into Egypt* (a gift from Duke of Medina de las Torres to the King, today in Museo del Prado), between Veronese's *Adoration of the Magi* (El Escorial) and *Crucifixion* (Museo del Prado) and opposite *Saint John preaching* by the studio of Veronese (still in El Escorial) and Ribera's *Saint Peter and Saint Paul* (Strasbourg, Musée de Beaux-Arts). On each end of the north wall were Rubens's *Supper at Emmaus* and Tintoretto's *Entombment of Christ* (both in Museo del Prado). Opposite them, at each end of the south wall, were two lost paintings, Veronese's *Purification of the Virgin or Presentation of the Child in the Temple* and *The Virgin and Child with repentant Sinners* which is the subject of the present text. Basegoda notes that some changes may have been made to the arrangement of this wall with the aim of achieving a more harmonious decoration<sup>(40)</sup>. In Velázquez's *Memoria* the location of the Van Dyck's canvas is different to that stated by Father Santos. According to the *Memoria*, the *Repentant Sinners* was on the north wall and was then permanently moved to the south wall. This is the only known modification and one that was maintained until the 19<sup>th</sup> century.

It may have been Velázquez who decided to enlarge the canvas with added strips due to its state of preservation, as happened with Rubens's *Immaculate Conception*, for which the arched top of the canvas was changed to a flat top in order to unify the Galeria de los Capítulos and thus transform it into a space for displaying paintings. This alteration resulted in Rubens's painting being considered lost for three centuries<sup>(41)</sup>.

The history of the canvas of the *Repentant Sinners* in the Real Academia, which begins with the above-mentioned description by Father Santos in 1657 and Velázquez's *Memoria* of one year earlier (1656), continues uninterrupted until the Napoleonic invasion. A few years after Father Santos's description, Cosimo de' Medici saw the painting during a visit to the Monastery in 1668<sup>(42)</sup>; Alonso de Talavera saw it in 1698, according to Gregorio de Andrés<sup>(43)</sup>; and in the mid-18<sup>th</sup> century the "Vago Italiano" praised the harmony of colours

(38) E. MÂLE, *op. cit.* Paris, 1951, id, p. 69; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, vol. II, 1st Book, Old Testament, p. 276.

(39) MÂLE, *op. cit.* 1951, p. 70.

(40) *Varia Velazqueña*, II, 1960, p. 294, see BASEGODA in *La Almoneda del siglo*, *op. cit.* 2002, pp. 122-123.

(41) M. DÍAZ PADRÓN, "Un nuevo Rubens en el Museo del Prado: *La Inmaculada* del Marqués de Leganés", *Archivo Español de Arte*, 1967, no. 157, vol. XL, p. 1.

(42) A. SÁNCHEZ RIVERO and M. DE SÁNCHEZ RIVERO, *Viaje de Cosme de Medicis por España y Portugal (1668-1669)*, Centro de Estudios Históricos, 1933, V, p. 127; G. DE ANDRÉS, "Visitas de El Escorial en el siglo XVII", *Cuadernos de Investigación Histórica*, V, 1981, p. 198.

(43) "Pasada la puerta de la Sacristía *Nuestra Señora con el Niño en brazos y la Magdalena que le adora y otros santos*". Gregorio de Andrés adds that he is unaware of the actual whereabouts of the painting [G. DE ANDRÉS, "Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros del Escorial", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1971, p. 56].

and the delicacy of the flesh tones<sup>(44)</sup>. It inspired similar admiration on the part of Father Ximénez,<sup>(45)</sup> Father Caimo,<sup>(46)</sup> A. Ponz,<sup>(47)</sup> A. Conca<sup>(48)</sup> and the anonymous author of the 1776 manuscript, the prologue to which was written by Father Angel Custodio<sup>(49)</sup>.

It should be asked who sent the painting to the Ante-Sacristy as a gift for the Spanish monarch. Various nobles closely associated with the King could be suggested<sup>(50)</sup>. We know the origins of most of the works, some of them belonging to the Admiral of Castile and Ramiro de Guzmán, Duke of Medina de las Torres, who acquired many of his paintings in Naples and offered the finest to the Spanish monarch<sup>(51)</sup>. I would suggest that the present painting was given by the latter, given that a number of paintings that he gave to the monarch were in the Ante-Sacristy<sup>(52)</sup>. Van Dyck's painting under discussion here corresponds to the style of his Italian period (1621-27) when the influence of Titian's technique and models is particularly evident in his work, largely inspired by his desire to move away from Rubens. Medina de las Torres was Viceroy of Naples until 1644. We might thus be able to suggest that the likely date for the arrival of the painting was between that year, 1644, and the year 1656, when it was mentioned by Velázquez in his *Memoria*. This date span is, however, too broad, and it is unlikely that the Duke sent the painting immediately after

- (44) "[...] dall'altro lato ha il Vandik una Vergine con Bambino, ed altri Santi, in cui ben si scopre un'artificio incomparabile, e nell'armonia de'colori vivissimi, e nella freschezza delle carnagioni delicate, e in ogni altro suo pregio." *Lettre d'un vago italiano ad un suo amico, Pillburgo* [A Messer Girolamo Cardano]. Signed N.N., 1755, II, p. 86; *Voyage d'Espagne fait en l'année 1755 avec des notes historiques, géographiques e critiques; et une table raisonné des tableaux et autres Peintures de Madrid, de l'Escurial de Saint- Ildefonse, etc.*, Traduit de l'Italian par le P. De Livoy, Barnabite, Paris, 1772, II, p. 12.
- (45) A. XIMÉNEZ, *Descripción del Real Monasterio del Escorial: su magnífico Templo, Panteon y Palacio: compendiada de la descripción antigua, y exonerada con nuevas vistosas Láminas de su planta y Monte, aumentada con la noticia de varias grandezas (...) y coronada con un tratado apendice, quien la dedica al Rey Ntro. Señor Don Carlos Tercero (que Dios guarde)*, Madrid, 1764, p. 288.
- (46) N. CAIMO, *Voyage d'Espagne du Père Caimo fait en l'année 1755 avec des notes historiques, géographiques e critiques; et une table raisonné des tableaux et autres Peintures de Madrid, de l'Escurial de Saint-Ildefonse*, Traduit de l'Italian par le P. De Livoy, Barnabite, Paris, II, 1772, p. 73.
- (47) "[...] de Wandik es una nuestra Señora con el Niño en los brazos, y otros Santos" [A. PONZ, *Viage de España, en que se da noticia De las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Tomo Segundo, Trata del Escorial, Tercera impresión, Madrid, 1788, p. 72].
- (48) "Antesacristia (...) una Madonna col Bambino tra le braccia, ed altri Santi del Wandick..." [A. CONCA, *Descrizione odepórica della Spagna in cui spezialmente si da notizia delle cose speltanti alle belle arti degne dell'attenzione*, Parma, 1793, II, p. 47].
- (49) "No. 5: Nra Sra., Niño, la Magdalena, etc.. Original Wandik", followed by the eulogistic comment: "El colorido del nº 5 es graciosísimo, y la cabeza de la Magdalena parece de Murillo" [1776: Anonymous author, *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios en que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776*, prólogo y notas del Padre Ángel CUSTODIO VEGA, *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1962, p. 259].
- (50) BASEGODA, in exhib. cat. *La Almoneda del siglo*, Madrid, 2002, p. 115.
- (51) A leading figure in politics and art during the reigns of Philip IV and Charles II (R. A. STRADLING "A Spanish Statesman of Appeasement: Medina de las Torres and Spanish Policy, 1639-1670", *Historical Journal*, 19 (1976), pp. 1-31, and A. ANSELMI "Arte, Política e Diplomazia: Tiziano, Correggio, Raffaello, L'investitura di Piombino e notizie su agenti spagnoli a Roma", in *Papers from a colloquium held at the Villa Spelman, Florence 1998*, 2000, pp. 106-107).
- (52) A. DE CASTRO "Noticia de Diego de Velázquez y Silva como escritor", *Memorias de la Academia española*, no. 3, 1871, pp. 505 and 508 referring to the paintings that he gave the King.

his return, for which reason we should consider the end of the 1640s. The 1668 inventory of the collection of Ramiro Núñez de Guzmán, drawn up on his death, does not list his entire collection, as Burke and Cherry have noted,<sup>(53)</sup> and obviously does not refer to the paintings under discussion here as they were already in the Escorial. It might be asked whether Van Dyck's painting was seen at this period in the palace in Madrid or in El Escorial by the Duke of Gramont, Maréchal of France, who saw the Duke's collection in the company of Velázquez<sup>(54)</sup> at the around the time that Medina de las Torres returned to Madrid and his collection arrived at the Spanish court<sup>(55)</sup>.

During the course of research for this article, Bouza located and published an earlier inventory of this collector, dated the 1641, which corresponds to the time he was Viceroy in Naples (1637-1644). Among the large number of Italian paintings (the school that he most favoured, along with Ribera) are two entries for religious compositions by Van Dyck that the present author has identified as being in El Escorial. What is of interest here is the reference to *The Virgin and Child with repentant Sinners* in the Duke's collection, which is a work that has remained unidentified up to now: "[81] La Madona col Bambino, e Madalena. Re Davide, et un'altra figura di palmi d'altezza cinque, a mezzo e larghezza sei [f. 61v] con tutta la cornice d'oro di mano d'Antonio Bandich Fiamengo."<sup>(56)</sup> It should be noted that Bouza links this canvas to the one referred to by Father Santos, while he also notes the unusual nature of the iconography in a Spanish context<sup>(57)</sup>. This iconography was not, however, unusual in the Low Countries of the Counter-Reformation period<sup>(58)</sup>. The same painting reappears in the inventory of 1649 with an erroneous attribution to Rubens: "Un quadro co'una Madona, el Bambino in braccia, la Madalena, Re David, un homo co'una picca in mano, una norte, un vaso della Madalena co'cornice indorata opera di Rubens."<sup>(59)</sup>. The date of this latter inventory with the erroneous attribution to Rubens proves that the collection had not yet been sent to Spain. The Duke of Medina de las Torres left Naples in 1644. The date of the second inventory, 1649, thus allows us to determine the date of the gift to the king for El Escorial between that year and 1656 (as noted above, due to the

(53) M. B. BURKE and P. CHERRY, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*, 2 vols (Inventarios Españoles I, Documentos para la historia del coleccionismo), Los Angeles, 1997, I, p. 618.

(54) A. PALOMINO, *Museo Pictórico y escala óptica*, (1715-1721) 1947, p. 929.

(55) C. FERNÁNDEZ DURO, *El último almirante de Castilla Don Juan Tomás Enriquez de Cabrera*, 1902, p. 7.

(56) "Guardarobba del 1638 e 1641// Inventario della Guarda robba dell'Ilmi et Eccmi Signori Duca de Medina de las torres et Eccma Sigra Prencipessa di Stigliano D. Anna Carrafa fatto a di 17 di Giugno 1638 di tutte le robbe notate al libro vecchio et altre no'notate in esso, consignate ad Alessandro Leticia Guardarobba di detti signori Eccmi. E di nuovo a di otto di luglio 1641 consignate ad Alessandro Becchi Roman nuovo Guardarobba per ordine di detti Signori Eccmi con Nota delli mancamenti ritrouati in ciascheda partita". Madrid, Archivo Histórico Nacional, Consejos Suprimidos, Leg. 51182/1/5 (F. J. BOUZA ÁLVAREZ, "De Rafael a Ribera y de Nápoles a Madrid. Nuevos inventarios de la colección Medina de las Torres-Stigliano (1641- 1656)", *Boletín del Museo del Prado*, XXVII, nº 45 (2009), p. 64).

(57) *Idem*, p. 54.

(58) J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1974, I, p. 194.

(59) Madrid, Archivo Histórico Nacional, Consejos Suprimidos, Legajo 51182/1/2, f. 17r (BOUZA, *op.cit.* 2009, pp. 70-71).

reference in Velázquez's *Memoria*). It should be remembered that the painting was acquired around the time of Van Dyck's death (in 1640).

However, as noted earlier in this text, in 1820 the painting was not in the Monastery<sup>(60)</sup>. It was possibly among the paintings removed to Madrid by Frédéric Quilliet in 1809, although his list contains errors due to the general confusion prevailing at that period<sup>(61)</sup>. We should bear in mind the constant changes of location to which Van Dyck's *Saint Sebastian* from the Sacristy at El Escorial was also subjected over the years until its very recent rediscovery<sup>(62)</sup>.

What has been lacking until now is the connecting link between Van Dyck's painting of the *Repentant Sinners* and the one in the Academia de San Fernando in Madrid. Fortunately, the present author has been able to fill this gap in recent months by studying the Academia's archives. It was not easy to track the history of a painting that was caught up in the grandiose Napoleonic plans that characterise this stormy period of Spanish history. We should bear in mind the removal of paintings from El Escorial to Madrid by F. Quilliet in 1809 and the fact that the painting is not mentioned in a description of the Monastery in 1820. In Quilliet's list it was wrongly described as "The Mystic Marriage of Saint Catherine by Van Dyck."<sup>(63)</sup> It can thus be deduced that the canvas was removed from El Escorial between 1809 and 1820. Proof of this hypothesis is to be found in the 1818 catalogue of the Real Academia, where the painting is listed as an original work by Van Dyck depicting the "Virgin and Child with figures", on display in room 9<sup>(64)</sup>. However, in the following catalogue of 1821 it is mentioned as a copy and located in the room that leads into the library<sup>(65)</sup>. It is again described as a copy in the 1827 catalogue on display in room 12<sup>(66)</sup>; while in 1829 (according to Ginés Aguirre) it was again described as a good copy of Van Dyck and was still displayed in that room<sup>(67)</sup>.

The missing connection with the painting in the Academia de San Fernando, is due to the fact that it was listed there as a work by Mateo Cerezo (a Madrid school painter often confused with Van Dyck), together with fifty paintings of the Spanish School that Joseph I proposed sending to his brother Napoleon I for the Louvre.

(60) See note 6.

(61) M. LASSO DE LA VEGA, MARQUÉS DEL SALTILLO, *Mr. Frédéric Quilliet Comisario de Bellas Artes del gobierno intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933; I. HEMPEL LIPSCHUT, "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia", *Arte Español*, 1961, pp. 215-270.

(62) M. DÍAZ PADRÓN, "Van Dyck: El Martirio de San Sebastián de El Escorial localizado en la Galería Hall & Knight de Nueva York", *Goya*, 2007, nos. 316-317, p. 45. Acquired by Patrimonio Nacional in 2012, it is now again in El Escorial.

(63) MARQUÉS DEL SALTILLO, *op. cit.* 1933, p. 69; HEMPEL LIPSCHUT, *op. cit.* 1961, p. 265.

(64) *Catálogo e Inventario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1818, p. 32, no. 272. (See E. TORMO Y MONZÓ, "Mateo Cerezo", *Archivo Español de Arte y Arqueología* (1927), t. III, p. 256).

(65) *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1824, p. 57, no. 3.

(66) *Catálogo de pinturas de la Academia*, Madrid, 1827, p.53, no. 3. (See TORMO, *op.cit.* 1927).

(67) *Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1829, p. 53, no. 3.

Fortunately this proposal was not carried out and the paintings were given back on the collapse of the Napoleonic regime<sup>(68)</sup>. Elias Tormo was aware of the toings and froings of works of art when studying Mateo Cerezo for the preparation of his monograph on that artist<sup>(69)</sup>.

At the time when Elias Tormo catalogued it, *The Virgin and Child with repentant Sinners* was not on display and was consigned to the storerooms of the Real Academia where the present author saw it in 1970. "Although not on public display" Tormo wrote, "it is clearly a copy of Van Dyck's painting *The repentant Sinners before the Virgin* in the Louvre". The link that Tormo established with the above-mentioned Louvre version is correct, although it is in fact a version rather than a copy. Although Tormo rejected the San Fernando canvas it should be noted that in general in his writings, he accurately distinguished between the Flemish and Spanish techniques. Even with the means at his disposal at the time, he succeeded in seeing the matte and bright surface as a defining distinction between one school and the other. However, he rejected the attribution of the present work to Van Dyck that A. Pérez Sánchez had recently proposed<sup>(70)</sup>. The documentary evidence linking the Academia's painting to the one in the Ante-Sacristy in El Escorial was not known when Tormo was writing. Furthermore, the presence of old oxidised varnish and the accumulation of surface dirt concealed the lively colours and transparent glazes of the northern tradition, which Van Dyck never renounced despite his fervent admiration for Titian.

*(Translation by Laura Suffield)*

#### RÉSUMÉ

Van Dyck: la peinture *La Vierge et l'Enfant avec des pécheurs repentants* de l'avant-sacristie de l'Escorial, identifiée à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Cet article est centré sur l'identification récente de la toile *La Vierge et l'Enfant avec des pécheurs repentants* par Van Dyck. Depuis la seconde décennie du XIX<sup>ème</sup> siècle, la peinture a été conservée dans les réserves de la Real Academia de San Fernando, à Madrid, où elle était cataloguée comme copie. Le présent article démontre que c'est ce tableau qui est documenté au milieu du XVII<sup>ème</sup> siècle dans l'avant-sacristie de l'Escorial et qui a été donné au monastère par Philippe IV qui l'avait reçu du duc de Medina de las Torres. La peinture avait été acquise par le duc à Naples vers l'époque de la mort du peintre. Mentionnée et admirée par les savants et les voyageurs de la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, la toile a été perdue de vue pendant l'invasion napoléonienne. Nous savons maintenant qu'elle était destinée à être envoyée au Musée Impérial à Paris avec une fausse attribution à Mateo Cerezo. Stylistiquement, la peinture tombe dans la période italienne de Van Dyck et sa qualité confirme certainement son statut autographe. Malheureusement, elle s'est détériorée au fil des siècles en raison de négligence et à cause de l'humidité. Le présent article étudie des peintures et des dessins apparentés et les copies qui justifient l'attribution

(68) AS MATEO CERREZO, "Sacra Familia y la Magdalena", Vid. HEMPEL LIPSCHUT, *op. cit.* 1961, p. 265.

(69) TORMO, *op.cit.* 1927, p. 256.

(70) *Inventario de las pinturas. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1961, no. 22, p. 144.

de ce tableau exceptionnel, qui peut maintenant être ajouté au catalogue des œuvres de Van Dyck.

#### SAMENVATTING

Van Dyck: het schilderij *De Maagd en Kind met berouwvolle zondaars* in de antesacristie van het Escorial geïdentificeerd in de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Dit artikel spitst zich toe op de recente identificatie van het doek *De Maagd en Kind met berouwvolle zondaars* door Van Dyck. Dit schilderij wordt sinds het tweede decennium van de 19de eeuw bewaard in de reserves van de Real Academia de San Fernando te Madrid, waar het werd gecatalogiseerd als een kopie. Dit artikel toont aan dat het schilderij zich in het midden van de 17de eeuw in de antesacristie van het Escorial bevond als een schenking van Filips IV die het zelf kreeg van de hertog van Medina de las Torres. De hertog verwierf het schilderij te Napels rond de periode van het overlijden van de schilder. Aangehaald en bewonderd door geleerden en reizigers van de late 17de tot de vroege 19de eeuw, verdween het doek uit het gezichtsveld tijdens de Napoleontische invasie. We weten nu dat het bestemd was om opgenomen te worden in het Keizerlijk Museum te Parijs met een foutieve toeschrijving aan Mateo Cerezo. Stilistisch gezien valt het werk binnen de Italiaanse periode van Van Dyck en de kwaliteit bevestigt het autograaf karakter. Helaas is het afgetakeld door eeuwenlange verwaarlozing en vocht. Dit artikel haalt verwante schilderijen, tekeningen en kopieën aan die de toekenning onderbouwen van dit opmerkelijk schilderij, dat nu toegevoegd kan worden aan de oeuvrecatalogus van Van Dyck.

LES TRIBULATIONS D'UN ARCHITECTE BELGE EN CHINE:  
GUSTAVE VOLCKAERT, AU SERVICE DU  
CRÉDIT FONCIER D'EXTRÊME-ORIENT, 1914-1954

Thomas COOMANS & Leung-kwok Prudence LAU\*

La Chine attira des investisseurs belges à partir des années 1860 dans différents secteurs industriels, financiers et commerciaux tels que la banque, le chemin de fer, la métallurgie, et l'immobilier. Les sociétés les plus célèbres furent la Banque Sino-Belge, la Compagnie Financière Belgo-Chinoise, la Société Belge d'Entreprise en Chine, la Compagnie Générale des Chemins de Fer en Chine, et le Crédit Foncier d'Extrême-Orient. La ligne de chemin de fer Pékin-Hankou, les mines de Lincheng, les tramways de Tientsin, et les aciéries de Hanyang furent les plus beaux résultats de l'ingénierie et de l'expansion belges<sup>(1)</sup>. La Belgique envoya également de nombreux missionnaires en Chine, notamment des Scheutistes en Mongolie et des Franciscains dans le Yichang, respectivement à partir des années 1860 et 1870<sup>(2)</sup>. Parmi ces Belges de Chine, il y eut aussi des architectes qui, contrairement à ceux du Congo<sup>(3)</sup>, demeurent méconnus. Seul le missionnaire-architecte Alphonse De Moerloose, auteur d'églises néo-gothiques en Mongolie Centrale et en Chine septentrionale, a suscité l'intérêt des chercheurs<sup>(4)</sup>.

\* Thomas Coomans est professeur d'histoire de l'architecture et conservation du patrimoine à la KU Leuven, Département d'architecture, d'urbanisme et d'aménagement du territoire. Leung-kwok Prudence Lau est doctorante à The Chinese University of Hong Kong, School of Architecture. Les auteurs expriment leur gratitude à Jean et Jacqueline Volckaert, sœur Édith Volckaert et sœur Françoise Volckaert, qui ouvrirent leurs archives familiales et partagèrent la mémoire de leur père. Ils remercient également Jean-Luc de Moerloose, Prof. Ho Puay-peng (The Chinese University of Hong Kong), Prof. Hilde Heynen (KU Leuven), Prof. Xu Subin (Tianjin University), Joachim Derwael et Caroline Six (Archives générales du Royaume), Chu Yik-yi Cindy (Hong Kong Baptist University), Lau Yee-cheung et Kwan Che-ying, ainsi que Philip Van Haelemeersch.

- (1) *Chine et Belgique. Revue économique publiée mensuellement par la Société d'Études Sino-Belges*, 1/1, avril 1905 – 10/4, juillet 1914; J.-M. FORCHUSSE, *La Belgique et la Chine. Relations diplomatiques et économiques (1839-1909)*, Bruxelles, 1936; G. KURGAN-VAN HENTENRYK, *Léopold II et les groupes financiers en Chine. La politique royale et ses prolongements* (Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres), Bruxelles, 1972.
- (2) D. VERBELST & N. PYCKE (éd.), *C.I.C.M. Missionaries, Past and Present 1862-1987. History of the Congregation of the Immaculate Heart of Mary (Scheut/Missionhurst)*, Louvain, 1995, p. 25-188 et 256-281; C. DUJARDIN, *Missionering en moderniteit. De Belgische minderbroeders in China 1872-1940* (Kadoc-Studies, 19), Louvain, 1996.
- (3) A. VAN LOO (éd.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique de 1830 à nos jours*, Anvers, 2003, p. 476-481.
- (4) Th. COOMANS & Wei LUO, «Exporting Flemish Gothic Architecture to China: Meaning and Context of the Churches of Shebiya (Inner Mongolia) and Xuanhua (Hebei) built by Missionary-Architect Alphonse De Moerloose in 1903-1906», *Relicta. Heritage Research in Flanders*, 9, 2012, 219-262;

Une enquête menée dans les archives du Crédit Foncier d'Extrême-Orient (C.F.E.O.) a révélé les noms de trente-deux architectes occidentaux<sup>(5)</sup>, parmi lesquels deux développèrent une carrière particulièrement longue et fertile dans différentes villes de Chine: le Bruxellois Gabriel Van Wylick (1897-1964), actif à Tianjin, Hankou et Hong Kong de 1920 à 1946, et le Gantois Gustave Volckaert (1888-1978), actif à Tianjin et Pékin de 1914 à 1922 puis, après une interruption, à Tianjin et Hong Kong de 1934 à 1954. Consacré à Gustave Volckaert, le présent article se base sur les archives du C.F.E.O.<sup>(6)</sup>, des archives conservées à Tianjin et à Hong Kong<sup>(7)</sup>, des archives familiales<sup>(8)</sup> et des visites de bâtiments.

Quelles motivations pouvaient pousser un jeune architecte à s'expatrier en Extrême-Orient? Quelles compétences une compagnie de construction attendait-elle de ses architectes et pour quels types de projets? Ces architectes contribuèrent-ils au processus de modernisation de l'architecture en Chine entre les deux guerres? Comment se tenaient-ils au courant de l'évolution de l'architecture et des techniques de construction modernes? Quelle perception de l'architecture et de la société chinoise en transformation pouvait avoir un agent menant la vie d'un colonial dans les villes les plus occidentalisées? Autant de questions auxquelles cet article biographique tente de répondre à partir du parcours de Gustave Volckaert en Chine qui, par moments, pour paraphraser un roman d'aventures et conte philosophique de Jules Verne, s'apparenta à des tribulations<sup>(9)</sup>.

### Formation architecturale et recrutement au C.F.E.O.

Né à Gand le 18 septembre 1888, Gustave Robert Volckaert était le fils d'un modeste ébéniste qui lui apprit l'amour du travail bien fait et le sens du détail technique<sup>(10)</sup>. En cours du soir, Gustave étudia pendant huit ans l'architecture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand et pendant quatre ans le dessin industriel à l'École Industrielle de Gand. Pendant la journée, il travaillait pour l'entreprise de construction Van Herreweghe & De Wilde,

S. ULENAERS, *Alphons Frederik De Moerloose CICM (1858-1932)*, KU Leuven, mémoire de licence, 1994;  
J. L. VAN HECKEN, «Alphonse Frédéric De Moerloose C.I.C.M. (1858-1932) et son œuvre d'architecte en Chine», *Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft / Nouvelle Revue de science missionnaire*, 21/3, 1968, p. 161-178.

- (5) Th. COOMANS & L.-k. P. LAU, «Modernity and Architectural Influences between Belgium, China and Hong Kong: Architects in Service of the Crédit Foncier d'Extrême-Orient, 1907-1959», article soumis au *Journal of the Society of Architectural Historians*, mai 2012; L.-k. P. LAU & Th. COOMANS, «Modern Architectural Influences of Western Construction Companies in China: The Crédit Foncier d'Extrême-Orient, 1907-1959», in: Austin WILLIAMS & Theodoras DOUNAS (éd.), *Masterplanning the Future - Modernism: East, West and Across the World*, TRG Publications, 2012.
- (6) Bruxelles, Archives générales du Royaume (A.G.R.), Crédit Foncier d'Extrême-Orient (C.F.E.O.). R. BRION & J.-L. MOREAU, *Inventaire des archives du Crédit Foncier d'Extrême-Orient et de sa filiale, la Société Hypothécaire de Tanger: 1907-1991*, Bruxelles, 2001.  
[http://www.avae-vvba.be/PDF/Credit\\_Foncier\\_d\\_Extrem-Orient.pdf](http://www.avae-vvba.be/PDF/Credit_Foncier_d_Extrem-Orient.pdf) [consulté en août 2012].
- (7) Tianjin Municipal Archives (J2-3-1163, J93-1-481, J14-2-206111, J90-1-1334, J25-3-2225-29, J170-1-48, X90-Y-76-12); Hong Kong Public Records Office (HKRS 58-1, HKRS156-1, HKRS113-2-107).
- (8) Archives familiales Jean Volckaert, Montreux. Interview de Jean Volckaert, Montreux, 30-31 octobre 2011; de Édith et Françoise Volckaert, Paris, 6 décembre 2011 et 11 juillet 2012.
- (9) Jules VERNE, *Les tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris: Hertz, 1879.
- (10) Fils de François Volckaert (Gand 1863 – Gand 1957) et de Clementina Cordeels (° inconnu – Gand 1917).

et devint le protégé du patron de l'entreprise, René Van Herrewege<sup>(11)</sup>. Catholique influent sur la scène gantoise, ce dernier comptait l'Église parmi sa clientèle, fut l'entrepreneur du projet avorté de la grande basilique néo-gothique de Koekelberg en 1905-1911, et travaillait avec les architectes de Saint-Luc; amateur d'art, il possédait une belle collection d'œuvres de l'École de Laethem-Saint-Martin et était un ami personnel de Gustave Van de Woestyne. Soucieux de la promotion sociale de son protégé, Van Herrewege lui apprit le français, encouragea son ambition professionnelle hors du milieu gantois, et stimula ses sentiments religieux<sup>(12)</sup>.

Dès 1909, Volekaert suivit des cours de dessin à Paris et fut stagiaire chez des architectes importants à Paris, dans l'agence Jean Bréassons & Albert Drouet et chez Louis Süe, et à Bruxelles, dans l'agence Fernand Bodson & Antoine Pompe et chez Georges Hobé<sup>(13)</sup>. Dès avant la guerre, ces architectes de la génération entre Art Nouveau et Modernisme exploraient les possibilités offertes par les structures en béton armé du type Hennebique. Les sources présentent unanimement Volekaert comme un grand travailleur, un excellent dessinateur, un homme sérieux ayant une bonne santé, parlant couramment trois langues (Néerlandais, Français, Anglais, avec des notions d'Allemand), et possédant une expérience technique apprise auprès des meilleurs maîtres<sup>(14)</sup> (fig. 1).

Nul ne sait ce qui poussa Volekaert à postuler en avril 1914 pour la Chine après avoir lu une annonce de recrutement d'un «architecte-dessinateur» par le C.F.E.O. Cette jeune entreprise fondée à Tianjin en 1907 sous le nom de Société Franco-Belge de Tientsin, devenue le Crédit Foncier d'Extrême-Orient en 1910, avait ouvert des agences à Tianjin en 1907, à Shanghai en 1910, à Hankou et à Hong Kong en 1911<sup>(15)</sup>. Le C.F.E.O. était spécialisé en prêt hypothécaire et en financement d'infrastructures et de technologies modernes (égouts, téléphone, électricité, tramways, etc.), mais également en construction, production de matériaux de construction (briqueteries à Shanghai et à Tianjin), et toutes autres opérations sur le marché immobilier, y compris pour des tiers<sup>(16)</sup>. Chaque agence du C.F.E.O. avait un bureau d'architecture et recrutait en Occident. «Les qualités requises sont d'abord d'être un homme consciencieux, intelligent, travailleur et ayant une bonne pratique du métier d'architecte (établissement de plans, dessin, et surveillance de chantiers). Il faut ensuite un homme jeune et en bonne santé; jeune pour avoir la souplesse nécessaire à son adaptation et aux méthodes employées en Chine et de bonne santé car le métier est assez dur»<sup>(17)</sup>.

Après avoir signé son premier contrat de trois ans dans les bureaux du C.F.E.O. à Bruxelles le 26 mai 1914, Gustave Volekaert, alors âgé de 24 ans, partit par le Transsibérien

(11) René Van Herrewege (1875–1948). De 1903 à 1913, l'architecte Albert Van Huffel travailla pour Van Herrewege.

(12) Van Herrewege offrit un exemplaire de *l'Imitation du Christ* de Thomas à Kempis, portant la dédicace: «À mon jeune ami, Gustave, 10 août 1913» (conservé chez sœur Édith Volekaert, à Paris).

(13) Dossier de candidature et lettres de recommandation. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(14) Volekaert bénéficia aussi de l'appui d'amis influents de Van Herrewege: Eugène Dhuicque, président de la Société Centrale d'Architecture de Belgique, et Achille Van Hoecke-Dessel, architecte de la Compagnie du Chemin de Fer au Congo. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(15) D'autres agences furent fondées à Pékin en 1915, à Jinan en 1918, à Singapour et en Malaisie en 1928. Sur l'histoire du C.F.E.O.: BRION & MOREAU, *op. cit.*, 2001, p. IX-XVI, basé sur: A.G.R., C.F.E.O., 8.

(16) Statuts, A.G.R., C.F.E.O., 1-2.

(17) Lettre de l'agence de Tianjin à la Direction générale à Bruxelles, 25.09.1913. A.G.R., C.F.E.O., 140.



Fig. 1. Gustave Volckaert à différents moments de sa vie: jeune architecte à sa table de dessin, vers 1910; lors d'une excursion dans la province de Hebei, vers 1935; avec le missionnaire-architecte Alphonse De Moerloose à Yangjiaping, vers 1920; à Hong Kong avec le prieur de l'abbaye trappiste sur l'île de Lantau, 1954.

© Archives familiales Jean Volckaert

le 10 juin et arriva à Tianjin le 20 juin<sup>(18)</sup>. Il ne pouvait se douter que la Première Guerre mondiale éclaterait deux mois plus tard et le retiendrait en Chine au-delà de son terme<sup>(19)</sup>.

### Premier terme à Tianjin, 1914–1919

Tianjin (Tientsin), la grande ville portuaire du nord de la Chine, sise à l'embouchure du fleuve Hai He à 120 km au sud-est de Pékin, s'était progressivement ouverte à l'Occident et comprenait pas moins de neuf zones extraterritoriales concédées à la France, à l'Angleterre et aux États-Unis en 1860, au Japon en 1888, à l'Allemagne en 1899, à l'Italie et à l'Autriche en 1901, à la Belgique en 1902 et à la Russie en 1903<sup>(20)</sup>. Ces « concessions » faisaient de Tianjin une des villes les plus cosmopolites et modernes au monde, en pleine expansion dans les secteurs financiers, commerciaux, industriels et du transport. Véritable interface entre l'Occident et l'Orient, Tianjin avait également une composante religieuse, de nombreuses sociétés missionnaires y possédant une procure, ainsi qu'une importante composante militaire, chaque nation étrangère – sauf la Belgique – y ayant des troupes, des casernes ainsi qu'une flotte en rade. Plus pacifique, le fleuron de la présence belge était la Compagnie de Tramways et d'Éclairage de Tientsin, détentriche depuis 1901 de l'exclusivité de l'éclairage électrique public et de l'exploitation des lignes de tramways qui desservaient les différentes concessions et les reliaient à la ville chinoise<sup>(21)</sup>. Volekaert arrivait donc en Chine au moment où l'impérialisme occidental avait atteint son apogée et où la société chinoise, après avoir renversé la dynastie des Qing en 1911 et fondé la République en 1912, se tournait vers la voie de la modernité et du nationalisme.

Les archives, très lacunaires pour cette période, contiennent peu d'informations sur le travail précis de Volekaert pendant son premier terme. Deux album datés de 1920 présentent des photos des d'immeubles appartenant au C.F.E.O. et d'autres érigés avec des prêts hypothécaires de la société<sup>(22)</sup>. On peut considérer que Volekaert participa d'une manière ou d'une autre à leur construction ou à leur maintenance. Il en ressort une grande variété de types architecturaux: immeubles de bureaux et d'appartements, maisons, villas, entrepôts (*godowns*) et magasins. Situés de préférence mais non exclusivement dans la concession française, les bâtiments le long des rues les plus prestigieuses (rue de France, rue Baron Gros, rue de l'Amirauté, rue de Paris, place du Marché) affichent les éléments architecturaux classiques du vocabulaire Beaux-Arts tels que colonnes, pilastres, arcs, balcons à balustrades, bossages, et maçonnerie mixte brique-pierre. Dans les zones d'habitation (rue de

(18) A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175. *Chine et Belgique*, 10/3, juin 1914, p. 66, et 10/4, juillet 1914, p. 95.

(19) Dans les contrats d'agents coloniaux, le principe des « termes » consistait en trois années d'expatriation, suivi d'un retour au pays de six mois pendant lesquels un nouveau terme était négocié avec la direction à Bruxelles.

(20) Sh. Luo, *The Modern Urban History of Tianjin*, Pékin, 1993; *Tianjin under Nine Flags, 1860-1949. Colonialism in comparative perspective*, University of Bristol, 2008-2011. <http://www.bristol.ac.uk/tianjin-project/> [consulté en mars 2012].

(21) C. Six, *Inventaire des archives de la Compagnie de Tramways et d'Éclairage de Tientsin (1901-1979) filiale de la Société de TrACTION et d'Électricité absorbée par la Société Belge d'Entreprises en Chine*, Bruxelles, A.G.R., 2006.

(22) A.G.R., C.F.E.O., sans cote.



Fig. 2. Immeubles n° 65, n° 84 et n° 69B construits par le C.F.E.O. à Tianjin avant 1920: ensemble de magasins, rue Dillon; villa occidentale, rue Sabouraud; entrepôts, rue de l'Amirauté.  
© A.G.R., C.F.E.O., Album 1920

Verdun, rue Dillon, rue Sabouraud, rue Courbet, rue Henri Bourgeois), les styles varient de la villa pittoresque à celui de maisons en brique plus fonctionnelles, toutes pourvues de galeries couvertes (*verandahs*) orientées vers le sud, caractéristiques de l'architecture coloniale et de l'architecture balnéaire occidentale (fig. 2). Sans les pousse-pousse et les inscriptions en caractères chinois, les photos pourraient avoir été prises dans n'importe quelle ville occidentale. Construits avant 1920, ces bâtiments relevaient encore de l'architecture d'avant-guerre, antérieure à l'apparition de l'Art Déco, et recouraient peu au ciment armé<sup>(23)</sup>. Le C.F.E.O. avait créé en 1909 une usine de céramique à Tianjin qui produisait des briques et des tuiles pour ses chantiers<sup>(24)</sup>.

En 1915, le C.F.E.O. ouvrit une agence à Pékin<sup>(25)</sup>. Rien n'indique que cette agence possédait un bureau d'architecture propre, mais il est certain que Volckaert suivit des chantiers à Pékin, notamment de maintenance des bâtiments de la Légation de Belgique<sup>(26)</sup>. La vie d'un jeune architecte occidental à Tianjin était celle d'un colonial dans un milieu urbain cosmopolite: vie mondaine dans les clubs d'expatriés, réceptions au consulat de Belgique<sup>(27)</sup>, sport (équitation et patinage en hiver), spectacles au Gordon Hall britannique, et fréquentation des établissements religieux tenus notamment par les Lazaristes et les Jésuites. Toutefois, le climat très rude et les conditions d'hygiène, même dans les concessions, ne favorisaient guère l'adaptation des Occidentaux<sup>(28)</sup>. Aussi, le tissu de relations sociales était essentiel pour le développement des affaires du C.F.E.O., dont la clientèle principale était occidentale. Les expatriés des concessions vivaient quasiment en ghetto, en particulier pendant la guerre qui avait coupé les contacts rapides avec l'Europe.

### Mariage à Gand, tour du monde et amitiés chinoises, 1919

En avril 1919, auréolé du prestige du succès aux antipodes, Gustave Volckaert rentra en Belgique qu'il découvrit ruinée après quatre années de guerre. À Gand, il retrouva son ami Van Herrewege et épousa sa fille Andrée<sup>(29)</sup>. Celle-ci venait de rompre ses fiançailles avec le brillant et ambitieux ingénieur gantois Paul Heymans<sup>(30)</sup>. Pour échapper aux sar-

(23) Les Belges exportaient du ciment portland en Chine depuis 1906 environ, et concurrençaient des ciments produits à Hong Kong ou provenant d'Allemagne et d'Autriche. Les barres à béton venaient des États-Unis (Detroit). *Chine et Belgique*, 4/3, juin 1908, p. 66, et 4/6-7, septembre-octobre 1908, p. 145-146.

(24) Cette briqueterie fut liquidée en 1925. A.G.R., C.F.E.O., 832.

(25) Archives très lacunaires. A.G.R., C.F.E.O., 473-477.

(26) Bruxelles, Archives du Ministère des Affaires étrangères, B 108 VII, liasse «Pékin, divers travaux», avril 1918-mai 1919. Sur ces bâtiments: R. POXTEUS, «La Mission belge en Chine», *Chine et Belgique*, 6/1, juillet 10, p. 105-121.

(27) Plusieurs photos datées de 1916 montrent Volckaert en uniforme britannique; on ignore s'il fut mobilisé ou se porta volontaire. Archives familiales.

(28) Au début de l'année 1919, Volckaert contracta le typhus et faillit mourir. Il fut soigné par les Filles de la Charité. Deux de ses filles, Édith et Françoise Volckaert, entrèrent dans cette société missionnaire après la Seconde Guerre mondiale. Interview et archives familiales.

(29) Andrée Van Herrewege (Gand 24.09.1895 – Ixelles 11.02.1984).

(30) Paul Heymans (1895-1960) devint professeur à l'Université de Gand et fut ministre de l'économie en 1938-1939. Il était le fils de Jean-François Heymans (professeur de Pharmacologie et recteur de l'Université de Gand) et le frère de Corneille Heymans (professeur de Pharmacologie à l'Université de Gand et prix Nobel de médecine en 1938).

casmes de la bonne société gantoise, le mariage d'Andrée et de Gustave eut lieu le 16 septembre 1919 à Klemskerke, un village perdu entre Ostende et Bruges. Sur le faire-part, Gustave porte le titre exotique de *Architecte à Pékin* (31). Plutôt que de se «ranger» et d'entrer dans les affaires de sa belle-famille à Gand, Volckaert, gagné au virus de la Chine, signait un nouveau contrat avec le C.F.E.O.

Les époux Volckaert firent un voyage de noces de deux mois qui les mena de Gand à Tianjin, véritable tour du monde en bateau et en chemin de fer, traversant l'Atlantique, les États-Unis, le Pacifique, et passant par Hawaï. Comme la plupart des architectes de sa génération, Volckaert ne connaissait l'architecture américaine que par les publications plus ou moins spécialisées et illustrées. La découverte de la culture américaine, des gratte-ciel de New-York et des villas modernes de San Francisco et Los Angeles élargirent son esprit et régénérèrent sa vision de l'architecture (32).

À Tianjin, les Volckaert s'installèrent dans un appartement appartenant au C.F.E.O., et y vécurent de Noël 1919 à Pâques 1922. Andrée Van Herrewege était une petite-nièce du missionnaire-architecte gantois Alphonse De Moerloose (33). Plusieurs photos montrent les Volckaert en visite à l'abbaye Trappiste de Yangjiaping, au nord-ouest de Pékin, où le père Scheutiste avait établi son atelier d'architecture (fig. 1). On peut imaginer les discussions, en plein cœur de la Chine, entre le vieux missionnaire qui était un adepte du néo-gothique radical du Baron Bethune dont il avait été l'élève à l'école Saint-Luc de Gand, et le jeune architecte qui avait visité les États-Unis, maîtrisait l'art du béton armé, et rêvait de constructions modernes. Toutefois, les deux hommes partageaient la même vision catholique du monde et avaient de nombreux amis communs dans les réseaux missionnaires catholiques belges et français de Chine. Volckaert a certainement rencontré le célèbre missionnaire belge Vincent Lebbe — également Gantois d'origine, tous deux vécurent à Tianjin de 1914 à 1917 — et suivit de près l'«affaire de Laosikai» qui agita la ville en 1917. Les Lazaristes français ayant construit la nouvelle cathédrale à l'extérieur de la concession française, considérèrent désormais ce territoire comme français et l'annexèrent; ce fait accompli, illégal et colonialiste, suscita de vives réactions de la part des Chinois soutenus par Lebbe (34).

## Deuxième terme à Tianjin, 1919-1922

Un autre album de Tianjin, envoyé à la direction du C.F.E.O. à Bruxelles en 1922, renseigne sur les activités de la société au lendemain de la Première Guerre mondiale (35). Excellent photographe, Volckaert est certainement l'auteur de cet album; en tant que directeur du bureau d'architecture du C.F.E.O., on peut lui attribuer la paternité de la plupart

(31) Archives familiales et interview de Jean Volckaert, Montreux, 31.10.2011.

(32) Archives familiales, album de photos: New York (20 octobre – 2 novembre 1919), Niagara Falls, Grand Canyon en train, Los Angeles et San Francisco (6-19 novembre 1919).

(33) Alphonse De Moerloose C.I.C.M. (Gentbrugge 1858 – Schilde 1932) vécut en Chine de 1885 à 1929. Voir note 1.

(34) Vincent Lebbe C.M. (Gand 1877 – Chongqing 1940) rencontra certainement Volckaert à Tianjin, car le C.F.E.O. était lié aux Lazaristes. Suite à l'«affaire de Laosikai» et ses articles dans le journal chinois *I-che-pao*, Lebbe fut déplacé. J. LECLERCQ, *Vie du Père Lebbe*, Tournai-Paris, 1955, 199-236.

(35) A.G.R., C.F.E.O., sans cote.

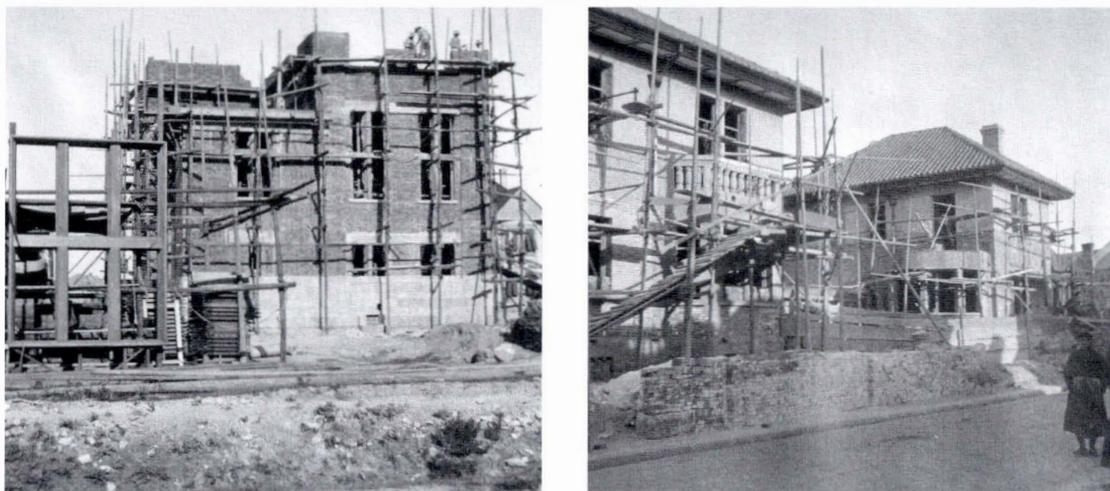


Fig. 3. Projets dirigés par Gustave Volckaert pour le compte du C.F.E.O. à Tianjin en 1922:  
Musée d'histoire naturelle des Jésuites, Hoangho Paiho, et maisons pour la société  
Jeu-Ho-Fang Tchan-Kong-Seu.  
© A.G.R., C.F.E.O., Album 1922



Fig. 4. Agence de la Banque Belge pour l'Étranger à Tianjin, 1920-1922, Jiefang North.  
© THOC mai 2011

des bâtiments réalisés par la compagnie dans ces années. En l'absence de plans, ces photos sont des sources particulièrement intéressantes, d'autant plus qu'elles montrent surtout des chantiers et livrent des informations sur les ouvriers et sur les techniques de construction (fig. 3). Il n'y a pas de grues ou d'autres engins: une foule d'ouvriers creusent les fondations à la main ou portent briques et mortier dans des paniers sur les échafaudages. Les charpentes sont en bois, mais du ciment armé est utilisé pour les balcons, les linteaux et les sablières. La brique produite dans l'usine du C.F.E.O. reste le matériau le plus utilisé, d'autant plus qu'il n'y a pas de carrières de pierres dans la région de Tianjin. Il est difficile de nommer le style de ces bâtiments étant donné qu'ils sont de sobres constructions en brique sous des toits de tuile. Seul le magasin général de la compagnie japonaise Takeuchi & Cie présente une façade Art-Déco avant la lettre, avec des pilastres géométriques, des grandes vitrines rectangulaires et des reliefs figuratifs agrémentés de grands motifs floraux. Une série de photos de l'album de 1922 présente deux importants bâtiments d'enseignement bâtis par le C.F.E.O. pour le compte des Jésuites de la Mission du Tchéli sud-est (*Southeast Zhili*): l'école des Hautes Études Commerciales et Industrielles, et le Musée d'histoire naturelle Hoangho Paiho (*Beijiang Museum*), tous deux à Tianjin<sup>(36)</sup> (fig. 3). Ce musée avait été fondé par le célèbre Jésuite naturaliste Émile Licent, qui avait parcouru la Chine septentrionale, rassemblé plus de 20.000 spécimens d'animaux, de fossiles et de plantes, et fondé une bibliothèque remarquable<sup>(37)</sup>. Le volume sans décorations, combinant maçonnerie de brique, fenêtres à croisées de pierre et toits plats, a une ossature en béton et trahit des influences de Berlage et de Wright.

L'album de 1922 contient des photos de villas et de maisons semblables pour des clients belges, italiens et chinois, ce qui prouve qu'ils répondaient aux exigences du logement moderne<sup>(38)</sup> (fig. 3). D'autres photos montrent des banques, notamment l'agence de la Hongkong and Shanghai Banking Corporation à Pékin, et les agences de la Banque Belge pour l'Étranger (originellement Banque Sino-Belge) à Pékin et Tianjin. Cette dernière déploie à l'angle de Victoria Road, la rue principale de la concession anglaise, une façade sévère et lisse en pierre de taille sous une corniche saillante<sup>(39)</sup> (fig. 4).

D'autres bâtiments peuvent être attribués à Volckaert, notamment la conception du hall du Club Sino-Français dans le Quartier des Légations à Pékin<sup>(40)</sup> (fig. 5), et la sépulture de la famille Lou au cimetière de Chala à Pékin. Lou Tseng-Tsiang, diplomate chinois

(36) H. BERNARD, *La Compagnie de Jésus en Chine: l'ancien vicariat du Tchéli sud-est, ses filiales, ses annexes*, Tianjin, 1939, p. 94-99.

(37) Émile Licent S.J. (1876-1952) vécut à Tianjin de 1914 à 1939, mena de nombreuses recherches scientifiques en Chine notamment avec Pierre Teilhard de Chardin S.J. (1881-1955) dans les années 1920. Les bâtiments existent toujours mais ont une autre fonction.

(38) Propriété de J.B. Teunkens et Ch. Piron, villa pour M. Kao Chao-Nong, villa d'Angelo sur la Via Roma, villa de Th. Diedrichson, propriété de M. Ly Yun-Long et Tchang Tche Tang, maisons pour la compagnie Jeu-Ho-Fang Tchan-Kong-Seu, et Hotung Ta-Ma-Lou pour la Société Foncière Franco-Chinoise de Tientsin.

(39) Le bâtiment existe encore, à l'angle de Jiefang North (anc. Victoria Road 102-104) et Dalian Road, dans l'ancien quartier des banques.

(40) Ce bâtiment, situé Taijichang 3 tiao (anc. rue La Brousse) à Pékin a été détruit. Photos anciennes avec légende attribuant les travaux à Volckaert. Archives familiales.



Fig. 5. Hall du Cercle Sino-Français à Pékin, vers 1920.  
© Archives familiales Jean Volckaert



Fig. 6. Chapelle funéraire des parents de Lou Tseng-Tsiang à Pékin,  
pendant la cérémonie d'inauguration, 1920.  
© Archives familiales Jean Volckaert

et ministre de la République de Chine dans les années 1912-1916<sup>(41)</sup>, voulait honorer la mémoire de ses parents par la construction d'une chapelle funéraire. Celle-ci fut inaugurée en grande pompe le 14 novembre 1920 et les sarcophages des parents Lou furent placés dans la crypte (fig. 6). Lou avait épousé une Belge et connaissait bien les réseaux belges en Chine. Volckaert discuta certainement chaque détail de ce monument symbolique et interculturel de piété familiale: l'extérieur ressemble à une chapelle funéraire néo-classique coiffée d'une toiture chinoise, tandis que l'intérieur était couvert d'inscriptions calligraphiées et pourvu d'un autel et de meubles chinois. Au moment de la construction, Lou Tseng-Tsiang était au sommet de sa carrière politique car son refus de signer le Traité de Versailles en 1919 au nom de la Chine avait fait de lui un héros et allait générer le Mouvement du 4-Mai.

À partir de ces sources disparates, il est permis de conclure que les activités du C.F.E.O. à Tianjin à l'époque de Volckaert étaient performantes et bien intégrées dans la société cosmopolite de la ville portuaire. La comparaison des albums de photos de 1920 et de 1922 révèle une évolution d'une architecture académique héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, à des bâtiments plus fonctionnels, annonciateurs de l'architecture moderne des années 1920. Une évolution analogue eut lieu en Belgique et dans les autres pays occidentaux après la Première Guerre mondiale. La Chine était parvenue à se tenir à l'écart du conflit mais était secouée par les prémices de transformations sociales et politiques considérables, notamment la fondation du Parti Communiste chinois en 1921, sans savoir où cela mènerait le pays. Il est intéressant de noter que c'est précisément en 1921-1922 que les premiers architectes chinois formés aux États-Unis et en Europe ouvrirent des bureaux d'architecture en Chine<sup>(42)</sup>.

L'agence de Tianjin s'était adjoint en janvier 1920 les services d'un jeune architecte bruxellois, Gabriel Van Wylick, qui allait faire une carrière brillante au service du C.F.E.O. à Hankou de 1923 à 1927, puis à Hong Kong de 1927 à 1946<sup>(43)</sup>. Contrairement à toute attente, Volckaert ne renouvela pas son contrat en 1922 et rentra en Belgique. Cette décision n'était motivée que par des raisons familiales: sa femme, qui avait donné le jour à un fils en 1921<sup>(44)</sup>, regrettait ses cercles d'amis gantois et craignait les troubles politiques croissants en Chine. Une note interne du C.F.E.O. mentionne que le départ de Volckaert «sera une véritable perte pour notre agence où, grâce à son activité, à sa persévérance et à ses connaissances techniques, il a réussi à perfectionner grandement nos procédés de construction et à donner une excellente réputation à notre bureau d'architectes»<sup>(45)</sup>. La mort dans l'âme, Volckaert s'embarqua sur un paquebot à Shanghai le 18 février 1922, sans se

(41) Lou Tseng-Tsiang (Lu Zhengxiang) (Zhejiang 1871 – Bruges 1949). N. M. KEEGAN, «From Chancery to Cloister: The Chinese Diplomat who became a Benedictine Monk», *Diplomacy & Statecraft*, 1999, p. 172-185.

(42) J. ZHU, *Architecture of Modern China. A Historical Critique*, Londres-New York, 2009, p. 46-47; E. DENISON & G. Y. REN, *Modernism in China. Architectural Visions and Revolutions*, Chichester, 2008, p. 85-88.

(43) Gabriel Van Wylick (Saint-Josse-ten-Node 1897 – Uccle 1964). Dossier personnel, A.G.R., C.F.E.O., 1165-1166. À Tianjin, il collabora aux projets du Musée Hoangho Paiho, et à la Banque Belge pour l'Étranger: H. PROFITER, «Gabriel Van Wylick», *Supplément au Bulletin hebdomadaire de la S.C.A.B.*, 51, décembre 1964, p. 1-2. Voir également note 5.

(44) Robert Volckaert (Tianjin 1921 – Gand 1926).

(45) Note de H. Bourboulon, chef de l'agence de Tianjin, 01.11.1921. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

douter qu'il reviendrait en Extrême-Orient douze ans plus tard, dans des circonstances très différentes.

#### Dans l'entreprise familiale à Gand, 1922-1934

De retour à Gand, les Volckaert réintégrèrent le giron du clan Van Herrewege et les affaires familiales. René Van Herrewege confia à son beau-fils un poste de directeur dans l'entreprise de construction qui, bénéficiant de la relance du secteur du bâtiment et des programmes de reconstruction du pays, tournait à plein régime. Gand était une ville en essor et les Volckaert se bâtirent une villa moderne dans le « Quartier des millionnaires » (*Miljoenenkwartier*), sur le site de l'exposition universelle de Gand 1913<sup>(46)</sup>. L'avenir semblait assuré pour le couple Volckaert dont la famille s'enrichit de quatre enfants<sup>(47)</sup> et menait le train de vie de la haute bourgeoisie francophone. Leur servante chinoise (*amah*) qui s'occupait des enfants était une attraction exotique<sup>(48)</sup>.

En tant qu'administrateur et architecte d'une société d'entreprise de construction, Gustave Volckaert semble surtout avoir réalisé des projets conçus par d'autres architectes pour une clientèle catholique, des écoles et des couvents. Excepté quelques travaux mineurs<sup>(49)</sup>, seul un édifice significatif porte sa signature et fit même l'objet d'un article dans une revue spécialisée: l'église des Franciscains à Sint-Niklaas<sup>(50)</sup> (fig. 7). La création d'une église, en 1927, s'inscrivait dans le débat entre conservateurs et modernes à propos du renouveau de l'art chrétien et portait notamment sur l'usage du béton armé<sup>(51)</sup>. Avec ses façades de brique rouge, ses fenêtres en lancette, ses contreforts, et sa toiture en bâtière, l'édifice relève encore de la tradition historiciste médiévale qui convenait à l'espace public d'une petite ville traditionnelle et catholique. Inversement, à l'intérieur, des grands arcs en plein-cintre en béton d'une portée de 13 m, entre lesquels les cinq travées sont couvertes de voûtes d'arête en brique, donnent à l'espace une allure moderne. La charpente de la toiture est métallique et le sanctuaire, surbaissé par rapport à la nef, est clos par une abside voûtée. L'intérêt principal de cet édifice réside dans sa structure moderne, dessinée par Volckaert et calculée par l'ingénieur Gustave Magnel, l'inventeur du béton précontraint<sup>(52)</sup>, ainsi que dans l'em-

(46) Villa sise 3 Vrijheidstraat. L. MEGANCK, «Tussen traditie en vernieuwing. Architectuur en stedenbouw te Gent in het Interbellum», *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 80, 2011, p. 25-45.

(47) Renée (Gand 1922 – Knokke-Heist 2002), Jean (Gand 1923), Édith (Gand 1925), et Françoise (Gand 1927). L'aîné, Robert, né à Tianjin en 1921, mourut à Gand en 1926.

(48) Notamment en raison de ses petits pieds. Interview de Jean Volckaert.

(49) Crèche (s.d.), Roggestraat 17 à Gand; maison pour son père François Volckaert, Ryhovelaan 174 à Gand; Vrije Katholieke School (s.d.), Van Beverenplaats à Gand; Heilige Maagdcollege (1921), Kerkstraat 60 à Dendermonde; agence de la *Banque de Gand* (1925) à Aalter; chapelle du Collège Saint-François de Salle (1933) à Wetteren. <https://inventaris.onroerenderfgoed.be> ID. 18650, 48962, 85112, 15220.

(50) G. VOLCKAERT & G. MAGNEL, «L'église franciscaine de Saint-Nicolas (Waes), suivi d'une note sur l'ossature en béton armé», *La Technique des Travaux*, 4/2, 1928, p. 77-80.

(51) Voir, entre autres, *L'Artisan liturgique*, revue publiée par l'abbaye bénédictine de Zevenkerken à partir de 1927.

(52) Gustaaf Magnel (1889-1955), professeur à l'Université de Gand, fonda en 1926 le Laboratorium Magnel pour la recherche sur les structures en béton armé, et inventa notamment le système de béton précontraint Magnel-Blaton.

ploi d'éclairage électrique intégré à la structure. Nous verrons que Volckaert construira une chapelle avec une structure du même type quinze ans plus tard à Hong Kong.

Malgré sa réussite sociale et professionnelle, Gustave Volckaert avait la nostalgie de la Chine. Il continuait d'entretenir des liens amicaux avec les directeurs du C.F.E.O. et exposa quelques plans de ses travaux de Chine à l'occasion du 175<sup>e</sup> anniversaire de l'Académie des Beaux-Arts de Gand en 1926<sup>(53)</sup>. Volckaert rendait régulièrement visite à son ami Lou Tseng-Tsiang qui, devenu veuf en 1927, s'était fait moine bénédictin à l'abbaye de Zevenkerken près de Bruges<sup>(54)</sup>. Il lut avec intérêt l'article sur les travaux du C.F.E.O. à Hankou, publié par Gabriel Van Wylick dans l'*Émulation* en 1927<sup>(55)</sup>. Peut-être se rendit-il à Bruxelles pour voir la maison chinoise que Van Wylick s'était fait bâtir en 1928<sup>(56)</sup>.

La crise économique mondiale, née à New York en 1929, frappa la Belgique à partir de 1930 et fit des ravages dans le secteur de la construction. La société Van Herreweghe & De Wilde réduisit son activité, forçant Gustave Volckaert à chercher du travail comme architecte indépendant, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant. Dès décembre 1932, il frappa à la porte du C.F.E.O. avec l'espoir de repartir en Extrême-Orient, mais la crise ralentissait également les activités de la compagnie en Chine<sup>(57)</sup>. Après plus d'un an d'attente, Volckaert fut finalement rengagé et quitta la Belgique en février 1934, devant laisser sa famille à Gand, mais heureux de retrouver la Chine. Au cours du voyage, il s'arrêta au Caire, visita les pyramides et la « ville belge » d'Héliopolis qui, par bien des aspects, ressemblait aux concessions occidentales de Tianjin<sup>(58)</sup>.

### Troisième et quatrième termes à Tianjin, 1934-1946

Le troisième terme de Gustave Volckaert à Tianjin, du 1<sup>er</sup> mai 1934 au 15 mars 1937, se déroula dans des conditions fort différentes des termes précédents. Son installation dans un petit appartement et sans sa famille était spartiate<sup>(59)</sup>. La situation politique s'était polarisée entre Nationalistes du Kouo-Min-Tang et Communistes, les premiers gouvernant depuis Nanjing, tandis que le Japon avait envahi la Mandchourie en 1931 et prenait pied sur le continent chinois. À Tianjin, l'Allemagne, l'Autriche et la Russie avaient perdu leur concessions au lendemain de la Première Guerre mondiale, et la Belgique avait rendu la sienne à la Chine en 1931<sup>(60)</sup>. La ville avait changé depuis 1922 et le C.F.E.O. avait contribué à des

(53) Lettre à Jules Baillieux, directeur du C.F.E.O., 30.05.1926. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(54) Archives familiales. Aussi: Pierre-Célestin Lou Tseng-Tsiang, *Souvenirs et pensées*, Paris, 1948.

(55) G. VAN WYLUCK, « L'architecture contemporaine en Chine », *L'Émulation*, 47/9, septembre 1927, p. 99-103.

(56) Avenue Antoine Depage 5 à Bruxelles. Archives de la Ville de Bruxelles, Travaux Publics, 35650 (1928).

(57) Correspondance et contrat. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(58) A. VAN LOO & M.-C. BRUWIER (éd.), *Héliopolis*, Bruxelles: Mercator, 2010, p. 88-125.

(59) Toutes ses économies étaient envoyées à sa famille en Belgique. « J'ai bonne figure tout en vivant en 'gentilhomme pauvre' », « une vie hésitante dans laquelle je me débats depuis 3 ans ». Extraits de lettres à J. Baillieux, 1935 et 1936. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(60) J. VERMEERSCH, « Het buitenlandse beleid van België tegenover China, 1919-1949 », *Revue Belge d'histoire Contemporaine*, 20, 1989, p. 317-398 (340-345).



Fig. 7. Église des Franciscains à Sint-Niklaas, peu après son achèvement en 1927.  
© Archives familiales Jean Volckaert



Fig. 8. Maison n° 48 London Road à Tianjin, état en 1938 et état actuel.  
© Archives familiales Jean Volckaert, et © LKPL janvier 2012



Fig. 9. Maison de Zhang Shu-cheng, London Road à Tianjin, 1938.  
© Archives familiales Jean Volckaert

constructions prestigieuses dans le style Art Déco, telles que l'Immeuble Belfran, le Cercle Français, et l'Hôtel Municipal Français<sup>(61)</sup>.

Le temps des grands investissements étant révolu, le travail de Volckaert consistait essentiellement en la maintenance des immeubles appartenant à la société ou à des tiers<sup>(62)</sup>. Deux maisons modernistes en béton armé situées dans la concession anglaise retiendront l'attention car elles montrent l'évolution architecturale de Volckaert et son talent lorsqu'il lui était permis de composer. Le numéro 47 London Road s'inscrit dans la postérité des maisons du *Weißenhof* à Stuttgart (1927) et se compose d'un vestibule couvert d'une terrasse en avant d'un bloc de quatre niveaux avec des chambres et un solarium (fig. 8). Volckaert et sa famille habitèrent cette maison de 1940 à 1944<sup>(63)</sup>. L'autre maison, également conservée mais profondément mutilée, sise sur la même London Road, était la résidence de Zhang Shu-cheng, le directeur de la compagnie des mines de charbon de Zhongxing et de la compagnie de transport maritime de Zhongxing. La maison s'étire horizontalement, barrée en son centre par un grand balcon en béton formant *verandah*, non sans rappeler *Fallingwater* de Frank Lloyd Wright (1935). Le côté occidental, arrondi, adoucissait le volume et contribuait à la qualité des espaces intérieurs s'articulant en plan libre (fig. 9).

De retour à Gand à Pâques 1937, Volckaert constata que la situation économique en Belgique n'avait fait que se dégrader. Le salaire fixe d'architecte-chef d'agence étant une aubaine, il signa un contrat pour un quatrième terme. Accompagné de sa femme et ses trois filles<sup>(64)</sup>, il s'embarqua sur un bateau à Marseille en décembre 1937, sans s'imaginer que la guerre les piègerait en Asie pendant plus de huit ans. Avant même leur arrivée à Tianjin, la ville chinoise fut envahie par les Japonais le 30 juillet 1937, tandis que les concessions étaient sévèrement contrôlées. 1939 fut un *annus horribilis*: en juin, l'«Incident de Tientsin» permit aux Japonais de bloquer les concessions et de faire monter les tensions internationales; en août, des grandes inondations frappèrent la ville causant la mort de plusieurs milliers de personnes, d'innombrables sans abris, et des dégâts considérables aux bâtiments (fig. 10). La famille Volckaert trouva refuge à la légation de Belgique à Pékin tandis que Gustave, sur la brèche, s'occupait des bâtiments du C.F.E.O. À partir de mai 1940 les contacts entre les agences de Chine et la maison-mère de Bruxelles furent rompus. En 1941, les Japonais envahirent les concessions et mirent la main sur les intérêts occidentaux, notamment la compagnie belge des tramways. Tant que l'Allemagne occupait la Belgique, les Japonais n'inquiétaient pas les Belges de Chine, mais dès que la Belgique fut libérée par les Alliés, les Japonais, considérant désormais les Belges comme des ennemis, les emprisonnèrent dans des camps. D'octobre 1944 à août 1945, les Volckaert croupirent dans le sinistre

(61) Trois bâtiments conçus par l'architecte français Leo Mendelsshon en 1927-1932, alors en service du C.F.E.O. Voir: A.G.R., C.F.E.O., 172, 259, 1094-1096 et albums (sans cote).

(62) Sur les activités de l'agence dans les années 1930: A.G.R., C.F.E.O., 131, 139, 258-259. Les archives (incomplètes) ne conservent qu'un seul dossier de construction par Volckaert, d'une maison pour Marguerite Cardellac en 1937, sise Hong Kong Road 300. A.G.R., C.F.E.O., 192.

(63) Archives familiales et interview de Édith et Françoise Volckaert.

(64) Leur fils Jean resta en Belgique pour poursuivre ses études à l'école abbatiale de Zevenkerken, abbaye où résidaient leur cousin dom Michel Coene ainsi que dom Lou Tseng-Tsiang.

camp de Lunghwa près de Shanghai<sup>(65)</sup>. Plus heureux, les agents du C.F.E.O. de Shanghai étaient parvenus à s'échapper et à rejoindre le Congo Belge.

Après Hiroshima et la capitulation japonaise, Volckaert retourna à Tianjin pour s'occuper des intérêts du C.F.E.O., réparant et rééquipant les bâtiments qui avaient été occupés par les Japonais, et relançant les locations des biens immobiliers. Non seulement le patrimoine du C.F.E.O. à Tianjin, Shanghai, Hong Kong et Singapour souffrit énormément pendant la guerre et une grande partie des archives des agences furent détruites, mais les bâtiments réquisitionnés par l'occupant ne rapportaient plus d'argent. Les archives à Bruxelles ne conservent aucune trace de dommage de guerre ou d'autre indemnisation japonaise pour les pertes causées. Ce n'est qu'en juin 1946, avec le sens du devoir accompli, que Volckaert prit des vacances en Belgique et rejoignit sa famille qui l'y avait précédé dès novembre 1945<sup>(66)</sup>.

### Trois termes à Hong Kong, 1947-1954

Avec la suppression des dernières concessions en 1947 et la fin de la guerre civile en 1949, la Chine était à un nouveau tournant de son histoire. Les archives montrent que les affaires du C.F.E.O. ne retrouvèrent jamais leur niveau d'avant-guerre. Des problèmes administratifs avec les nouvelles autorités de la République Populaire de Chine menèrent à la cessation des activités du C.F.E.O. en Chine en 1955<sup>(67)</sup>. Ne restaient plus alors que les agences dans les colonies britanniques de Hong Kong et de Singapour, tandis qu'une partie des activités étaient transférées dans la Maghreb où la Société Hypothécaire de Tanger avait été créée en 1952<sup>(68)</sup>.

Hong Kong devint donc le dernier lien du C.F.E.O. avec la Chine. L'agence de Hong Kong s'était considérablement développée grâce au dynamisme de Gabriel Van Wylick qui la dirigea de 1927 à 1946, participa activement au développement immobilier de la péninsule de Kowloon dans les années 1930<sup>(69)</sup>, et parvint à sauver les intérêts de la société pendant l'occupation japonaise. En 1946, le C.F.E.O. dut renoncer aux services de Van Wylick<sup>(70)</sup>, et confia la direction du bureau d'architecture de Hong Kong à Gustave Volckaert. Pendant trois termes, de janvier 1947 à juin 1954, ce dernier géra le patrimoine immobilier de la société et s'attela à obtenir des nouvelles commandes. Il avait perdu ses réseaux sociaux et professionnels de Tianjin et devait, à Hong Kong, trouver son chemin dans un monde très différent et s'adapter aux conditions climatiques subtropicales qui n'étaient pas sans incidence sur l'architecture. Non seulement le secteur de la construction y avait d'autres règles,

(65) Ou Lungwa (Honghai). G. LECK, *Captives of the Empire. The Japanese Internment of Allied Civilians in China and Hong Kong, 1941-1945*, Bangor, 2006, p. 567-591.

(66) Deux enfants restèrent en Chine: le 16 septembre 1945, Renée Volckaert avait épousé Alfred Lampo, employé à la Banque Belge de Shanghai; le 24 octobre 1945, Édith était entrée au couvent des Filles de la Charité de Saint-Vincent de Paul à Shanghai.

(67) Pour les années 1946-1955: A.G.R., C.F.E.O., 132-138, 206-211.

(68) A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(69) Notamment pour le compte de la Société des Missions Étrangères de Paris, A.G.R., C.F.E.O., 298, 307, 377, 445, 448-450.

(70) Van Wylick poursuivit sa carrière au Congo Belge comme directeur du Crédit Foncier Africain à Elisabethville (Lubumbashi). A.G.R., C.F.E.O., 1165-1166.

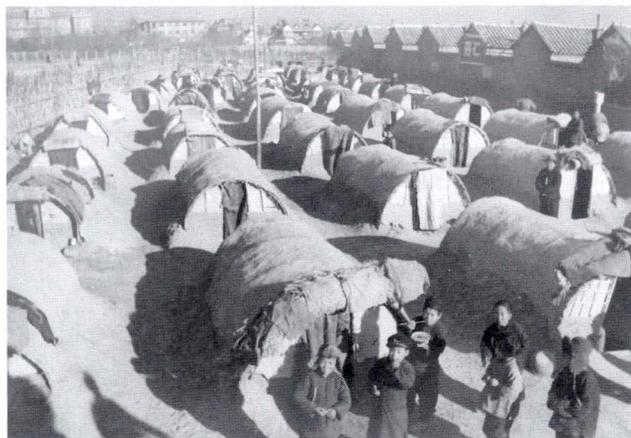


Fig. 10. Inondations de Tianjin et camp de réfugiés, photos de Gustave Volckaert, août 1939.  
© Archives familiales Jean Volckaert

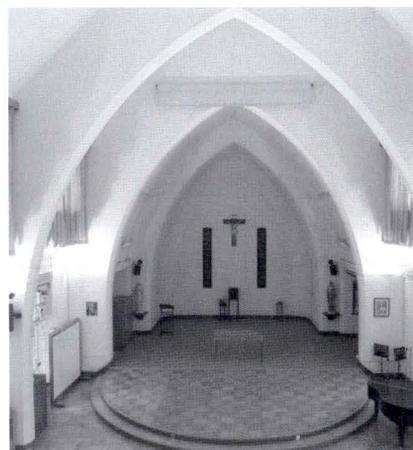
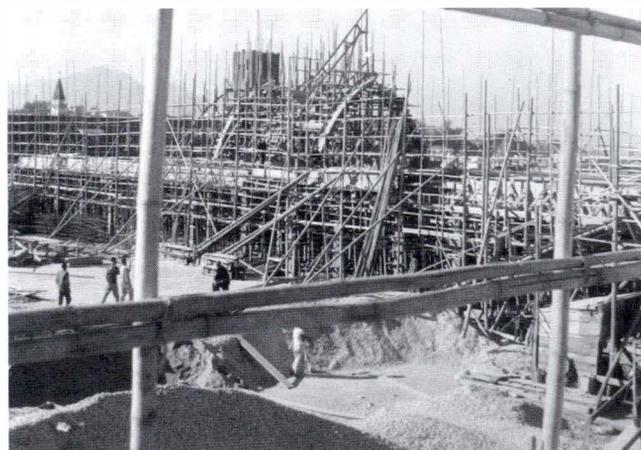


Fig. 11. Couvent des Maryknoll Sisters of St. Dominic à Kowloon, Hong Kong: chantier de construction, 1952. et intérieur de la chapelle.

© A.G.R., C.F.E.O., et © THOC mars 2012

mais la concurrence était beaucoup plus rude car des grandes agences d'architecture britanniques et américaines occupaient la place depuis longtemps. En outre, suite à la fermeture de la Chine communiste aux investissements étrangers, quantité de sociétés occidentales, en provenance de Shanghai notamment, se replièrent sur Hong Kong. Profitant de cette situation particulière et d'une spéculation immobilière inédite, la colonie britannique connut un développement spectaculaire dans les années 1950 et 1960<sup>(71)</sup>.

Volckaert ne parvint pas à pénétrer le marché de Hong Kong, au point que la direction centrale du C.F.E.O. songea à le déplacer à Singapour et à faire sous-traiter la gestion de son patrimoine par un bureau britannique<sup>(72)</sup>. Heureusement, les affaires furent relancées grâce à l'importante commande des Maryknoll Sisters of St. Dominic, une société missionnaire américaine qui souhaitait agrandir ses installations à Kowloon et construire un nouveau couvent à côté de son école<sup>(73)</sup>. Volckaert conçut et bâtit en 1952-1953 quatre ailes autour d'une cour intérieure formant cloître ainsi qu'une chapelle pour une soixantaine de sœurs. Se rappelant celle qu'il avait bâtie à Sint-Niklaas en 1927, il dessina une chapelle à nef unique et arcs brisés en béton armé. Le système de fenêtres et de ventilation est adapté au climat subtropical de Hong Kong (fig. 11).

Les sociétés missionnaires catholiques restaient un des clients les plus fidèles du C.F.E.O. Volckaert avait toujours entretenu des liens étroits avec les missionnaires français – notamment les Jésuites et les Lazaristes à Tianjin, et les Missions Étrangères de Paris à Hong Kong –, d'autant plus que deux de ses filles étaient entrées chez les Filles de la Charité de Saint Vincent de Paul à Shanghai<sup>(74)</sup>. En 1950, Volckaert avait bâti un orphelinat moderne et fonctionnel pour les Sœurs de Saint-Paul-de-Chartres, avec des grandes *verandahs* sur trois niveaux afin de protéger les pièces arrières du soleil ainsi qu'une cour de récréation couverte et bien ventilée au rez-de-chaussée<sup>(75)</sup>.

La réalisation la plus prestigieuse et la plus moderniste de Volckaert à Hong Kong est un immeuble à appartements en béton peint en blanc situé sur le versant méridional du Peak. La résidence 62 Barker Road, construite en 1948, superpose des grands appartements pourvus de terrasses couvertes offrant une vue panoramique sur le port de Hong Kong<sup>(76)</sup> (fig. 12). Avec ses lignes horizontales, ses vitres sur toute la hauteur des étages et ses pilotis, l'extension du Bowling Green Club à Kowloon, bâtie en 1952, était également une belle œuvre moderniste<sup>(77)</sup>.

(71) C. K. LAU, *Hong Kong's Colonial Legacy*, Hong Kong, 1997.

(72) Par l'agence Palmer et Turner. Note interne, 14 mars 1951. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175. Sur la concurrence, A.G.R., C.F.E.O., 318-320.

(73) Waterloo Road à Kowloon. A.G.R., C.F.E.O., 448-449. Chapelle comparable par le C.F.E.O. pour M.E.P. à Pokfulham: *Hong Kong Builder*, 1939, p. 21.

(74) Édith en 1945 et Françoise en 1948. À Hong Kong, les Volckaert habitaient un appartement du C.F.E.O. situé 271 E Prince Edward Road à Kowloon, proche de Belfran Road, de l'église St. Teresa, du couvent des Maryknoll Sisters, et d'autres institutions missionnaires catholiques.

(75) À Causeway Bay, sur l'île de Hong Kong. *The Hongkong and Far East Builder*, 8/4, 1950, p. 39. Ces bâtiments ont été détruits.

(76) Également appelé *Marlinhoe*. A.G.R., C.F.E.O., 436-438. En même temps, Volckaert réalisa un autre immeuble appartement sur le Peak pour des agents de la Banque Belge pour l'Étranger et de la Banque d'Indochine. A.G.R., C.F.E.O., 447.

(77) A.G.R., C.F.E.O., 447.

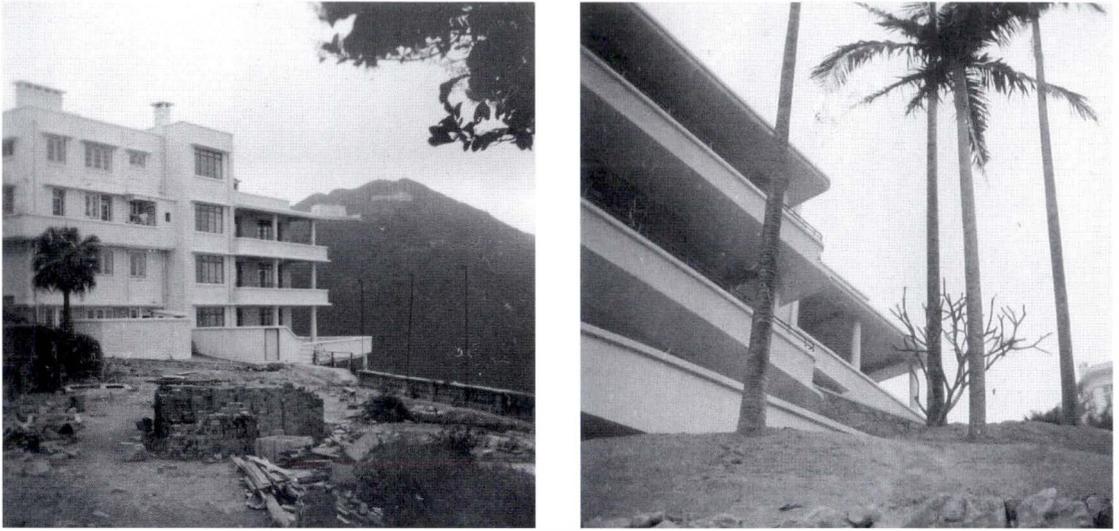


Fig. 12. Résidence 62 Barker Road, sur le Peak à Hong Kong, 1948.  
© Archives familiales Jean Volekaert

Toutefois, malgré le boom immobilier à Hong Kong, le C.F.E.O. n'y occupait qu'une position marginale. Volekaert n'était pas homme à se lancer tête baissée dans l'architecture spéculative, les constructions à bon marché, et les combines liées à la corruption. Ses supérieurs appréciaient ses qualités, résumées dans une note interne de 1952: «Mr. Volekaert a toujours fait preuve d'intégrité, de grande compétence et de haute conscience professionnelle. Ceux de ses principaux travaux que nous lui connaissons (Banque Belge à Tientsin, Résidences de Tientsin, Immeuble n° 62 à Hongkong etc.) illustrent mieux que des mots l'étendue de la compétence professionnelle et artistique de cet agent. Par les importantes commandes qui viennent de lui être faites par les Maryknoll Sisters, par les travaux moins importants mais qui ont fait appel à l'originalité de l'architecte (Kowloon Bowling Club), il a montré la confiance qu'il avait obtenue, la réputation qu'il s'était faite auprès d'un clientèle qui ne visait pas qu'à la rapide spéculation mais qui désirait obtenir un ouvrage consciencieux, solide et à la fois artistique»<sup>(78)</sup>.

Ayant atteint 66 ans et passé, au total, 28 ans en Chine, Gustave Volekaert prit sa retraite en juin 1954 et rentra en Belgique avec son épouse. Gustave et Andrée Volekaert ne s'installèrent pas à Gand, mais dans un appartement à Ixelles<sup>(79)</sup>. Les archives, les objets et les autres souvenirs ramenés de Chine y étaient peu nombreux. Gustave Volekaert y mena une vie paisible entrecoupée de voyages et de visites de ses enfants et petits-enfants parmi

(78) Note de M. Demets, directeur de l'agence de Hong Kong, 31 décembre 1952. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(79) Square des Latins, à quelques rues de la maison chinoise de Van Wylick (voir note 56).

lesquels la violoniste Édith Volckaert<sup>(80)</sup>. Il mourut à Uccle le 1<sup>er</sup> novembre 1978, âgé de 90 ans<sup>(81)</sup>.

Après 1954, ne croyant plus en l'avenir de l'Asie, le C.F.E.O. vendit toutes les propriétés qui lui restaient à Hong Kong et à Singapour. La liquidation de la société fut décidée en 1959 et les avoirs transférés à une nouvelle société portant le nom de Crédit Foncier International<sup>(82)</sup>.

### Agent de modernité en quête de la sagesse

La carrière de Gustave Volckaert en Chine s'apparente effectivement à des «tribulations» en raison du contexte politique très agité de la Chine pendant la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Entre 1914 et 1954, Volckaert fut le témoin des changements politiques au temps de la République, de la guerre Sino-Japonaise, de la guerre civile entre Nationalistes et Communistes, et de la naissance de la République Populaire de Chine. À ces circonstances contextuelles s'ajoutèrent les difficultés professionnelles et familiales: le typhus dont il faillit mourir en 1919, la perte d'un enfant en 1926, le chômage dû à la crise économique en Belgique, trois années solitaires à Tianjin loin de sa famille, dix mois passés dans le camp japonais de Lunghwa, et l'incertitude des commandes à Hong Kong. La conviction inébranlable de pouvoir contribuer à l'amélioration du monde par son travail et ses œuvres, dans une perspective morale et spirituelle profondément chrétienne, fut sans aucun doute le fil rouge de la vie de Gustave Volckaert.

Vivant dans les villes coloniales et cosmopolites des concessions de Tianjin et de Hong Kong, Volckaert fut quotidiennement confronté au choc et au métissage des cultures qui nourrissent les aspirations de la société chinoise à la modernité. Ces aspirations marquèrent aussi la société occidentale après la Première Guerre mondiale. Outil de modernité par excellence, l'architecture fut certainement un des vecteurs les plus visibles dans l'espace public des villes en transformation. Peter Rowe et Seng Kuan distinguent quatre attitudes architecturales vis-à-vis de la modernité dans la Chine des années 20 et 30: l'exportation directe de projets et de méthodes de construction occidentales, en particulier dans les concessions semi-coloniales; une «approche adaptive» mêlant la tradition chinoise et la modernité, génératrice de la «Renaissance Chinoise»; l'intégration d'éléments chinois dans la tradition néoclassique internationale modernisée des années 1930; l'analyse et la documentation de l'architecture traditionnelle et vernaculaire chinoise, dans une perspective identitaire nationaliste<sup>(83)</sup>. Le C.F.E.O. relevait clairement de la première attitude<sup>(84)</sup>, mais son influence n'excéda guère les villes les plus occidentalisesées de Chine. Gustave Volckaert peut donc être

(80) Édith Volckaert (Gand 1919 – Bruxelles 1992), lauréate du Concours musical international Reine Élisabeth de Belgique en 1971, professeur au Conservatoire de Bruxelles. En 1978, Édith Volckaert enseigna au conservatoire de Xi'an. Son père, Jean Volckaert, enseigna le marketing dans le cadre d'un programme de l'O.N.U. à Xi'an en 1979.

(81) Enterré au cimetière d'Ixelles. Son épouse Andrée Van Herreweghe mourut à Ixelles le 11 février 1981.

(82) La liquidation fut clôturée en 1991. A.G.R., C.F.E.O., 100, 503.

(83) P. G. ROWE & K. SENG, *Architectural Encounters with Essence and Form in Modern China*, Cambridge-Londres, MIT Press, 2002, p. 55-86.

(84) Sans toutefois exclure l'intégration d'éléments formels et conceptuels chinois, lorsque le client le souhaitait, comme il ressort clairement de VAN WYLICK, *op. cit.*, 1927. Voir également note 5.

considéré comme un «agent de modernité» en Chine. Ses connaissances des techniques de construction modernes, l'adaptation de ses projets aux conditions climatiques locales, la conception occidentale de la maintenance, ne doivent pas occulter la dimension artistique de l'œuvre de Volckaert qui évolua de l'académisme d'avant la Première Guerre mondiale au modernisme du style international à partir des années 1930. À cet égard, il est certain que son voyage aux États-Unis en 1919, ses passages réguliers à Shanghai – *the Paris of the East, the New York of the West*<sup>(85)</sup> –, ainsi que sa confrontation à l'essor de l'architecture moderniste en Belgique dans les années 1920<sup>(86)</sup>, exercèrent une forte influence sur ses conceptions architecturales. Les bureaux d'architecture du C.F.E.O. se tenaient au courant des progrès de l'architecture: ils étaient abonnés à des revues internationales et possédaient des livres d'architecture et de techniques de construction<sup>(87)</sup>. L'inventaire des malles du voyage de 1954 mentionne quelques publications que Volckaert ramena en Belgique<sup>(88)</sup>.

En conclusion, on peut s'interroger sur la perception que Gustave Volckaert avait de la Chine et des Chinois. Malgré ses talents linguistiques, il n'apprit pas le Chinois, tout au plus connaissait-il quelques mots de Mandarin qui lui permettaient de se débrouiller sur un chantier à Tianjin<sup>(89)</sup>. À Hong Kong, ne parlant pas le Cantonais (*Yue*), toutes ses activités professionnelles se déroulaient en Anglais et en Français, respectivement la langue du secteur du bâtiment et la langue véhiculaire du C.F.E.O. Dans les milieux coloniaux de villes occidentalisées, la vie sociale des Volckaert se déroulait en Français et en Anglais dans les clubs d'expatriés, les écoles des enfants, les sociétés missionnaires catholiques. Parfois Volckaert avait l'occasion de parler sa langue maternelle avec un missionnaire flamand de passage.

Gustave Volckaert était un excellent photographe; son Rolleiflex ne le quittait jamais. Les albums de famille contiennent des séries exprimant son amour de la Chine, des gens et des paysages (fig. 1). On y sent sa perception subjective d'un monde qu'il ne pouvait comprendre que partiellement et dont le mystère attirait sa curiosité humaine et esthétique. Pendant son troisième terme à Tianjin, n'étant pas soumis aux obligations mondaines que lui imposait une vie de famille, Volckaert visita à plusieurs reprises l'abbaye trappiste de Yangjiaping située à 180 km au nord-ouest de Pékin<sup>(90)</sup>. Il avait découvert ce désert monas-

(85) Expression datant de 1934: Ch. HENRIOT & M. WOODBURY, «The Shanghai Bund: A History through Visual Sources», *Journal of Modern Chinese History*, 4/1, 2010, 1-27 (citation p. 1).

(86) J. VANDENBREEDEN & F. VANLAETHEM, *Art Déco et Modernisme en Belgique. Architecture de l'Entre-deux-guerres*, Bruxelles, 1996.

(87) En 1947, le bureau d'architecture de Hong Kong possédait pas moins de 159 livres techniques d'architecture et était abonné notamment à *American Architect*, *L'Émulation*, *L'Architecte*, *Art & Décoration*, *France d'Outremer*. A.G.R., C.F.E.O., 323.

(88) Numéros de *Hongkong Builder*, *Bâtir*, et *La Technique des Travaux* ainsi qu'une farde de coupures de presse de *Architectural Forum*. Les livres sont: Le Corbusier, *Vers une Architecture* (1923); *Farbige Baukunst* (?), *Zur neuen Wohnform* (Berlin 1930); W.J. Hennessey, *America's Best Small Houses* (New York 1949); *Zinguerie* (sans doute *Leçons pratiques de zinguerie*, Liège 1917); C.G. Ramsey et H.R. Sleeper, *Architectural Graphics Standards* (1932); N. Carrington, *Design & Decoration in the Home* (Londres 1938); et les quatre volumes de J.G. Wattjes, *Constructie van gebouwen* (Amsterdam 1929-1934). «En parlance», malle 1. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(89) Une note des années 1930 précise qu'«il apprend le Chinois parlé», mais cela semble en être resté là. A.G.R., C.F.E.O., 1174-1175.

(90) Province de Hebei. S. JEN, *The History of Our Lady of Consolation Yang kia ping*, [Hong Kong], 1976.



Fig. 13. Moines trappistes de l'abbaye de Yangjiaping, photos de Gustave Volekaert, vers 1935.

© Archives familiales Jean Volekaert

tique en 1920 lors d'une visite au père Alphonse De Moerloose qui y avait son atelier. De ses photos des années 1934-1936 émane une paix presque mystique au contact de ces moines vivant hors du monde et insensibles à la modernité (fig. 13). C'était, au cœur de la Chine, dans le silence monastique, l'antithèse la plus parfaite de la vie trépidante des concessions.

La famille Volckaert conserve précieusement un sceau portant le nom chinois de Gustave en trois caractères 華立慧 (*Hua Li Hui*). Contrairement à un usage répandu, ce nom n'est pas une translittération phonétique, mais résulte sans doute d'une réflexion de Volckaert sur le sens de sa vie et de son travail. Les trois caractères signifient: «Chine» (*Hua*), «être debout, ériger, établir» (*Li*), et «perspicacité, sagesse» (*Hui*), et des significations possibles de leur combinaison pourraient être «ériger en Chine avec sagesse» ou «cultiver la sagesse en Chine». Tout un programme, pour un architecte colonial, agent de modernité...

#### SUMMARY

The tribulations of a Belgian architect in China: Gustave Volckaert, in service of the *Crédit Foncier d'Extrême-Orient*, 1914-1954.

Belgian companies made large investments and developed important businesses in China during the first half of the 20th century. Several architects were employed by these companies and made a career in the Far-East. Contrary to the architects working in Belgian Congo, the Belgian architects in China remain largely unknown. This article follows one of them, Gustave Volckaert (1888-1978), who worked for the *Crédit Foncier d'Extrême-Orient* (C.F.E.O.), a Belgian-French company specialized in mortgage-loan, real-estate, and all activities related to construction business in the main treaty ports of China. Volckaert worked in Tianjin and Beijing from 1914 to 1922, in Tianjin from 1934 to 1946 and in Hong Kong from 1947 to 1954. His work includes houses, offices, educational buildings, churches and convents for both Western and Chinese clients. The article pays attention to Volckaert's professional relationships and reveals a fascinating network of influent Catholic people including the Ghent contractor René Van Herwege, the Chinese diplomat Lou Tsien-Tsiang, the missionary-architect Alphonse De Moerloose, the Jesuit naturalist Émile Licent, the expert in reinforced-concrete professor Gustave Magnel, several directors of the C.F.E.O., and major missionary orders (Jesuits, Lazarists, Paris Foreign Missions, Maryknoll Sisters, etc.). Although Volckaert was not at the front line of innovation, he was a conscientious architect, a good technician and fully devoted to his company. His career spans four decades during which the Chinese society opened up to modernity, especially in semi-colonial cities like Tianjin and in the British colony of Hong Kong. Architecture, one of the most visible expressions of modernity, evolved from classic and historic styles to art deco and modernist buildings with concrete structures, modern comfort and technologies. This article therefore examines Volckaert's works under the evolution of modern architecture in China.

#### SAMENVATTING

De belevenissen van een Belgische architect in China: Gustave Volckaert, in dienst van het *Crédit Foncier d'Extrême-Orient*, 1914-1954.

Tijdens de eerste helft van de 20ste eeuw hebben Belgische bedrijven in China belangrijke investeringen ontwikkeld. Verschillende architecten waren in dienst van deze bedrijven en hebben carrière gemaakt in het Verre-Oosten. In tegenstelling tot architecten die in Belgisch Congo actief waren, is het werk van de Belgische architecten in China voor een groot deel nog onbekend. Dit artikel volgt er een, met name Gustave Volckaert (1888-1978), die werkzaam was voor het *Crédit Foncier d'Extrême-Orient* (C.F.E.O.), een Belgisch-Frans bedrijf gespecialiseerd in hypothecaire leningen, immobiëlen en andere activiteiten van de bouwsector in de grote handelssteden van China. Volckaert werkte in Tianjin en Beijing van 1914 tot 1922, in Tianjin van 1934 tot 1946 en in Hong Kong van 1947 tot 1954. Zijn werk omvat woningen, kantoorgebouwen, schoolgebouwen, kerken en kloosters zowel voor Westerse als Chinese opdrachtgevers. Het artikel besteedt aandacht aan Volckaerts professionele contacten en gunt een blik op een fascinerend netwerk van invloedrijke katholieke contacten onder meer de Gentse aannemer René Van Herrewege, de Chinese diplomaat Lou Tsien-Tsiang, de missionaris-architect Alphonse De Moerloose, de Jezuïet naturalist Émile Licent, de gewapend-betonexpert professor Gustave Magnel, verscheidene directeurs van het C.F.E.O. evenals de belangrijkste missieordes (Jezuïeten, Lazaristen, Missions Étrangères de Paris, Maryknoll Sisters enz.). Zonder aan de spits te staan was Volckaert een zorgvuldig architect, een goede technicus en een zeer loyale werknemer. Zijn loopbaan overspant vier decennia waarin de Chinese maatschappij zich voor de moderniteit opende, vooral dan de semi-koloniale steden als Tianjin en de Britse kolonie Hong Kong. Architectuur, een van de meest zichtbare uitingen van moderniteit, evolueerde van de klassieke en historische stijlen tot de art deco, en modernistische gebouwen met betonnen structuren, modern comfort en technologieën. Daarom plaatst dit artikel Volckaerts werk in het perspectief van de algemene evolutie van de moderne architectuur in China.

## 摘要

Coomans Thomas, 刘亮国, 一位比利时建筑师在中国的心路历程: 华立慧 (Gustave Volckaert 于义品地产公司的建筑事业 1914-1954)。

比利时公司于二十世纪上半叶在中国有不同方面的投资。不少建筑师因受聘于这些公司而在远东工作。过往研究甚少触及比利时籍建筑师的事迹。本文集中讨论比国建筑师华立慧 Gustave Volckaert (1888-1978)。他曾受聘于比利时和法国商人合资的义品地产公司 (Crédit Foncier d'Extrême-Orient; C.F.E.O.), 并先后在中国三个城市工作 (天津及北京 1914-1922; 天津 1934-1946; 香港 1947-1954)。在这些城市里, 华立慧受中、西两方委托而设计住宅、办公大楼、学校、教堂及修道院等建筑。本文专注讨论华立慧的人际网络——特别是他与几位极具影响力的天主教人物的关系, 其中包括来自根特 (Ghent) 的承办商 René Van Herrewege、中国外交家陆征祥、宣教士建筑师 Alphonse De Moerloose、博物学家桑志华、钢筋混凝土专家 Gustave Magnel、义品地产公司的几位董事以及宣教机构 (耶稣会、遣使会、法国巴黎外方传教会及玛利诺女修会等)。这四十年期间, 中国社会的现代化正进行得如火如荼, 尤其在有多国租界的天津和英属香港。建筑设计亦从古典样式演变到装饰艺术和现代风格。新式的混凝土结构不但与现代技术融合, 并提供舒适的生活条件和环境。本文将通过华立慧的建筑设计反映中国建筑现代化的演变历程。



## MISCELLANEA

Fotografische documentatie van de stoet van het Landjuweel  
ingericht naar aanleiding van de 50ste verjaardag van de Koninklijke Academie  
voor Oudheidkunde van België (Antwerpen, 1892).

### Voorgeschiedenis

Het Antwerpse FelixArchief bewaart een collectie fotonegatieven genaamd "vlakfilms". Het gaat om enkele honderden grootbeeld fotonegatieven vervaardigd van kunststof. Ze kwamen aan het licht toen in 2004 tijdens de voorbereiding van de verhuis naar het Felixpakhuis begonnen werd met de grootscheepse reiniging, verpakking en inventarisatie van de verzameling glasnegatieven. Sommige zaten tussen twee glasplaten in een doosje, andere zaten apart verpakt tussen de doosjes glasnegatieven.



Fig. 1. De oorspronkelijke schikking in de oude vestiging<sup>(1)</sup>

(1) Copyright foto's, tenzij anders vermeld: "FelixArchief Antwerpen".

Snel bleek dat het FelixArchief over een uitzonderlijke verzameling beschikte, zowel typologisch als inhoudelijk. Er komen zeer uiteenlopende formaten in voor met uitzonderlijk lange, panoramische beelden. De oudste negatieven illustreren het prille begin van de commerciële kunststoffilm in de jaren 1890, de jongste dateren uit de jaren 1960. De negatieven zijn slechts summier beschreven en door het ontbreken van een positieve afdruk moeilijk leesbaar. Toch herkennen we unieke beelden van onder meer de Wereldtentoonstelling van 1894 en panoramische zichten van de oude, 19de-eeuwse omwalling van Antwerpen. Steekproeven wezen uit dat afdrukken van deze negatieven niet altijd voorkomen in de fotoverzamelingen. Sommige negatieven zijn in zeer slechte conditie. De collectiebeheerders registreerden schimmels, inwerking van vocht en vuil evenals volledig opgekrulde negatieven.

In afwachting van deskundig advies voor verpakking en beschrijving besloot het Felix-Archief om alle filmnegatieven te groeperen en over te brengen naar een betere, geklimatiseerde omgeving.

### Onderzoek

In 2010 onderzocht Sofie Meuwes de collectie vlakfilms van het FelixArchief in het kader van haar opleiding Conservatie en Restauratie aan de Artesis Hogeschool te Antwerpen. Bijzondere aandacht ging naar de opgekrulde negatieven en het zichtbaar maken en duurzaam conserveren van de negatieve beelden. Dit onderzoek mondde uit in een masterscriptie<sup>(2)</sup> waarin zij onder de leiding van docente Sofie Bastyns een stappenplan ontwikkelde voor het digitaliseren van opgekrulde kunststof negatieven.

Het studiemateriaal bevatte een reeks van 47 rolfilmnegatieven<sup>(3)</sup> die zo sterk opgekruld waren, dat het beeld niet bekeken kon worden zonder de negatieven te beschadigen. Volgens de inventaris ging het om opnamen van de Van Dijkstoet die in Antwerpen uitging in 1899. De drager bestaat uit cellulosenitraat, een voor die tijd vooruitstrevend materiaal. Door het ontbreken van een antikrullaag is een aantal negatieven in de loop der jaren sterk vervormd en opgekruld tot kleine rolletjes. De herkomst van deze verzameling is onbekend.

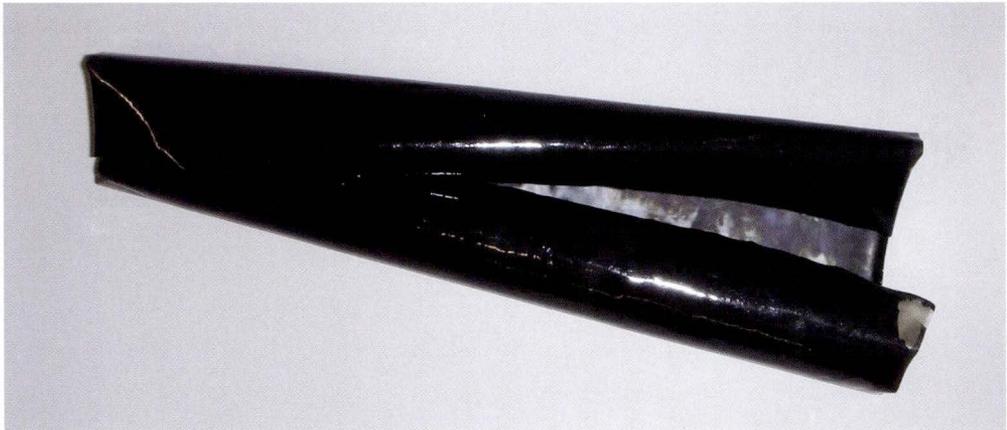


Fig. 2. Opgekruld rolfilmnegatief

(2) S. MEUWES, *Uitvoeren stappenplan voor het digitaliseren opgekrulde kunststof negatieven*. Masterproef Conservatie en restauratie, Antwerpen, Artesis - Koninklijke Academie voor Schone Kunsten - Antwerp University Association, Academiejaar 2010-2011; promotor Sofie Bastyns.

(3) Inventarisnummers 732 # 1-11 en 46-81.

Door middel van relaxatie slaagde Sofie Meuwes erin de negatieven te vlakken zodat digitalisering en omzetting naar een positief beeld mogelijk werden. Nadien konden medewerkers van het Felixarchief het inhoudelijk onderzoek aanvatten.

De stoet uit 1899 naar aanleiding van de 300ste verjaardag van de geboorte van Antoon Van Dijk is rijk gedocumenteerd met eigentijds beeldmateriaal. Geen van de tafereelen uit de reeks rolfilmnegatieven correspondeerde echter met beschrijvingen of gekende afbeeldingen van de Van Dijkstoet. Beide stoeten verschilden duidelijk in omvang en stijl en de locaties van de opnamen stemden niet overeen. In de fotocollecties van het FelixArchief werd daarom naar vergelijkingsmateriaal gezocht in reeksen van geïdentificeerde stoeten uit dezelfde periode. Meteen het begin van een boeiende ontdekkingsstocht door de eind 19de-eeuwse fotografie. Dankzij 13 geïdentificeerde foto's<sup>(1)</sup> uit andere reeksen konden de fotonegatieven toegewezen worden aan de stoet van het Landjuweel die in augustus 1892 door Antwerpen trok naar aanleiding van de 50ste verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

### De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België

De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België werd in 1842 te Antwerpen opgericht onder de voor die tijd gebruikelijke Franstalige naam: *Académie d'Archéologie de Belgique* die zich vanaf 1896 met de titel 'royale' mocht toeien. Hoewel de Academie aanvankelijk sterk verankerd was in de Antwerpse bourgeoisie, bleef zij haar oorspronkelijke doelstelling om heel het grondgebied van de jonge Belgische natie te bestrijken trouw. Gebrek aan financiële middelen belette de Academie echter om een permanente eigen huisvesting te verwerven. Gedurende de 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw bleef de Academie op de dool in Antwerpen. De uitbouw van een eigen bibliotheek en een eigen collectie leed sterk onder dit gebrek aan continuïteit. Daarenboven werden steeds meer niet-Antwerpenaren lid waardoor de idee om naar Brussel te verkassen aanhangers won. Hoewel de maatschappelijke zetel nog tot in 1954 te Antwerpen gevestigd was, gingen vanaf 1920 de meeste vergaderingen al te Brussel door. In deze omstandigheden is het niet verwonderlijk dat de eigen archieven van de Academie nog nauwelijks ouder materiaal bevatten, vooral omdat ook beide wereldoorlogen op dit vlak diepe sporen hebben nagelaten<sup>(2)</sup>. Nieuwe archivalische vondsten uit de eerste decennia van de geschiedenis van de Academie zijn dan ook van uitzonderlijk belang vooral als het gaat om iconografisch materiaal.

De viering van de 25ste verjaardag van de Academie gaf in 1867 aanleiding tot de organisatie van het eerste *Congrès archéologique international [...]* dat aan de basis ligt van een reeks historische en archeologische congressen die nog steeds plaats vinden maar die sinds 1885 georganiseerd worden onder de auspiciën van een *federatie* die al snel een eigen leven ging leiden.

Ook de 50ste verjaardag in 1892 van de Academie ging niet ongemerkt voorbij. Te Antwerpen werd een hele reeks activiteiten op touw gezet waarvan het 8ste *Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, en de drievoudige stoet door Antwerpen ongetwijfeld de belangrijkste waren. De optocht van zondag 14, dinsdag 16 en zondag 21 augustus werd opgevat als een reconstructie van de plechtige intrede van de rederijkerkamers die deelnamen aan het Landjuweel van 1561, een wedstrijd in toneel- en dichtkunst die traditioneel gepaard ging met allerlei feestelijkheden. De samenstelling van de stoet en de trajecten die op de verschillende

(1) Inventarisnummers FOTO-OF # 16436-16439, FOTO-GF # 261 en 760-767. Al de geciteerde historische foto's kunnen online geraadpleegd worden via de website van het FelixArchief: <http://zoeken.felixarchief.be/zl/home/home.aspx> (Zoeken naar foto's in Audio Visueel Archief (AVA)).

(2) V. MARTINY, *L'Académie royale d'Archéologie de Belgique trois fois jubilaire 1842-1992*. In: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art = Belgische Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis* 61, 1992, p. 11-72.

dagen gevolgd werden, zijn gekend onder meer dankzij herinneringspublicaties<sup>(6)</sup>. Naast de stoet waren er de obligate banketten, uitstappen en, om in de rederijkerssfeer te blijven, op 14 augustus de opvoering door het gezelschap *De jonge Vlamingen* onder leiding van W. Lemmens van de *cluyte 'Nu Noch!'* gebaseerd op een 15de-eeus handschrift uit het archief van de Antwerpse Sint-Lucasgilde, waarvan de tekst voor de gelegenheid vrij in het Frans werd vertaald.

### Op zoek naar de fotograaf

Keren we terug naar de rolfilmnegatieven en de fotoreeksen uit het FelixArchief, meer bepaald rolfilm 732 # 62 en foto FOTO-GF # 261.

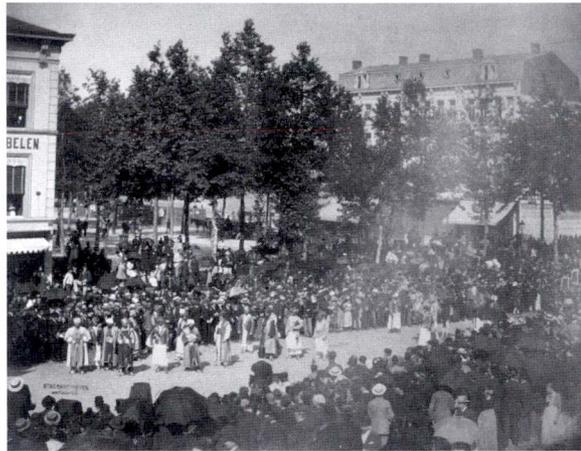


Fig. 3. Foto FOTO-GF # 261



Fig. 4. Detail van FOTO-GF # 261

- (6) *Cortège représentant l'entrée à Anvers en 1561 des chambres de rhétoriques se rendant au Landjuweel, août 1892*, Antwerpen, 1892; *Feestalbum van "Antwerpens Landjuweel", 14, 16 en 21 augustus 1892: vijftigste verjaring der Akademie van Oudheidkunde van België*, Antwerpen, 1892; *Inrichting van den stoel voorstellende de intrede der Rederijkkamers deelnemende aan het Landjuweel van 1561*, Antwerpen, 1892; *Officieel programma van den stoel, voorstellende de Intrede der rederijkkamers, deelnemende aan het Landjuweel van 1561*, Antwerpen, 1892.



Fig. 5. Positieve versie van rolfilmnegatief 732 # 62



Fig. 6. Detail van de positieve versie van rolfilmnegatief 732 # 62

Beide beelden tonen de leden van de *Algemeene Antwerpsche Diamantbewerksvereniging*. Verkleed als Indische maharadja's beelden zij een groep Oosterse kooplieden uit die naar Antwerpen komen om ruwe diamanten te verkopen. Toch zijn er enkele markante verschillen. Op FOTO-GF # 261 staan alle figuranten onbeweeglijk. Ze poseren voor een batterij fotografen die linksonder in beeld komt en niet voor de fotograaf van FOTO-GF # 261 die zich duidelijk op een hoger standpunt bevindt. Op foto 732 # 62 staan alle figuranten op precies dezelfde plaats en in nagenoeg dezelfde houding, op uitzondering van de centrale figuur met de waaier (rechts op uitvergrotingen), die zich net in beweging gezet heeft. Een belangrijk detail. Dit betekent immers dat beide foto's een fractie van een seconde na elkaar gemaakt zijn en de fotograaf van 732 # 62 deel uitmaakt van de groep fotografen op FOTO-GF # 261. Even intrigerend is FOTO-GF #



Fig. 7. Foto FOTO-GF # 766



Fig. 8. Detail van FOTO-GF # 766

766 (7), gemaakt op hetzelfde hoger standpunt als FOTO GF # 231. De stoet is nog in beweging, de paarden heffen hun linker voorbeen omhoog. Linksonder trekt een fotograaf, de hand opste-

(7) Dit tafereel stelt 'De Vrede' voor, uitgebeeld door de *Toon- , Tooneel- en Letterkundige Maatschappij 'De Verbroedering'* zie: *Officieel programma van den stoet [...]*, p. 34.



Fig. 9. Positieve versie van rollfilmnegatief 732 # 11

kend, de aandacht van de naderende figuranten. Wanneer iedereen stilstaat, drukt de fotograaf af. Het resultaat zien we op de positieve versie van rollfilm 732 # 11 waarop enkele figuranten recht in de camera kijken. Wellicht werd hun aandacht getrokken door de wuivende fotograaf.

Maar wie is de fotograaf van deze reeks? De redactionele bewerking van rollfilm 732 # 11 zet ons op het goede spoor. Zoals bij negen andere rollfilmnegatieven uit de reeks, werd de informatie rondom het centrale tafereel overschilderd om ze bij het maken van de fototypie-cliché makkelijk visueel te kunnen isoleren van de achtergrond. Een courante beeldcorrectie die wijst op het gebruiksklaar maken van de foto's voor een publicatie. In dit geval een gedenkalbum dat al snel opgespoord kon worden. De publicatie *Cortège du Landjuweel organisé à l'occasion du cinquantième de l'Académie d'archéologie de Belgique*<sup>(8)</sup> bevat 45 foto's van de Antwerpse fotograaf Joseph Maes waarvan er 26 een afdruk zijn van een rollfilm uit de 732 #-reeks van het FelixArchief.

### Joseph Maes

Joseph Melchior Florimond Maes wordt te Gent geboren op 10 juni 1838 en overlijdt te Antwerpen op 4 augustus 1908. Reeds in 1852 experimenteert hij met collodiumfotografie (cellulose-nitraat met lage nitratiegraad) en trekt daarbij de aandacht van de bekende Brusselse fotograaf Désiré Van Monckhoven van wie hij een tijdlang assistent wordt. Samen zetten zij een studio op

(8) *Cortège du Landjuweel organisé à l'occasion du cinquantième de l'Académie d'archéologie de Belgique*, Antwerpen, 1892. Opname 732 # 11 vinden we terug op plaat IX van het album.

die zich toelegt op stereo-opnames. Na het failliet van deze onderneming vestigt Maes zich eind 1858 als zelfstandig fotograaf en levert vooral foto's voor publicaties. Na een nieuwe mislukte samenwerking opent Maes een portretstudio maar blijft hij zoeken naar wegen om fotografisch materiaal in publicaties te integreren. Een van zijn meest opvallende prestaties uit deze periode is ongetwijfeld de reeks van 57 albumine afdruken die in Mechelen getoond worden op een tentoonstelling van religieuze kunst georganiseerd door James Weale. In 1866 verhuist Maes naar Antwerpen waar hij de fotostudio van Auguste Blanche (1818-1866) overneemt. Hoewel hij de portretstudio aanhoudt, verdiept hij zich vooral in de nieuwe fotomechanische processen. In 1869 ontwikkelt hij een eigen colotypie proces voor lithografisch gebruik. Hierdoor kan hij grootse projecten (mee helpen) opzetten zoals Van Ysendyck's magistrale *Documents classés dans l'art des Pays-Bas [...]*. Ook op internationaal vlak geniet hij grote bekendheid. Tijdens al zijn activiteiten verliest hij het zakelijke aspect nooit uit het oog zelfs niet nadat hij het colotypiewerk in 1892 overgedragen heeft aan George en René Dero<sup>(9)</sup>.

De fotoreeks van het Landjuweel van 1892 was geen eigen initiatief van Joseph Maes. De Koninklijke Academie vroeg de fotograaf uitdrukkelijk om een reportage van de stoet, een opdracht die hij, gezien de te verwachten problemen, niet zonder aarzeling aanvaardde<sup>(10)</sup>. De keuze van de locatie was cruciaal. Het weer kon roet in het eten gooien. Hij moest een bewegend object, een stoet met een geschatte lengte van 3500 meter en opgebouwd uit meer dan 50 taferelen in beeld brengen. Geen sinecure met de middelen die hem toen ter beschikking stonden. Herbeginnen was quasi onmogelijk, dus moest alles dubbel gefotografeerd worden, om voldoende beeldmateriaal te hebben. Dit vereiste meerdere toestellen, waardoor hij de operatie onmogelijk alleen kon uitvoeren. Het evenement zou wellicht duizenden toeschouwers op de been brengen. Zouden zij de fotograaf zijn werk laten doen? Maes was zich zeer goed bewust van de uitdagingen die hem wachtten, maar nam de handschoen op en startte onmiddellijk met de voorbereidingen.

### De voorbereiding

De stoet trok drie dagen door de stad en volgde telkens een andere route. Maes liep de verschillende parcours af en koos uiteindelijk voor een locatie op de Teniersplaats, recht tegenover meubelzaak De Roy op de hoek met de leien. Het weidse, open plein bood een ruim overzicht en op het uur dat de stoet zou uittrekken was er geen slagschaduw van bomen of hoge gebouwen. Met de camera gericht op het noordoosten had de fotograaf geen hinder van tegenlicht. Het decor – de gevel van het hoekhuis en de bomen van de leien – bood meer afwisseling dan de imponerende gevelpartijen van de Meir vlakbij Maes' atelier in de Gramayestraat die de stoet ongetwijfeld zouden overvleugelen. Bovendien leken de hoge praalwagens nog groter met de bescheiden, jonge boompjes op de achtergrond. De verhouding tussen het object en zijn omgeving was wellicht ook de reden waarom de fotograaf zich niet op een hoger standpunt plaatste. Joseph Maes kende zijn biotoop uitstekend en koos zorgvuldig zijn werkterrein. De Teniersplaats lag vlakbij het vertrekpunt van de stoet zodat paarden en figuranten ondanks de zomerse hitte en de zware historische kostuums nog voldoende fris op de foto zouden komen. Met de organisatoren werd afgesproken dat wagens en figuranten telkens 4 à 5 seconden voor de camera's zouden

(9) S. JOSEPH, Maes, Joseph (1838-1908). In: J. HANNAVY (ed.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Vol. 1. A-I, New York & Abingdon 2008, p. 885-886; S. JOSEPH & T. SCHWILDEN & M. CLAES, *Directory of photographers in Belgium 1839 – 1905*, Antwerpen 1997, p. 267 - 268.

(10) In J. MAES, *Le "Landjuweel" d'Anvers en 1892. La photographie d'un cortège*. In: *Bulletin de l'Association Belge de Photographie*, 19, nr. 8, 1892, p. 732-736 brengt de fotograaf uitvoerig verslag uit van zijn opdracht. Maes was toen voorzitter van de Association Belge de Photographie; Zie ook FelixArchief, MA # 1037/4, uitnodiging van 30 juni 1892 voor de vergadering van 1 juli 1892 van de Regelingscommissie van de Stoet.

stoppen<sup>(11)</sup>. Maes kreeg bovendien de garantie dat politie en een peloton soldaten toezicht zouden houden op de verwachte massa toeschouwers. Tenslotte moest een houten palissade van 25 meter verhinderen dat toeschouwers in het blikveld van de camera's zouden lopen<sup>(12)</sup>.

Maes stelde niet minder dan vier camera's op. Voor de grootste wagens uit de stoet voorzag hij twee camera's met lenzen van het type Dallmeyer (38 cm brandpuntafstand) en Goërtz (41 cm brandpuntafstand) en 24 glasplaten. Voor de overige taferelen rekende de fotograaf op 60 à 70 opeenvolgende opnamen. Het continu wisselen van glasplaten zou echter veel kostbare tijd in beslag nemen, terwijl de voortschrijdende stoet telkens slechts enkele seconden zou stilstaan. Naar eigen zeggen "à contre-coeur" nam Maes daarom zijn toevlucht tot een nieuwigheid in de fotografie: de rolfilmenegatieven die George Eastman, oprichter van Kodak kort voordien op markt gebracht had. In twee kleinere camera's voorzien van lenzen van het type Dallmeyer (28 cm brandpuntafstand) en Zeiss serie C (31 cm brandpuntafstand) plaatste hij een rol van telkens 48 opnamen. Proefopnamen vooraf leverden een bevredigend resultaat op.

Het gebruik van cellulosenitraat rolfilm, het formaat van de film, de afmetingen van de camera zoals we die zien op FOTO-GF # 766 doen vermoeden dat Joseph Maes onder meer een N° 5 Folding Kodak Camera gebruikte<sup>(13)</sup>. Eastman bracht deze camera in 1890 op de markt. Maes volgde de nieuwe ontwikkelingen in de fotografie duidelijk op de voet.



Fig. 10. N°5 Folding Kodak Camera<sup>(14)</sup>

## Aan de slag

Gewapend met vier camera's en de nodige assistenten trok Joseph Maes op 14 augustus naar de Teniersplaats. Om 14u stonden alle apparaten klaar. Achter de houten afsluiting stroomden de toeschouwers toe. Ook op het trottoir aan de overzijde drumde het volk bijeen. Aanvankelijk verliep alles vlot. De eerste wagens en figuranten passeerden en de fotografen deden hun werk. Maar dan liep het grondig mis door het opdringerige publiek. Toeschouwers klommen op de houten afsluiting die bezweek onder hun gewicht. Voetje voor voetje palmde de massa het terrein in dat Maes en zijn ploeg zo graag vrij wilden houden. De stoet raakte nog amper vooruit. Te paard en met stokslagen maakte de politie de weg weer vrij. Met in elkaar gehaakte armen trachtten agenten, soldaten en bedienden van het fotoatelier het volk tevergeefs in toom te houden. Het resultaat was dat de stoet voortdurend van zijn rechte lijn afweek en de zo zorgvuldig uitgekozen positie van de camera tegenover de stoet niet meer correct was. Berekend op 14 meter, passeerden sommige wagens op 7 à 8 meter! En herpositioneren temidden van de mensenzee was

(11) Felixarchief, MA # 1073/5, Landjuweel varia, instructies van 30 juli 1892.

(12) Maes, *op.cit.*, p. 733.

(13) [http://www.earlyphotography.co.uk/site/entry\\_C37.html](http://www.earlyphotography.co.uk/site/entry_C37.html), site geconsulteerd op 10/08/2011.

(14) Copyright onbekend.

niet evident. Na twee uur zwoegen met de camera's in de brandende zon, hielden Maes en zijn manschappen het voor bekeken. Ze prezen zich gelukkig dat de camera's geen schade hadden opgelopen.

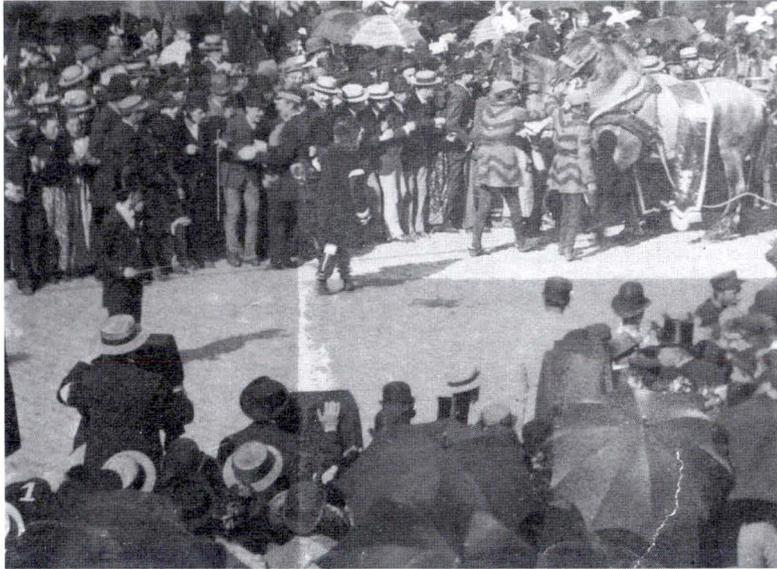


Fig. 11. Detail van FOTO-GE # 763: ordehandhavers dirigeren de mensenmassa achteruit terwijl figuranten met veel moeite de paarden in bedwang houden. De fotografen wachten tot de wagen in een goede positie staat.

Ontevreden over het resultaat maakte Joseph Maes een extra reeks opnamen op 16 augustus, toen de stoet de tweede keer uittrok. Op de nieuwe, nog niet geïdentificeerde locatie passeerde de stoet voor een blinde muur, een neutrale achtergrond die nadien makkelijk weg geretoucheerd kon worden. Uiteindelijk beschikte Maes over 160 belichte glasplaten en rolfilmnegatieven<sup>(15)</sup>. Het ontwikkelen, dat vier dagen in beslag zou nemen, kon beginnen<sup>(16)</sup>.

### Publicatie

De programmabrochure van de stoet van het Landjuweel van 1892 kondigde al aan dat er "een verslag met lichttekeningen van al de gedeelten des stoets" zou uitgegeven worden. De vergelijking van de reeks rolfilmnegatieven met de gepubliceerde foto's uit het album levert interessante conclusies op over de collectie en de werkwijze van de fotograaf.

Joseph Maes selecteerde zijn foto's nauwgezet. 29 opnamen uit de reeks rolfilmnegatieven komen niet voor in het album. Bovendien nam hij het zekere voor het onzekere en maakte meermaals van hetzelfde tafereel verschillende opnamen en koos er dan één uit voor publicatie. Zo treffen we in de reeks rolfilmnegatieven acht andere versies aan van taferelen gepubliceerd in het album. Zijn voorkeur ging uit naar opnamen waarin de personages recht in de camera keken. Negatief 732 # 9 geeft nog extra informatie. De positieve afdruk hiervan komt niet voor in het gedenkalbum, maar het negatief is toch met retouches bewerkt voor publicatie. Maes gebruikte

(15) Hierdoor weten we dat de 47 negatieven van het FelixArchief slechts een fractie zijn van alle opnamen.

(16) MAES, *op. cit.*, p. 735.

de foto's immers ook voor andere publicaties. Vier foto's uit de collecties van het FelixArchief tonen taferelen uit de stoet met bovenaan de opdruk "*Bulletin de l'Association Belge de Photographie*", de vereniging waarvan Maes van 1889 tot 1895 voorzitter was<sup>(17)</sup>.



Fig. 12. Positieve versie van de het geretoucheerde rolfilmmnegatief 732 # 10



Fig. 13. Plaat XI uit het gedenkalbum

De fotograaf retoucheerde zijn beelden frequent. Voor het gedenkalbum bewerkte hij 16 van de 45 gepubliceerde opnamen. Het is voorlopig onduidelijk wat hem hierbij precies dreef. Soms sneuvelden de achterliggende bomen en gebouwen, soms niet. Vaak moest ook het publiek eraan geloven. Van de foto's genomen op de niet geïdentificeerde locatie, vond hij vooral de personages die de stoet gadesloegen gezeten op een metershoge muur, bijzonder hinderlijk. Ze werden voor het gedenkalbum systematisch weg geretoucheerd, zij het niet altijd even geslaagd. Op plaat XII zijn hun bungelende benen nog duidelijk zichtbaar, hun bovenlichaam is verdwenen. Beter zijn de platen XVII en XIX waar de retouchestipjes de bungelende benen omvormen tot een neerhangend doek. Enkel op plaat IV mogen we een glimp van de waaghalzen op hun hoge tribune

(17) FOTO-OF # 16136-16139.

opvangen. Was dit de wraak van de fotograaf op het opdringerige publiek dat op 11 augustus de opnamen verstoorde?

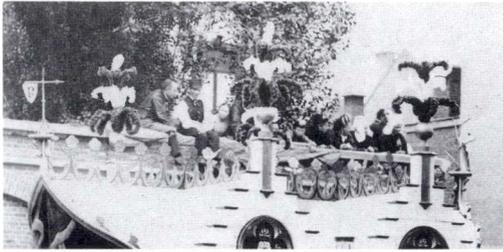


Fig. 11. Detail van plaat IV

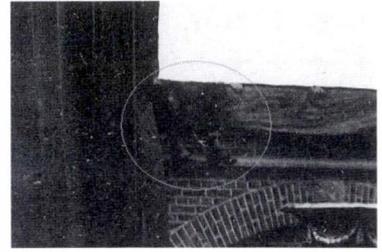


Fig. 15. Detail van plaat XII

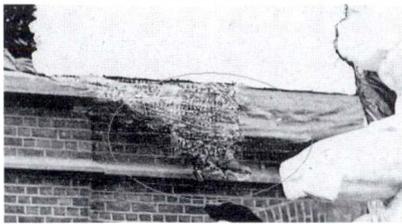


Fig. 16. Detail van plaat XVII



Fig. 17. Detail van plaat XIX

Voor Joseph Maes hadden de retouches een duidelijke meerwaarde. Nu komen ze vaak over als verminkingen van het originele beeld. De onbewerkte beelden komen immers realistischer over en leveren soms belangrijke randinformatie. Zo tonen de Antwerpse toeschouwers een staalkaart van de zomerkledij op het einde van de 19de eeuw. Boeiende informatie die de fotograaf meermaals wegnipte.

Joseph Maes was zeker niet als enige fotograaf present toen de stoet uittrok. Door hun historische encensering vormden stoeten voor fotografen dan ook een fotogeniek en tevens lucratief onderwerp. Met de publicatie van hun foto's konden ze het publiek laten terugblikken op een gereconstrueerd verleden. In augustus 1892 vertoefde Maes in het gezelschap van de Antwerpse fotografen Hippolyte Wouwermans en Théophile Sanders en een reeks anonieme collega's. Het FelixArchief bewaart 11 foto's van Wouwermans, één opname van Sanders en 37 anonieme foto's van de stoet van het Landjuweel.

## Besluit

De vondst van de fotonegatieven van het Antwerpse Landjuweel uit 1892 is niet alleen van belang voor de Academie omdat zij één van de weinige iconografische getuigen vormen van een activiteit die nauw verbonden is met één van de hoogtepunten van haar bestaan maar ook omdat hiermee origineel werk geïdentificeerd is van een befaamd Belgisch fotograaf - Joseph Maes - die een baanbrekende rol speelde bij de introductie van fotomechanische druktechnieken in België. Geconfronteerd met ander bronnenmateriaal vertellen de 47 negatieven ons een boeiend verhaal over de professionele fotografie op het einde van de 19de eeuw.

Werner POTTIER en Sofie MEUWES

**Un beau livre sur un beau sujet**  
**Compte rendu: Albert CHÂTELET, *Hubert et Jan van Eyck, créateurs de***  
***l'Agneau mystique*, Dijon, éditions Faton, 2011, in-4°,**  
**320 pages, 200 illustrations ISBN 978-2-8744-152-9. Prix: 69€.**

Albert Châtelet, qui a été élu membre étranger de notre compagnie en 1993 et compte aujourd'hui parmi ses doyens d'âge, a gardé une alacrité étonnante. Il en a fait naguère la preuve, devant une assemblée exceptionnellement nombreuse, en nous donnant un avant-goût du livre que voici. Il l'avait sur le métier depuis quatre ans et dans la tête depuis une soixantaine d'années, il se plaît à le dire (p. 219). S'il avait eu la fantaisie de publier son livre sous un pseudonyme, à l'instar de Romain Gary, aucun lecteur averti ne s'y serait trompé. S'il avait voulu inscrire en frontispice une devise, un choix s'imposait: *Als ich can*.

Le sommaire est en tête, à la manière anglo-saxonne. Douze chapitres:

- I: De Maaseik à Gand et La Haye (p. 9-23)
- II: Dans les ateliers de miniaturistes parisiens (p. 25-45)
- III: Jan van Eyck à La Haye (p. 47-61)
- IV: La genèse de l'Agneau mystique de Hubert et Jan van Eyck (p. 63-83)
- V: L'Agneau mystique (p. 85-117)
- VI: La pratique picturale eyckienne (p. 119-129)
- VII: Après l'Agneau mystique: diplomatie et dévotion (p. 131-149)
- VIII: Visions du divin (p. 151-163)
- IX: Portraits (p. 165-179)
- X: Le Couple Arnolfini (p. 181-189)
- XI: Atelier et disciples (p. 191-203)
- XII: Jan van Eyck dans le contexte européen (p. 205-211)

Le texte se structure ainsi en fonction de la chronologie, de l'iconographie et de la technologie. Enlevé à souhait, il fera le bonheur du lecteur avide d'enrichir ses connaissances personnelles, sans plus.

L'auteur explore le domaine eyckien dans son ensemble avec autant d'audace que de compétence. Souvent hardi, parfois téméraire, il ourdit un tissu serré de présomptions, multipliant les rapprochements, tantôt fort convaincants, tantôt aventureux. Il s'est forgé une panoplie de formules désarmantes, comme, entre bien d'autres, « Il n'est pas interdit de supposer que... »

Il s'attache à la peinture française, ou plutôt parisienne du début du XV<sup>e</sup> siècle, principalement l'enluminure. Il s'ingénie à y trouver trace des deux van Eyck.

Au cœur du livre, bien entendu, l'illustrissime polyptyque. Il vient de recevoir des soins d'urgence et va en recevoir de plus poussés, préparés par des examens *up to date*. Ceux dont il a bénéficié voici plus d'un demi-siècle sous la direction de Paul Coremans ont fait date. L'histoire de l'art, jusqu'alors marquée par ses origines littéraires, se doit depuis d'être attentive aux rigoureuses observations des physiciens et des chimistes. *L'Agneau mystique au laboratoire*, sorti de presse en 1953, reste en place d'honneur dans les bonnes bibliothèques. Mon exemplaire personnel m'a été donné par Paul Coremans lui-même, au temps lointain où ma carrière débutait sous sa galvanisante férule. L'inquiétude qu'il avouait, sur le mode hésitant, au sujet de l'authenticité du quatrain tellement célèbre et tellement discuté (p. 120-122) a fait d'énormes vagues.

Comme bien d'autres, tel Paul Post (1952), trop souvent catégorique à l'excès, tel Leo Van Puyvelde (1946 et 1953), autoritaire, mais pondéré, telle notre consoeur Élisabeth Dhanens (1965 et 1980), armée d'une connaissance approfondie du passé de Gand et habitée par une conviction qui lui dicte des mots durs, Albert Châtelet voue au quatrain une confiance inébranlable (p. 63-64 et 265). Il ne saurait envisager de prendre au sérieux les arguments qu'a martelés Volker Herzner, lorsqu'en 1995 il a ranimé, avec les atouts d'un savant digne de ce nom, la querelle lancée en 1933

par Émile Renders, polémiste virulent. Signant un compte rendu dédaigneux (*Bulletin monumental*, t. 155, 1997, p. 171), Albert Châtelet les mettait dans le même sac; il s'entête à le faire (p. 7); c'est à tort.

Plongé qu'il était dans la correction des épreuves au moment de la parution, Albert Châtelet n'a pas été en mesure de faire connaître son avis sur l'article que Hugo van der Velden vient de donner à *Simiolus* (t. 35, 1/2, 2011, p. 5-39), un article propre à mettre les historiens de l'art dans la dépendance des néo-latinistes. Jamais il n'admettra quant à lui, j'en mettrais ma main au feu, que le quatrain est la transcription corrompue d'un texte fiable disparu sans laisser aucune autre trace, qu'il n'a pas été inscrit sur le cadre en 1432 mais un demi-siècle plus tard et qu'il concerne exclusivement la partie inférieure. Volker Herzner, de son côté, a réagi illico; une longue réplique a suivi (*Ibidem*, 3/4, p. 127-130 et 131-141).

Jan aurait lui-même dicté les vers (p. 64). L'idée n'est pas neuve: Jean van Eyck « se déclare inférieur » écrivait Leo Van Puyvelde (1946, p. 87; voir aussi p. 88 et 1953, p. 79). Et le peintre aurait poussé la fausse modestie jusqu'à renforcer lourdement, pesamment *major quo nemo reperlus* par *arte secundus*, tout en ayant l'outrecuidance de rejeter derrière son propre nom celui du donateur, à son nez et à sa barbe, au mépris d'une tradition séculaire? Lucas de Heere en 1559, Marcus van Vaernewijck en 1562, Dominique Lampson en 1572 et Karel van Mander en 1604 impriment à l'unisson que Jan a surpassé Hubert, c'est à monter en épingle. Ici (p. 216 et 239-240), motus.

Les lettres du quatrain sont nettement moins belles que celles des autres inscriptions, Van Puyvelde le reconnaissait (1946, p. 86). C'est que Jan a confié l'exécution à un sous-fifre, supposait-il sans redouter d'être peu crédible. Aucun commentaire sur ce point ici.

Ces lettres, le laboratoire pourrait bien prouver demain qu'elles ne sauraient en aucun cas avoir vu le jour à la date livrée par le chronogramme. Il interdirait ainsi de continuer à voir en elles un témoignage irrécusable. Il ne ferait pas d'elles pour autant un faux à rejeter en bloc. N'auraient-elles pas été peintes suite au passage de visiteurs de marque venus de loin pour s'extasier devant un chef-d'œuvre de l'art, et non point dans l'intention de se mettre en prière devant un tableau d'autel, tels Jérôme Münzer en 1495, le cardinal Louis d'Aragon en 1517 et Albrecht Dürer en 1521? Des visites comme celles-là étaient bien de nature à modifier, à moderniser la manière de voir de ses gardiens. Trace écrite d'une tradition orale qui présentait l'auteur premier du polyptyque comme encore supérieur au plus admiré des peintres, dans l'ambition de pousser l'admiration à son comble, à la Barnum. Reste à comprendre pourquoi des vers qui livrent la date du baptême du premier fils légitime de Philippe le Bon ne nomment ni l'enfant ni le père.

Albert Châtelet reconnaît le duc dans le premier des *Juges intègres* et Philippe de Saint-Pol dans le quatrième, sans fournir d'argument probant ni montrer grande conviction (p. 106). Il ne réfute ni la tradition ancestrale qui voyait dans le plus jeune Jan van Eyck lui-même, certes à tort, ni la solide démonstration de Paul Post, qui reconnaissait, lui, le seul portrait de Philippe antérieur à l'institution de l'ordre de la Toison d'or qui soit venu jusqu'à notre époque.

Les différentes présentations permises par le jeu des charnières sont expliquées avec brio par les mots et les images (p. 88 à 97). La « première ouverture 'divine' du retable » (p. 95) n'est pas sans éveiller quelque scepticisme.

C'est encore au polyptyque qu'est consacré le chapitre suivant en totalité, ou presque. La toute récente campagne de prises de vues en réflectographie dans l'infra-rouge en est le principal fondement. Le travail de Hubert et celui de Jan sont distingués l'un de l'autre avec grande assurance. L'intervention de collaborateurs non confinés dans des tâches tout à fait subalternes n'est pas envisagée.

Étudiant les portraits, l'auteur discerne des ressemblances qui risquent fort de demeurer indiscernables pour d'autres yeux que les siens, tout en restant aveugle à des dissemblances plus ou moins criantes. Maints historiens de l'art en sont là, en vérité. Trop rares sont ceux qui consultent des physionomistes patentés et ceux qui, mieux encore, s'aiguissent le regard par la pratique assidue du dessin.

C'est dans les documents (p. 216-215) et dans le catalogue (p. 217-298) que s'enfoncera le lecteur pour qui les raisonnements serrés, les réfutations solidement argumentées et un solide appareil critique sont des besoins vitaux. Ils font la part belle à deux artistes obscurs dans lesquels l'auteur voit des collaborateurs directs de Jan au temps où Jean de Bavière l'avait à son service, Lambert van Alpas, crânement identifié avec Albert van Ouwater (p. 193-197, 211 et 288-293, L/1à12), et Jean de Pestivien, alias Pestinien (p. 197-199, 242-245 et 294-297, P/1 à 9). Les documents sont plus d'une fois longuement commentés (p. 216-221, 222-240, 241 et 242-245). Le témoignage de Dominique Lampson (1572) est passé là sous silence, alors qu'il n'est pas ignoré (p. 216). Le catalogue est structuré en fonction des chapitres, en gros, ce qui n'est pas des plus commode. Il redit maintes fois ce qu'a dit le texte. Les références bibliographiques y sont extrêmement nombreuses, sans l'être autant que dans le répertoire valeureusement compilé par Hélène Mund et Cyriel Stroo pour les années 1984 à 1998; ainsi dans la notice IX/4. Elles n'ont pas non plus son impeccable précision. La notice de la *Vierge d'Autun* (IV/4) mentionne le livre publié par Jean Lejeune en 1956 sans préciser les pages (35-77) et sans remémorer la thèse. Celle de la *Fontaine de vie* du Prado (P/7, compléter «2009, Colman, p. 73-78» par un renvoi aux pages 130 et 131; voir en outre p. 200-202), résolument bleu-blanc-rouge, se heurtera au scepticisme; la ressemblance entre le donneur d'ordre et le roi René n'est pas niable, mais la dissemblance entre les sourcils, les bouches et les mentons ne l'est pas non plus. Celle de *L'Homme à l'écillel* (L/8) aura le même sort: l'identification avec Jean II de Ligne ne saurait être «tenue pour acquise»; on voit mal, en effet, pareil personnage arborant un exemplaire en argent du collier de l'ordre de Saint-Antoine en Barbefosse.

Intercalé entre ces deux morceaux de résistance, un tableau chronologique sommaire à l'excès: une page seulement (216).

La bibliographie (p. 299-316), que complètent des *Orientations bibliographiques sur le chapitre I* (p. 215), est sélective. Elle ne mentionne ni le volume plutôt «grand public» publié chez Elsevier en 1953 par Leo Van Puyvelde, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, ni le beau recueil publié chez Mercator en 1984 par Liana Castelfranchi Vegas, *Flandre et Italie. Primitifs flamands et Renaissance italienne*, ni le pénétrant ouvrage de Lorne Campbell, *Renaissance Portraits* (New Haven et Londres, 1990). Ni l'article de Nils Büttner, *Johannes arte secundus? Oder: Wer signierte den Genter Altar?*, dans *Dortmund und Conrad von Soest*, (Bielefeld, 2004, p. 179-200), ni celui de Pilar Silva Maroto, *Le dessin sous-jacent de deux peintures eyckiennes du Musée du Prado, dans La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches* (Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, colloque XV, Bruges, 2003, Louvain, Paris et Dudley, 2006, p. 42 – 47, ni la rigoureuse synthèse de Bart Franssen (*Jan van Eyck, «el gran pintor del illustre duque de Borgoña»*). *El viaje a la Peninsula y la Fuente de la Vida*, dans *La senta española de los artistas flamencos*, Madrid, 2009, p. 105-125). Ni *Patrons, Authors and Workshops: Books and Book Production in Paris around 1400*, édité par Godfried Croenen et Peter Ainsworth (Louvain et Paris, 2006), ni la notice d'Élisabeth Dhanens sur Josse Vijd, dans le tome 17 du *Nationaal Biographisch Woordenboek* (Bruxelles, 2005, col. 735-744, ni celle de Jean Lejeune dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne* (Liège, 1968, n° 164, p. 162-163). Ni le livre, sorti de presse en 2009, d'Alexis Curvers, *Les Van Eyck, Maîtres constructeurs du Temple de la Sagesse à Liège*, essai posthume dont l'éditrice, A. M. Garant, s'avoue éperdue d'admiration; une sorte de bijou littéraire. Ni l'ouvrage de Jo Bogaert, *De Aanbidding van het Lam Gods; machtsdroom en esoterie*, Oosterzele, 2010, ouvrage de franc-tireur dont il n'est pas homme à faire grand cas. Ni enfin, car sorti de presse en 2011, celui de Luc Dequeker, *Hel mysterie van het Lam Gods. Filips de Goede en de Rechvaardige Reclters van Van Eyck*.

Le lecteur trouvera Donat de Chapeaurouge s.v. Donat et Lotte Brand Philip s.v. Brand. Il se gardera de prénommer René Sneyers «Roger» et de déformer Brinkman en «Brinckman» et Soreil en «Sorel». Il rendra sa particule à Brigitte de Patoul. Il trouvera l'article d'Ionesco, dans le n° 60 de la revue, et pas dans le «t. 59».

L'index «de personnes et de lieux», veuf de son grand titre, est réduit à deux pages. Il est très loin d'être exhaustif. Il écarte Hubert et Jan, de légitime façon, mais aussi Barthélemy et

Lambert, alors qu'il fait une place à Marguerite (à la lettre M). Il case Lambert van Alpas à la lettre L et Jean de Pestivien à la lettre P (en omettant les pages 294-297). Élisabeth de Görlitz et Jeanne de Presles perdent la particule. Deux minces accrocs, l'un s. v. Ligne, l'autre s. v. Turin.

Sans être de ceux qui s'ouvriraient les veines plutôt que d'écrire «J'avoue m'être trompé» (p. 231, 252 et 268), Albert Châtelet se montre résolument réfractaire aux arguments des chercheurs qui n'ont pas été convaincus par les siens. Aucun des miens n'a percé sa cuirasse (p. 47-61, 58-78, 200-202, 215, 216, 222, 296-297). Parmi les autres «recalés», notre confrère Ludovic Nys dont l'essai sur l'énigmatique *Tymotheos* fait pourtant forte impression (IX/3; voir aussi L/8). Même à propos d'analyse dendrochronologique le désaccord sourd (p. 64 et 291-292, L/8).

La grammaire et l'orthographe ne sont pas peu malmenées. Les fautes de frappe n'épargnent ni les dates, ni les noms propres, ni les mots en langue étrangère, ni même le *molto* de Jan.

L'illustration se passe de numérotation et de table. Elle est dans son ensemble de haute qualité. L'éditeur, l'imprimeur, le photographeur et le relieur sont à féliciter: le fruit de leurs peines tient les promesses de la jaquette, superbe.

Pierre COLMAN

## COMPTES RENDUS — RECENSIES

Pierre COLMAN, *Jan van Eyck et Jean sans Pitié (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts, Collection in-8°, 3<sup>ème</sup> série, XXVII, n° 2059)*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2009. 1 vol., 140 pp., 39 ill. ISBN 2803102595/2803102594. Prix: 20 €.

Le présent ouvrage rassemble quatre études centrées sur le 'premier' Jan van Eyck, le peintre miniaturiste virtuose qui, entre 1417 à 1425, œuvra au service de Guillaume de Bavière, puis de son frère le prince de Liège Jean de Bavière. Pierre Colman explore différentes pistes nouvelles susceptibles d'éclairer l'activité du maître avant 1432, date de l'*Agneau mystique*. Le premier chapitre permet de découvrir un aspect de la scène artistique de la Principauté de Liège du début du xv<sup>e</sup> siècle, à partir d'œuvres commandées pour la collégiale Notre-Dame de Tongres. Si l'auteur se concentre principalement sur les arts du métal et propose au passage de reconstituer l'œuvre de l'orfèvre Henri de Cologne, c'est l'étude du fameux dessin de Nuremberg représentant le *Mariage mystique de sainte Catherine* qui retient l'attention du spécialiste des Primitifs flamands. Ce dessin eyckien reproduirait, selon l'auteur, le retable peint de l'ancien maître-autel de la collégiale de Tongres, une œuvre qu'un paiement de 1409 invite à attribuer à Hubert van Eyck. Il nous livrerait un témoignage particulièrement précoce de l'art eyckien en formation, puisque le saint évêque représenté du côté droit constitue une véritable préfiguration du saint Donatien de la *Madone au chanoine Van der Paele*.

Dans le deuxième chapitre, Pierre Colman développe et argumente l'hypothèse d'une formation de Jan van Eyck à Cologne, probablement auprès du Maître de sainte Véronique. Selon lui, le fameux Triptyque Norfolk de Rotterdam, dont les liens avec la genèse de l'art eyckien sont patents et ont déjà été relevés par nombre de chercheurs, n'a nullement été commandé par un Liégeois, comme on l'a souvent affirmé. L'œuvre aurait été réalisée à Cologne par le jeune Jan van Eyck vers 1410. Par la suite, le même artiste aurait également peint pour cette ville la *Fontaine de vie* aujourd'hui conservée au Prado.

Un troisième chapitre est consacré à l'analyse iconographique d'un étrange dessin appartenant au Louvre: la *Partie de pêche*. Cette feuille, dans laquelle Pierre Colman voit la main de Jan van Eyck, constituerait une œuvre de caractère satirique, mettant en scène les rivalités entre les différents prétendants de la jeune Jacqueline de Bavière, au nombre desquels se trouvait notamment son oncle Jean. L'identification proposée permettrait de dater précisément le dessin d'avril-mai 1417. Enfin, un quatrième chapitre traite de la part qui revient à Jan van Eyck et à Jean de Bavière dans les *Heures* de Turin-Milan. L'auteur soumet à une nouvelle lecture la célèbre miniature de la *Prière du souverain sur la plage*. Ce prince serait, sans aucun doute possible, Jean.

L'ouvrage, au titre suggestif et de lecture agréable, mérite à plus d'un titre la considération. Il s'impose à l'attention des chercheurs par les nombreuses hypothèses nouvelles qui y sont développées. S'appuyant sur une vaste érudition polyglotte, l'auteur relance le débat sur des œuvres souvent reproduites et commentées, au sujet desquelles on aurait pu croire que tout avait déjà été dit ou écrit. Il démontre avec force que qu'il n'en est rien. Mais surtout, le livre se signale par la sûreté de la méthode critique mise en œuvre pour 'démonter' certaines positions dominantes dans la littérature scientifique. Cette sûreté apparaît notamment dans la remise en cause du caractère prétendument liégeois du programme iconographique du Triptyque Norfolk (p. 60-64). Pierre Colman observe que la plupart des saints qui y sont inclus pouvaient se targuer d'un culte international. Peu sont particuliers à Liège. Certes, les saints Servais, Lambert et Hubert sont bien présents mais, si les deux premiers occupent une place d'honneur sur le panneau central, en revanche, Hubert est rejeté au revers du volet droit, où il est peu visible, de profil et coincé entre quatre autres figures. En réalité, le programme iconographique du petit retable n'a rien de spécifiquement 'principautaire'. Aucun indice iconographique ne s'oppose donc à une localisation

du donneur d'ordre plus à l'est, par exemple à Cologne, où Servais, Lambert et Hubert n'étaient nullement des inconnus.

On appréciera également comment Pierre Colman établit d'entrée de jeu, dans son étude de la *Partie de pêche*, le caractère purement fictif de la scène (p. 86-87). Il est impossible de l'interpréter en termes de réalité empirique ou comme la description d'un événement réel. On imagine difficilement, en effet, pêcher à la ligne «dans un ruisseau large d'un pas et encombré d'herbes folles». Et on imagine plus difficilement encore que l'on puisse se livrer en même temps à la pêche et à la chasse. Or, plusieurs personnages du dessin, des hommes comme des femmes, tiennent un faucon au poing. Ces anomalies obligent le spectateur à postuler une dimension allégorique et à voir dans la scène un discours en image. Cette observation liminaire permet à l'auteur de développer sur des bases théoriques bien assurées sa lecture satirique du document.

Enfin, on relèvera la manière dont Pierre Colman rouvre le débat sur la miniature de la *Prière du souverain sur la plage*, elle aussi déjà commentée par tant d'auteurs. Avant de chercher à identifier un épisode historique particulier et ses protagonistes, comme y invite le réalisme si suggestif de la scène située sur une plage de la mer du Nord, il appelle avec clairvoyance à se pencher sur les intentions du commanditaire et du peintre (p. 105-106). Il constate que la miniature est associée à un texte latin, une prière à Dieu émanant d'une personne à laquelle tout un peuple a été confié. L'image doit donc être considérée, du point de vue fonctionnel, comme l'illustration de ce texte. «La prière est adressée à Dieu; on le voit dans une gloire, penché vers le prince souverain qui la lui adresse», écrit justement Pierre Colman. Dans ce cas aussi, le travail d'interprétation s'appuiera sur la reconnaissance préalable de la nature du document.

On le voit: au travers de ces quatre études de cas, ce sont de véritables leçons que dispense au lecteur un professeur émérite qui, pendant des décennies, a formé à la bonne méthode critique des générations d'étudiants, leur transmettant non seulement un savoir, mais surtout la manière de poser correctement les problèmes en histoire de l'art. L'intérêt de l'ouvrage dépasse donc largement celui des études eyckiennes.

Didier MARTENS

ROSARIO COPPEL, MARGARITA ESTELLA et CHARLES AVERY, *Guglielmo della Porta, a counter-reformation sculptor*, Madrid, 2012 (publié par Coll et Cortès), 151 pages, 85 illustrations en noir et blanc et en couleur; reliure dos toilé sous emboîtement découpé. ISBN 978-84-615-7436-0. Prix: 52 €.

Curieux personnage que ce Guglielmo della Porta (1515-1571) à la fois architecte, sculpteur et dessinateur, collectionneur et restaurateur, historien et antiquaire, garde des sceaux en plomb du pape, une très agréable et rentable sinécure.

Il commença par être l'élève puis le collaborateur de son père Gian Giacomo, lui aussi sculpteur et architecte de la cathédrale de Milan, qui dirigeait un important atelier à Gênes.

C'est de concert avec lui que Guglielmo réalisa trois grandes tombes en Espagne: celle de Balthasar del Rio, évêque de Scala, à la cathédrale de Séville (1536-1539), une œuvre qui s'inspire du tombeau de l'évêque Cybo à Gênes dû à Gian Giacomo; celle de l'évêque Francisco de Solís (1545), réalisée seul; enfin, celle du marquis de Villanueva del Fresno et de sa femme dans le couvent de Sainte Claire de Moguer (1548-1549), exécutée avec le concours d'autres artistes italiens. Ces trois grands ensembles sont analysés en détail par Margarita Estella (p. 14 à 27).

Guglielmo s'était installé à Rome à la fin des années 1530 et y rencontra Michel-Ange qui l'inspira et le protégea jusqu'à leur brouille finale. Il entra au service du pape Paul III dont il fit plusieurs bustes et qui le chargea d'édifier son tombeau à Saint-Pierre de Rome (1549-1575) dont les deux figures couchées (la Fidélité et la Prudence) s'inspirent de celles qui ornent le tombeau de Laurent de Médicis à Florence.

On lui commanda également une statue équestre de l'empereur Charles Quint (1550) mais ce projet resta sans suite. L'artiste composa alors un gigantesque ensemble de quatorze bas-

reliefs illustrant la Passion du Christ devant servir de piédestal à une statue de l'Empereur mais ce second projet n'aboutit pas plus que le précédent: les différents éléments qui le composaient furent distribués à des personnages de la Cour pontificale ainsi qu'à Cosme de Médicis et au roi d'Espagne Philippe II.

Il est, d'autre part, l'auteur des bas-reliefs ornant les portes d'accès à l'église Saint-Sylvestre et exécuta trois modèles en cire pour des autels à la basilique Saint-Pierre. Il resta en faveur sous Pie IV ainsi qu'en témoigne le buste de ce Pontife conservé au Musée archéologique de Madrid.

Guglielmo della Porta fut avant tout un artisan très doué, ce qui ne l'empêche d'ailleurs pas d'être grand artiste à ses heures. Il y a en lui du Sansovino et du Michel-Ange.

À la tête d'une équipe nombreuse de collaborateurs et d'apprentis, il réalisa une série de bronzes reproduisant les statues antiques les plus connues des collections romaines. Parmi ses assistants, figuraient notamment Willem van Tetrode et Giambologna et c'est dans son atelier que ce dernier s'initia sans doute à la technique de la cire perdue.

Le Maître collectionnait, restaurait et vendait des marbres antiques dont le sous-sol romain regorgeait. Il lui arrivait d'en remplacer les parties manquantes. Sa connaissance des sarcophages romains lui inspira bon nombre de petits bas-reliefs tels les seize admirables plaquettes de bronze illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide, aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Son atelier travaillait d'après ses esquisses et ses dessins qui ont été conservés et ont permis de reconstituer son œuvre. L'un des plus actifs parmi ses associés fut Jacob Cornelisz Cobbaert (1535-1585), connu sous l'appellation de «Coppe Fiamingo» auquel on doit notamment la fonte des *Métamorphoses* d'Ovide. Après la mort de Guglielmo, bon nombre de ses modèles et de ses moules ont été reproduits par ses fils ou ses disciples.

C'est Mme Rosario Coppel qui s'est chargée de retracer cet itinéraire artistique (p. 28-57), tout en consacrant une étude au rôle joué par chacun des collaborateurs de della Porta (p. 52-56). La même spécialiste est l'auteur également du catalogue des plaquettes et sculptures religieuses qui constitue la partie centrale de l'ouvrage.

Le pontificat de saint Pie V est, sur le plan artistique celui de la décence et de la pudeur. C'est l'époque où les nus de Michel-Ange sont barbouillés et les œuvres de della Porta n'échapperont pas à l'esprit nouveau car son fils Théodore sera chargé en 1593 de couvrir les seins de la Fidélité qui décorait le monument funéraire de Paul III tandis que les antiques qu'il avait fournis jadis au Vatican lui furent restitués, ce qui ne l'empêcha pas de les revendre aussitôt à Ottavio Farnèse.

Della Porta va se consacrer désormais à réaliser, avec le concours d'orfèvres reconnus, toute une série d'œuvres inspirées par l'iconographie religieuse. Le catalogue de Mme Coppel s'attache à des productions (nombreuses variantes) centrées sur quatre grands thèmes: le Christ en croix, la Flagellation, le Calvaire et le Rédempteur apparaissant à ses disciples.

Bien que l'on trouve chez Guglielmo della Porta des souvenirs d'Antonio Pollaiuolo, de Perino del Varga, de Bartolomeo Ammannati et même du peintre Sebastiano del Piombo, on ne saurait parler de lui sans évoquer avant tout Michel-Ange. C'est ce à quoi s'attache, dans une dernière contribution, Charles Avery, grand expert s'il en est dans l'Art baroque (p. 113-137). Cet auteur fait remarquer, non sans pertinence, que Michel-Ange s'est illustré avant tout dans la grande sculpture de marbre. Aussi, ses disciples et imitateurs n'ont-ils pas manqué de s'investir dans les secteurs qu'il avait négligés: le bronze, les bustes, les petits sujets et les bas-reliefs. C'est dans ces domaines que della Porta a excellé avant tout.

L'ouvrage constitue incontestablement une contribution majeure à l'étude de l'œuvre de Guglielmo della Porta, artiste jusqu'à présent assez mal connu et qui suscite depuis peu un regain d'intérêt (voir les contributions publiées par l'Université Roma Tre dans *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento*, San Casciano, 2012, notamment celle de Grégoire EXTERMANN, *Il Ciclo della Passione di Cristo di Guglielmo della Porta* (p. 59-112) et de Giovanna IOELE, *Profilo biografico e stilistico del Cavaliere Giovanni Battista della Porta* (p. 151-202).

La qualité de l'illustration est exceptionnelle. Un appendice documentaire et une bibliographie choisie complètent cet ensemble d'études suggestives. Un seul regret: le caractère un

peu trop théâtral de la couverture et de son boîtier à fenêtre octogonale ainsi que les entrées de chapitre vêtues de rouge. Simple caprice de l'éditeur sans doute mais qui détonne s'agissant d'un livre de haut niveau scientifique.

LUC SMOLDEREN

LUC DEQUEKER, *Hel Myserie van het Lam Gods. Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck*, (Annua Nuntia Lovaniensia LIII), Leuven, Paris, Walpole, Peeters 2011, 286 p., 51 fig. dont 47 en couleurs, en encart maquette de l'*Agneau Mystique*, ISBN 978-90-429-2464-2. Prix: 38 €.

Voici une nouvelle approche des problèmes de l'*Agneau Mystique* qui mérite intérêt, ne serait-ce que par la qualité de son auteur, professeur de l'Ancien Testament à l'Université catholique de Louvain. Cette fonction le conduit tout naturellement à aborder le retable d'abord par une analyse très fine de son iconographie en rapport avec l'Écriture. C'est par l'Ancien Testament qu'il l'aborde, par le message des prophètes, Zacharie et Michée, comme par celui de Jean-Baptiste qui tient ouvert son livre au passage 40 d'Isaïe qui implique la présentation de Dieu tout puissant. L'apocalypse conduit à reconnaître l'Agneau sur le Mont Sion «accompagné de cent quarante-quatre milliers de gens» (14-1), aussi le registre inférieur représenterait-il le règne de mille ans. Le groupe de gauche ne serait donc pas, comme on l'admet généralement, les prophètes et les patriarches, mais les Juifs convertis accueillis dans la Cité de Dieu. Plus précisément l'auteur voit dans le retable une évocation de la réunion de l'*ecclesia ex circumcisione* et de l'*ecclesia ex gentibus* dans le royaume millénaire. C'est l'étape la plus originale de la réflexion, mais il faut avouer que pour confirmer son affirmation, l'auteur est obligé de solliciter largement le texte. L'apparition de l'Agneau et de ses compagnons appartient, dans l'Apocalypse, à une étape antérieure à celle du royaume millénaire (14-1) où sa présence n'est pas mentionnée (20-1/6). Les deux éléments les plus remarquables du millénarisme sont l'enchaînement de Satan (20-2) et la première résurrection (20-4/5) qui auraient pu donner aisément naissance à des images saisissantes, totalement absentes du retable. Quant à la phrase qui figure aux pieds de Dieu, *Vita sine morte in capite...* qui n'est pas nécessairement empruntée à Hugues de Saint-Victor puisqu'elle apparaît chez bien d'autres auteurs comme l'a montré en son temps Dana Goodgal, elle est l'équivalent de Apocalypse 21-4, *de mort il n'y en aura plus ...*, c'est à dire qu'elle concerne, si on veut la prendre dans le strict contexte apocalyptique, la Jérusalem céleste.

Luc Dequeker veut aussi reconnaître Thomas d'Aquin dans le personnage tonsuré au visage lourd, bien que la comparaison proposée avec le tableau de Benozzo Gozzoli n'entraîne guère la conviction: Jacques Lavalleye voulait voir dans ce personnage l'inspirateur de l'iconographie.

De cette première analyse attachante et quelque peu surprenante, l'auteur passe d'abord à la *Fontaine de vie* du Prado, tenue pour une «réplique» du retable de Gand. Pourtant, dans cette œuvre il ne s'agit pas de juifs convertis, mais tout au contraire d'incroyants, rejetant l'hostie, disposés même à la profaner. Après l'avoir mis l'œuvre en rapport avec le concile de Bâle, notamment parce qu'il reconnaît dans le pape, Eugène IV, et dans le cardinal qui l'assiste Giulio Cesarini, il s'attarde très longuement sur le rapport de l'Église et de la Synagogue et sur la question de la conversion des Juifs, dans le cadre du concile de Bâle et surtout dans le domaine espagnol qui fait l'objet de longues et érudites pages. Sont particulièrement mises en valeur les personnalités et les rôles de Paul de Burgos, juif converti devenu évêque de Burgos, et de son fils, Alonso de Cartagena, qui devait écrire un *Defensorium Unitatis Christianae*. Ce dernier pourrait être l'inspirateur du programme théologique de l'*Agneau mystique*.

L'importance du problème dans le contexte espagnol conduit Luc Dequeker à voir dans le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal l'occasion de la commande du retable. Il est un peu singulier qu'il paraisse aussi facile de passer dans la péninsule hispanique d'un royaume à l'autre. L'hypothèse avancée d'une possible rencontre de Jan van Eyck et de Alonso de Cartagena, est loin d'être assurée, car il n'est ni certain que le peintre ait accompagné les autres

membres de l'ambassade dans leur voyage en Espagne, ni qu'une telle rencontre eut été possible. Encore le fait serait-il assuré, qu'il ne serait pas de nature à confirmer l'intervention de l'évêque, puisque la détermination du programme d'une œuvre d'art d'une telle ampleur que l'*Agneau mystique* dépend d'abord de son commanditaire et non de l'exécutant. Il serait donc souhaitable de montrer dans quelle condition le duc ou la duchesse auraient pu solliciter ce théologien espagnol.

Pour Luc Dequeker, donc, le retable aurait été commandé pour la chapelle de la résidence ducale gantoise, le Hof ter Walle. La date de son achèvement, le 6 mai 1432, aurait été choisie pour rappeler le baptême du deuxième enfant du couple, Josse, le 6 mai 1432. C'est la mort de ce dernier, dès le 21 août, qui en laissant un mauvais souvenir, aurait conduit le duc et la duchesse à abandonner l'œuvre et à la céder à Joos Vijd qui aurait fait introduire quelques modifications au plan originel, comme la représentation du Saint Esprit.

Malgré les abondantes données historiques évoquées, la subtilité théologique des propos et l'impressionnante érudition, il est bien difficile de ne pas se sentir entraîné dans un singulier roman. Les conditions matérielles elles-mêmes d'une telle histoire ne sont ni évoquées ni expliquées. Comment le portrait du «second» commanditaire, Joos Vijd aurait-il pu être peint au revers du panneau des chevaliers? Faut-il imaginer qu'il ait pris la place d'une effigie du duc de Bourgogne qui aurait été si bien éliminée (par grattage?) qu'elle n'aurait laissé aucune trace? L'adjonction tardive du Saint Esprit est aussi invraisemblable puisque tout son rayonnement a été préparé par des incisions dans la préparation.

Nombre de points de détails font l'objet d'affirmations surprenantes. Ainsi, par exemple, les deux saint Jean sont présentés comme les patrons du couple ducal. Les édifices qui se profilent à l'horizon seraient ceux de la Jérusalem céleste (qui pourtant est descendue du ciel (21-10) et comportait surtout une muraille). Les sanctuaires seraient inspirés par ceux de la ville de Gand, mais l'auteur a évité de préciser desquels il s'agit et il aurait certainement beaucoup de mal à le faire. Par contre, dans la vue de la ville discernable dans la fenêtre de l'Annonciation, il veut voir, avec l'aide de l'un de ses parents (son frère?) architecte, une vue de la ville de Sluis: il y a pourtant sensiblement deux siècles que Lievin de Bast a démontré de manière très précise et convaincante qu'il s'agit en réalité de la Korte Dagstraat de Gand.

L'étude demeure fort riche et apporte des informations intéressantes sur le statut de Juifs en Espagne. Son apport à la connaissance de l'*Agneau mystique* est beaucoup plus réduit. S'il peut bien être justifié d'affirmer que le retable n'a pas pu être conçu pour la chapelle de Joos Vijd, sa destination à la chapelle ducale est insuffisamment argumentée pour entraîner la conviction. Les propositions d'interprétation à partir de l'Écriture peuvent apparaître cohérentes et plausibles, à la condition, toutefois, d'admettre que quelques phrases empruntées aux écrits testamentaires entraînent nécessairement leur contexte scripturaire, ce qui ne semble guère correspondre aux réflexions théologiques du Moyen-Âge tardif ni même d'un peintre cultivé comme Jan van Eyck l'aurait été.

Albert CHATELET

Yasmin DOOSRY, Christiane LAUTERBACH & Johannes POMMERANZ (bearbeitet von), *Die Frucht der Verheissung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 19. Mai - 11. September 2011, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 2011, 471 p., ill. ISBN 978-3-936688-57-3. Prix: 45 €.

Le Germanisches Nationalmuseum à Nuremberg à l'habitude de nous surprendre régulièrement par des expositions qui sortent de l'ordinaire. Le principe est souvent le même mais ne cesse pas de plaire: entreprendre un voyage historique, culturel et artistique guidé par un objet de tous les jours et se laisser étonner par ce qui d'ordinaire ne nous étonne plus. De décembre 2010 à fin avril 2011 c'étaient les bagages qui, sous le titre de *Reisebegleiter*, ont ouvert les yeux des visiteurs qui se sont peut-être pour la première fois réalisés ce que c'était de voyager autrefois

(Claudia SELHEIM (bearbeitet von), *Reisebegleiter - mehr als nur Gepäck*. Begleitband zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 9. December 2010 bis 1. Mai 2011, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum 2010).

Cette fois-ci, ce sont les agrumes qui servent de point de départ pour un voyage dans le temps qui s'étend de l'antiquité classique jusqu'à l'art contemporain en passant par le commerce, l'architecture, la gravure et tant d'autres aspects de ces fruits de la terre promise.

Avant d'entrer plus en détail il faut signaler un problème omniprésent, celui du vocabulaire. Les auteurs en sont conscients mais il n'ont pas pu le résoudre, simplement parce qu'il est insoluble. Les agrumes sont d'une variété exceptionnelle qui, en plus produisent facilement des hybrides. Ils sont venus jusqu'à nous par des voies différentes et sous des formes différentes, ce qui fait qu'une variété peut avoir plusieurs noms et qu'un mot peut couvrir plusieurs variétés. Ici, plus que jamais, traduire signifie donc trahir.

La première partie de cette publication est consacrée à douze articles et douze notices sommaires consacrées à des œuvres d'art, le tout groupé autour de neuf thèmes. Le catalogue avec la description sommaire des pièces exposées forme la seconde partie.

Après une longue introduction (p. 13-24) qui trace de façon générale l'histoire surtout culturelle des agrumes Yasmin DOOSRY analyse dans un premier article le mythe antique des Hespérides et les traces directes et indirectes que ce mythe laisse jusqu'à nos jours (p. 27-67). Ce mythe herculéen est un des deux piliers de notre appréciation culturelle des agrumes, l'autre est ancré dans la tradition juive liée à l'etrog. L'auteur consacre beaucoup d'attention à l'influence que l'Hercule Farnèse a exercé sur plusieurs artistes de l'Europe occidentale comme p. ex. Hendrik Goltzius. D'autres épisodes de ce mythe herculéen ont inspiré une foule d'artistes comme Frans Floris et son élève Simon Jansz. Kies. Plus tard le mythe a été adapté et remanié par e.a. Giovanni Battista Ferrari dans son œuvre magistrale sur les agrumes publié en 1646 à Rome. Si l'article de Doosry ne donne pas un aperçu complet des représentations des agrumes pendant l'antiquité classique, il nous offre pourtant une impression du tracé iconographique et artistique qu'ont suivi les agrumes de l'antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Ce premier article est suivi des deux notices qui touchent nos régions. La première, de Frank Matthias KAMMEL (p. 68-69) est consacrée à une statue en marbre du sculpteur bruxellois Gabriel de Grupello; la seconde, de Jutta ZANDER-SEIDEL (p. 70-77) présente une tapisserie avec l'enlèvement d'une femme sauvage par un monstre marin, datant vers 1515 et originaire des Pays-Bas méridionaux qui est conservée au Germanisches Nationalmuseum.

Christian LAUTERBACH va à la recherche de la signification des agrumes dans les traditions chrétiennes et juives (p. 81-111) où tout commence avec Adam et Eve. C'est certainement le cas de l'histoire des agrumes car ce n'est pas une pomme (*malus*) qui causa notre chute mais bien un agrume, un cédrat (*citrus medica*). En Allemagne, des représentations de cédrats sont attestées dès le XIII<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas tout-à-fait clair comment il faut expliquer leur arrivée - par la forte présence juive ou par les Croisades - mais ils y resteront et vont à la conquête du reste de l'Europe du nord et de nos régions où ils seront fortement associés aux représentations mariales par ex. de Jan Van Eyck, Joos Van Cleve et Goossen Vander Weyden. L'auteur essaie d'expliquer la représentation naturaliste du cédrat dans la main droite d'Eve sur un des volets de l'Agneau Mystique par le voyage au Portugal de Jan Van Eyck où il aurait vu ce fruit de ses propres yeux. L'article se termine par quelques paragraphes qui concernent la représentation d'agrumes en Italie où il s'agit rarement de fruits isolés comme dans nos régions mais presque toujours d'arbres dont la signification symbolique est différente. Puis Ulrike NEURATH-SIPPEL traite du rôle des agrumes dans les rites de mort allemands du Moyen-Âge jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (p. 121-131).

Ekaterina KEPETZIS considère les agrumes comme indicateur social en se basant surtout sur des portraits (p. 137-159). Prenant comme point de départ celui des Arnolfini par Jan Van Eyck, l'auteur brosse avec verve l'évolution du rôle que jouent les agrumes dans les portraits au cours des siècles. Si leur signification reste souvent limitée à celle d'indicateur d'une position sociale élevée, les fruits ont parfois une signification plus précise comme sur le portrait de Felix Platter de 1584 où le fruit et l'oranger indiquent les activités médicales de Platter ou sur les portraits

des membres de la famille d'Orange-Nassau. Plus récemment, surtout les oranges réfèrent de façon générale à un exotisme souvent paradisiaque.

Regina DECKER consacre un article à l'évolution du rôle des agrumes dans les natures mortes (p. 171-199). En premier lieu elle se tourne vers l'Italie où l'œuvre exceptionnelle de Bartolomeo Bimbi attire son attention bien qu'on pourrait se demander si chez lui les agrumes sont vraiment des éléments de natures mortes ou si la nature morte n'est qu'une façon de présenter les richesses citriques de son patron Cosimo III, grand-duc de Toscane. En passant par la Péninsule ibérique avec des peintres comme Francisco de Zurbarán, le goût pour les agrumes passe en Flandre et de là aux Pays-Bas septentrionaux et puis en Allemagne. Ce sont surtout les peintres de la région de Nuremberg et ceux des Pays-Bas septentrionaux qui intègrent des citrons et des oranges dans leurs natures mortes. L'auteur, qui continue ses recherches jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle, attache peut-être un peu trop d'importance à l'influence des maîtres anciens sur leurs successeurs.

Johannes POMMERANZ - *nomen est omen* - nous offre un panorama exquis des agrumes représentés dans les livres de plantes allemands du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle en y ajoutant quelques remarques très pertinentes sur un genre d'objet mal étudié: les fruits de cire créés à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dans des buts éducatifs ou pédagogiques (p. 205-233). Cet aperçu forme une excellente introduction à l'étude d'Iris LAUTERBACH qui analyse en détail la publication splendide de Johann Christoph Volkamer (1644-1720) qui est emblématique pour la relation étroite qui existe entre Nuremberg et les agrumes (p. 237-263). L'auteur offre une histoire détaillée de l'édition complexe des deux volumes et compare les dessins préparatoires des planches aux résultats gravés qui combinent en principe toujours un agrume avec une vue topographique. En plus, elle présente les planches d'un troisième volume jamais paru, qu'elle a pu tracer dans la bibliothèque de l'université d'Erlangen. Dans une courte notice qui suit cette étude, Roland SCHIEWE décrit une découverte, à mon avis sensationnelle, dans les réserves du Germanisches Nationalmuseum, d'une colonne couronnée d'une tête mauresque qui est décrite par Volkamer comme une colonne de distances provenant d'un pavillon de Nuremberg (p. 264-268). La carte créée par Volkamer pour être attachée à cette colonne et éditée par le célèbre cartographe et graveur Jean Baptiste Homann est un exploit cartographique tout-à-fait exceptionnel.

Helmut-Eberhard PAULUS nous introduit dans l'architecture des orangeries du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle en se basant essentiellement sur des traités de jardinage abondamment illustrés (p. 271-304). Il analyse non seulement leur évolution d'architecture en grande partie éphémère à des constructions plus durables, au point de vue architectural mais aussi leur rôle social, tout en précisant qu'on ne peut pas les considérer comme les précurseurs directs des serres tropiques qui prennent leur relais au XIX<sup>e</sup> siècle. On aurait souhaité voir au moins quelques illustrations d'orangeries qui ont survécu jusqu'à nos jours comme points de comparaison aux belles gravures des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Johannes POMMERANZ donne un bref aperçu bien illustré du commerce transalpin des agrumes du Moyen-Âge jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle (p. 307-335). Stephanie GROPP prend le relais avec un article sur le commerce et la consommation des agrumes au XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles en attirant par exemple notre attention sur les imprimés éphémères que sont les emballages des oranges que nous connaissons tous de notre jeunesse (p. 339-350).

Silvia GLASER étudie dans un article hautement intéressant les traces que les agrumes ont laissées dans les décorations de table en céramique et porcelaine, en argenterie - surtout d'Augsbourg - et en verre, de Venise (p. 353-371) et Karin KRANICH donne en conclusion un aperçu sommaire du rôle des agrumes dans les recettes de cuisine du Moyen-Âge jusqu'au début de Temps Modernes (p. 374-388).

Quand on aborde un thème aussi large que celui de l'histoire culturelle des agrumes, il faut faire des choix parfois difficiles. Si en partant des riches collections du Germanisches Nationalmuseum l'accent de cette exposition a été mis tout naturellement sur la situation allemande, cela n'a pas été un désavantage, au contraire. Le lien historique étroit entre Nuremberg et les agrumes a permis de présenter un phénomène culturel intéressant dans un contexte bien précis qui dans une approche plus large aurait risqué de se perdre.

Raf VAN LAERE

Bertrand FEDERINOV & Marie-Blanche DELATTRE (dir.), *Micheline de Bellefroid 1927-2008*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2011, 400 p., ill. ISBN: 978-2-930469-43-0. Prix: 48 €.

L'art de la reliure est un de ces arts appliqués trop peu connus et mal appréciés à la fois par le grand public et par les critiques d'art. Il faut admettre que, même dans les arts appliqués la reliure prend une position un peu marginale. Des mauvaises langues la comparent bien volontiers avec un *art d'emballage*. Mais même ces critiques doivent admettre que ce type d'art a ses droits comme le prouvent bien les créations d'un Christo. Mais l'art de la reliure - on comprendra pourquoi j'évite d'employer l'expression *reliure d'art* dans le contexte de Micheline de Bellefroid - est un art exigeant qui ne se pratique point sans un savoir technique profond. La dépréciation des arts appliqués sous la pression intellectuelle de l'art conceptuel a forcé les relieurs à prendre position: la reliure doit-elle être avant tout un art, donc une reliure d'art dans laquelle prime l'aspect artistique, ou doit-elle opter pour une existence plus discrète en mettant l'accent sur un savoir technique supérieur. Un choix difficile dans une société qui souvent ne sait pas faire la distinction entre créativité et pseudo-intellectualisme; une société où l'artiste jouit d'un statut social beaucoup plus élevé qu'un artisan aussi capable qu'il soit.

Pendant de longues années Micheline de Bellefroid a prouvé que rien n'empêche un excellent artisan d'avoir un esprit créatif et artistique de premier ordre. Le catalogue de l'exposition consacrée à ce relieur belge sans pareil par le Musée royal de Mariemont offre une information riche à plusieurs niveaux et indispensable non seulement pour les bibliophiles mais aussi pour tous ceux qui s'intéressent à cette tension qui règne, surtout depuis les années soixante du siècle passé entre les *Arts* - peinture, sculpture ...- et les *arts appliqués* tel que la reliure.

Le catalogue proprement dit est précédé par trois chapitres dans lesquels sont réunies des *Etudes* (p. 11-71), des *Entretiens* (p. 75-96) et des *(Ré)éditions de textes* (p. 99-116).

Le premier chapitre contient cinq études sur la vie et l'œuvre de Micheline de Bellefroid. Dans ces notices on retrouve plusieurs éléments communs: une grande admiration pour les hautes qualités techniques qu'elle exigeait de ses relieurs et, en même temps, pour son travail innovateur qui se situe surtout au niveau de la réintroduction de l'ornement et dans le procédé qu'elle a développé pour transformer des papiers kromekotes en papiers décoratifs modernes. Quand il s'agit de son enseignement, de sa personnalité ou de son caractère, Micheline de Bellefroid y trouve des apologistes fidèles. Un lecteur intéressé aurait pourtant aimé avoir eu un peu plus de détails factuels non seulement biographiques mais surtout sur le milieu social qui a tellement influencé sa vie et son œuvre.

Le second chapitre se compose de sept entretiens d'élèves et de proches collaboratrices sur leur ancien maître à La Cambre. Là aussi c'est la personnalité de Micheline de Bellefroid qui prend la part du lion.

Dans le chapitre suivant six textes sont réédités ou édités pour la première fois. Les deux textes de Micheline de Bellefroid elle-même: son *Discours prononcé à La Cambre à l'occasion de la rentrée 1985* et son *Point de vue. 'Assez de relieurs décorés'* datant de 1986, illustrent parfaitement la philosophie artistique, ou devrai-je dire 'artisanale', dont toutes ses reliures sont imprégnées.

Le catalogue lui-même est précédé d'un Préambule (p. 119-129) qui décrit de façon globale et sommaire le contenu des archives de Micheline de Bellefroid déposées au Musée royal de Mariemont. Puis suivent les notes descriptives de 118 reliures réalisées par Micheline de Bellefroid. Chaque description est richement illustrée et très documentée. Le fait que les organisateurs ont pu puiser dans les archives leur a permis de confronter e.a. les projets avec les reliures réalisées; chose rare qui permet au lecteur de mieux comprendre la genèse des ces œuvres qui excellent par leur complexité technique et leur force visuelle. Les reliures ont été mises dans l'ordre alphabétique des auteurs des livres reliés, un choix un peu inattendu mais tout-à-fait défendable quand on sait combien d'importance Micheline de Bellefroid accordait au contenu intellectuel des livres qu'elle reliait. L'amateur intéressé dans la chronologie pourra consulter la liste qui suit le catalogue (p. 390-392) qui est complété par une liste d'expositions et de distinctions. A la fin de

L'ouvrage prend place une bibliographie (p. 397-399) qui ne reprend pas uniquement des articles et des monographies mais aussi des catalogues d'exposition et des catalogues de vente.

Raf VAN LAERE

Benoît GRÉVIN (Dir.), *Maghreb-Italie. Des passeurs médiévaux à l'orientalisme moderne (XIII<sup>e</sup> – milieu du XX<sup>e</sup> siècle)* (Collection de l'École française de Rome, n° 439). Rome 2010; 24 x117 cm, broché, sous couverture percale souple; ISBN 978-2-7283-0886-6. Prix: 60 €.

Cet ouvrage – qui nous a été transmis par l'éditeur – regroupe une série d'études présentées lors d'un cycle de rencontres baptisé «Maghreb - Italie» et consacré aux relations politiques et culturelles entre l'Italie et l'Afrique du Nord du Moyen-Âge à la période coloniale. Il ne comprend aucune contribution aux échanges artistiques.

LUC SMOLDEREN

*Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works.* Edited by Maryan W. AINSWORTH. The Metropolitan Museum of Art, New York. Yale University Press, New York and London, 2010, xii-484 p., nombr. ill. ISBN 10033166575/139780300966576. Prix: 85 \$.

Jan Gossart, l'un des plus grands artistes de la Renaissance aux Pays-Bas, vient enfin de recevoir l'honneur qui lui est dû, et cela grâce à la volonté et à la compétence de Maryan Ainsworth, conservatrice du Département des Peintures européennes au Metropolitan Museum de New York, et de Lorne Campbell de la National Gallery de Londres, qui ont assuré le catalogue raisonné de l'artiste, et aussi grâce à plusieurs spécialistes qui ont éclairé différentes facettes de son art. La seule exposition qui lui avait été consacrée auparavant s'est tenue conjointement à Rotterdam et à Bruges en 1965. Elle a été à la base de nouvelles recherches, jusque récemment. Aucune exposition n'avait encore été consacrée à Gossart aux États-Unis, pays pourtant si riche en œuvres de l'artiste.

Dans son Introduction (p. 3-7), Maryan AINSWORTH rappelle que Gerard Geldenhauer, le poète et humaniste de la cour de Philippe de Bourgogne, entre 1516 et 1529, considérait Gossart comme l'Apelle de son temps, par comparaison avec le plus grand peintre de l'Antiquité. L. Guicciardini en 1567, G. Vasari en 1568, K. Van Mander en 1604, ont crédité Gossart d'avoir le premier apporté d'Italie dans le Nord l'art de représenter des *histoire* et des *poesie* avec des figures nues. Parmi les rares commentaires d'artistes contemporains de Gossart, le principal est celui d'Albrecht Dürer qui, en décembre 1520, note dans son journal qu'il s'est arrêté à Middelburg pour voir le grand retable du peintre, que Van Mander a qualifié plus tard de «son œuvre la plus importante et la plus fameuse». Dürer est impressionné, il dit n'avoir jamais rien vu de pareil dans les Pays-Bas. Ce qui est frustrant, c'est non seulement que ce chef-d'œuvre ait disparu dans les flammes, mais que si peu de documents demeurent qui soient liés à des commandes spécifiques et à des œuvres subsistantes. L'objet de la présente monographie est d'effectuer une réévaluation de Gossart basée sur une étude de première main de ses œuvres, y compris des recherches techniques sur le plus grand nombre possible de ses tableaux. Il en ressort qu'il a surtout travaillé seul, comme artiste de cour, d'abord pour Philippe de Bourgogne, puis pour son petit-neveu Adolphe de Bourgogne, enfin pour Mencia de Mendoza, épouse de Henri III, comte de Nassau-Breda. Il a aussi exécuté certains travaux pour l'empereur Charles-Quint, l'archiduchesse Marguerite d'Autriche et le roi du Danemark Christian II. Sur son apparence, peut-être peut-on se fier à la médaille attribuée à Hans Schwarz et datant des années 1520 ou au personnage central d'une gravure de Lucas de Leyde de 1525 (Gossart et Lucas ont voyagé ensemble en 1526-27). Notons que la sensualité qui traverse toute son œuvre ne s'attache pas seulement

aux scènes mythologiques. Quant à l'orthographe erronée de son nom sous la forme «Gossaert», apparue à la fin du xix<sup>e</sup> siècle et au début du xx<sup>e</sup>, elle s'est longtemps accrochée, en dépit du fait que Gossart n'a jamais utilisé cette orthographe dans ses signatures.

Gossart dans son milieu artistique (Maryan AINSWORTH, p. 9-29). Le succès de l'artiste en son temps est dû à l'introduction de thèmes mythologiques avec des figures nues très érotiques qui satisfont son intérêt pour le corps humain: il traitait ainsi ses multiples *Adam et Eve* et même ses *Vierge à l'Enfant*. Son succès est aussi dû au fait que dès le début de sa carrière, il a signé de nombreux dessins et quelques gravures et signé et daté beaucoup de ses tableaux. Ces dates aident par ailleurs à reconstituer son développement stylistique depuis ses premières œuvres à Anvers. La plupart de ses tableaux sont des panneaux isolés, pour la moitié des portraits d'une vérité étonnante. Ses signatures et les rares documents qui se rapportent à lui indiquent qu'il était originaire de Maubeuge (*Malbodium* en latin) en Hainaut, où il est né vers 1478. Où a-t-il été formé? Peut-être à Anvers, où il est devenu maître à la gilde de Saint-Luc en 1503 sous le nom de *Jennyn van Hennegouwe* et où il a reçu deux apprentis, l'un en 1505, l'autre en 1507, mais il n'y apparaît plus après ces dates. On ne sait comment Philippe de Bourgogne, amiral de Zélande et fils adultérin de Philippe le Bon, a eu connaissance de sa réputation: toujours est-il qu'il a décidé de l'emmener avec lui dans sa mission diplomatique à Rome auprès du pape Jules II en 1508-1509. Gossart se mit alors à dessiner des sculptures et des monuments antiques à la demande de son patron. La délégation, en route pour Rome, s'est arrêtée à Trente, Vérone, Mantoue et Florence, toutes villes où Gossart a pu admirer des chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne. A son retour de Rome, il décide de s'établir à Middelburg. Avant d'entrer au service de Philippe de Bourgogne, il exécute plusieurs tableaux commandés par des personnages proches de la cour. Il a dû avoir un atelier à Middelburg, bien qu'il n'y en ait pas trace dans les archives. Plusieurs de ses œuvres de la période 1509-1515 reflètent une influence du grand peintre brugeois Gérard David, d'une dizaine d'années plus âgé, mais les récentes recherches techniques prouvent qu'il s'agit d'une véritable collaboration: l'absence de signature de David signifie simplement que seul l'artiste qui a reçu la commande a signé l'œuvre (comme Rubens lors de ses collaborations avec Jan Brueghel). Philippe de Bourgogne consolide son plan de créer une cour humaniste à sa résidence de Souburg avec l'aide de Jacopo de Barbari, peintre de la cour de Marguerite d'Autriche à Malines, et de Gossart, pour décorer son château de scènes mythologiques. Après sa nomination comme évêque d'Utrecht en 1517, Philippe s'installe au château épiscopal de Wijk bij Duurstede, où Gossart continue à peindre des scènes mythologiques. En 1523, il est appelé à la cour de Marguerite d'Autriche à Malines pour restaurer des tableaux de sa collection. Il y rencontre Conrad Meit, qui exercera une grande influence sur l'approche sculpturale de ses peintures. Après le décès de Philippe de Bourgogne en 1524, Gossart continue à travailler, pour son petit-neveu Adolphe de Bourgogne, amiral de Zélande et plus tard marquis de Veere. C'est sans doute à Veere qu'il peint le portrait du roi destitué Christian II de Danemark et de sa femme Isabelle d'Autriche, ainsi que de leurs trois enfants, que Marguerite d'Autriche recueillera après le décès de leur mère. On a souvent supposé que Gossart avait ouvert un atelier après la mort de Philippe de Bourgogne, du fait des multiples versions et copies connues d'après ses compositions, mais on n'a aucune preuve qu'il ait eu un atelier pour des productions en série, comme Joos van Cleve, Jan de Beer, Quentin Metsys ou Pieter Coecke van Aelst. Notons que Van Mander signale que Pauwels Coecke, le fils de Pieter, excellait dans la copie des œuvres de «Jean Mabuse». Quant à B. Van Orley, peintre de la cour de Marguerite d'Autriche mais vivant à Bruxelles, sa connaissance du nouveau style ne lui est venue qu'indirectement, par les projets des tapisseries des *Actes des Apôtres* de Raphaël amenés à la cour de Bruxelles par Tomas Vincidor. Les quelque soixante peintures connues de Gossart sont toutes sur panneau, mais des documents réfèrent aussi à des œuvres sur toile dont aucune n'a subsisté. La classe noble les collectionnait, et les inventaires de Marguerite d'Autriche de 1516 et 1524 en mentionnent près de deux douzaines d'exemplaires.

Gossart architecte (Ethan Matt KAVALER, p. 31-43). Au début du xvi<sup>e</sup> siècle, l'architecture n'était pas seulement l'apanage des architectes. Nombre de projets étaient conçus par les

peintres, et certains parmi les plus remarquables n'ont jamais été construits; ainsi Gossart a anticipé de plus d'une décade l'apparition de styles dans les monuments réels. Dans ses œuvres, il accorde une influence prépondérante à l'ornement. Alors que les maçons étaient chargés de simplement tailler les pierres, un procès qui s'est déroulé à Utrecht leur a accordé le privilège de tracer les plans d'un édifice, redéfinissant le maçon comme un intellectuel et un maître dans les arts libéraux. L'intérêt de Gossart pour l'Antiquité est le plus clairement exprimé dans le monumental *Neptune et Amphitrite* de 1516 – sept ans après son retour de Rome –, pour lequel il se sera rafraîchi la mémoire grâce à des éditions de planches de Vitruve; il a toutefois pris des libertés avec plusieurs éléments de l'architecture antique. Un tel cadre d'architecture romaine était également utile pour la figuration de divinités amoureuses, comme la *Danaë* de Munich. Mais là encore Gossart s'est écarté de ses sources (l'ordre corinthien est à l'intérieur de la loggia au lieu d'être à l'extérieur). Les bâtiments situés au fond du tableau représentent les différents styles qui coexistaient au début du xv<sup>e</sup> siècle: l'un d'eux, de style gothique tardif encore à la mode à cette époque, rappelle les baldaquins du petit *Triptyque Malvagna* (vers 1513). Dans le grand panneau de *St Luc dessinant la Vierge* (Prague) en 1513, vraisemblablement commandé par la gilde de St Luc pour sa chapelle à l'église St Rombaut de Malines, Gossart fait montre de ses capacités architecturales variées dans leur harmonie. Dans le même sujet à Vienne, les pilastres sont décorés d'une multitude de motifs divers (candélabres, médaillons avec têtes d'empereurs, grotesques) qui relèvent du domaine de la fantaisie. Les deux volets d'un triptyque dit de Salammanque, daté 1521 (Toledo), une *Annonciation* en grisaille à l'extérieur et *St Jean-Baptiste* et *St Pierre* à l'intérieur (couleurs et dorure) témoignent aussi de l'aptitude de Gossart à traiter les sujets dans les deux modes, gothique flamboyant et classique, mais adaptés à une décoration prolifique. Les créations de Gossart concrétisent les notions d'architecture antique qui commençaient alors à être explorées et dont il aura été le pionnier.

Dessiner pour la diplomatie: le séjour de Gossart à Rome (Stéphanie SCHRADER, p. 45-55). Avant Gossart, les peintres des Pays-Bas exportaient leurs tableaux à l'intention de leurs clients italiens, mais une tout autre forme d'échange culturel est apparue lorsque Gossart s'est rendu à Rome avec Philippe de Bourgogne pour exécuter des dessins d'après l'antique. Le style de ces dessins a été souvent incompris comme maniériste et dénaturé, et Gossart comme un artiste du Nord non encore capable d'assimiler la grandeur passée. Ce que l'auteur veut montrer, ce sont les liens de ces dessins avec les nécessités diplomatiques et les intérêts humanistes du patron de Gossart. La feuille présentant le *Spinario* montre autour du jeune garçon plusieurs éléments probablement identifiables, telle la sandale à gauche, appartenant sans doute au *Genius Populi Romani*, et la tête féroce d'un lion ressemblant à celle d'un groupe hellénistique colossal, *Lion attaquant un cheval*. Ces études séparées de leur contexte original montrent des similitudes avec certains carnets de modèles flamands du xv<sup>e</sup> siècle, dessinés à la pointe d'argent sur papier préparé, comme en a exécuté Gérard David. Gossart, lui, a utilisé une plume souple, comme dans ses deux figures de guerriers, et une pointe métallique dans le *Spinario*. Quant au *Colisée*, dessiné lui aussi à la plume, il est signé en deux langues, néerlandais et latin: *Jennin Mabusen eghenen handt Contrafelet in Roma Coloseus*; cette inscription, sans être de la main de l'artiste (mais peut-être de celle de son patron?), atteste l'authenticité de l'image. Dans cette oeuvre, Gossart s'est ingénié à rendre avec exactitude l'état de délabrement du monument, en utilisant parfois des encres de teintes différentes, et à choisir l'angle qui pouvait le mieux faire comprendre la structure interne. Aucune sécheresse de trait n'apparaît dans ce dessin; à noter, par exemple, les abaqes légèrement incurvées vers le haut qui rendent le tracé particulièrement vivant. La mission de Philippe était nécessitée par les conflits continuels entre la papauté et les ducs de Bourgogne à propos des nominations ecclésiastiques dans les Pays-Bas, qui généraient d'ailleurs de plantureux bénéfices. Le jeune Charles, futur duc de Bourgogne, n'étant pas encore en âge de régner, sa tante, Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas, se devait de restaurer la balance du pouvoir entre la papauté et Charles, d'où la mission diplomatique confiée à Philippe. L'objectif de Marguerite était d'obtenir que les nominations des évêques, abbés et autres dignitaires de l'Église redevenaient indépendantes de l'approbation papale et que leurs positions respectives

soient amenées sous le contrôle du futur duc de Bourgogne. Dans sa relation de la mission diplomatique à Rome, Gerard Geldenhauer signale qu'au-delà de ses titres honorifiques et de son éducation humaniste, ses connaissances théoriques et pratiques de l'architecture antique semblent avoir été le plus grand intérêt que Philippe ait partagé avec le pape. Jules II admirait le fait qu'en un seul homme il y ait tant de compétences dans à peu près tous les domaines. Le pape aimait la peinture et considérait Philippe à la fois comme un critique et un praticien, car il avait appris la peinture et l'orfèvrerie dans sa jeunesse. Le dessin de l'*Apollon Citharède* de la Casa Sassi montre à quel point Gossart peut transformer l'esthétique antique en celle du Nord. La silhouette élancée d'Apollon dans le dessin, la position toute différente de son bras gauche qui retient la draperie au lieu de soutenir la cithare comme dans la statue antique, s'écartent notablement du modèle. En «filtrant» les sculptures antiques au travers de ses propres conventions artistiques, Gossart a rendu l'art antique actuel et a permis à son patron d'exposer ses connaissances humanistes. Le dessin de l'*Hercule du Forum Boarium vu de dos*, tel que Pliny l'Ancien avait décrit l'*Hercule* au visage détourné peint par Apelle copie l'*Hercule* de 2m40 de haut conservé au Palais des Conservateurs à Rome. Il s'agit du dernier dessin romain découvert de Gossart, qui a refait surface lors d'une vente en 1951, mais a disparu à nouveau après l'exposition de 1965... La vue de la statue en contre-plongée s'explique par le fait qu'elle était placée sur un très haut socle. A son retour aux Pays-Bas, Philippe rend compte à la gouvernante du résultat de sa mission et précise que Gossart a dû rester à Rome pour terminer sa dernière copie. A ce propos, on peut s'étonner de ce qu'il ne nous reste que quatre dessins romains connus de l'artiste, alors qu'il doit avoir fait des dizaines de croquis.

Les nus mythologiques de Gossart et l'identité érotique de Philippe de Bourgogne (Stéphanie SCHRAEDER, p. 57-67). Gossart a travaillé pour Philippe de Bourgogne lorsque celui-ci était amiral de la flotte bourguignone puis évêque d'Utrecht. Il a représenté des nus mythologiques que l'on peut interpréter comme une célébration des plaisirs sensuels tels que Philippe les concevait. L'objectif de cet essai est de montrer comment Gossart a adapté l'érotisme des anciens au souhait de Philippe de se présenter comme un amiral viril et un évêque aux inclinations sensuelles. Pour cela, il faut analyser avec soin les peintures mythologiques de Gossart qui décoraient les résidences de Philippe, faire une lecture attentive de la biographie de Philippe, de l'inventaire de son château de Wijk bij Duurstede et d'un texte écrit par un membre humaniste de sa cour. Le couple monumental de *Neptune et Amphitrite* daté de 1516 est un hommage évident aux fonctions d'amiral de Philippe. L'identification de celui-ci avec le dieu marin viril est évoquée notamment par le corps puissamment musclé du dieu et la conque qui couvre partiellement ses parties génitales. La petite *Vénus et Cupidon* de Bruxelles (1521) est apparemment représentative des nombreux tableaux érotiques qui décoraient la résidence de Philippe et est même sans doute l'un d'eux, si l'on en croit l'inventaire du château et l'inscription du cadre; le *contraposto* de cette Vénus, contrecarrée par Cupidon, est d'un équilibre admirable. Il y avait bien d'autres images érotiques pour le plaisir de Philippe, dont probablement la *Vénus au miroir* de Rovigo, aux proportions idéales.

Les méthodes de travail de Gossart (Maryan AINSWORTH, p. 69-87). Peu de choses ont été publiées jusqu'à présent sur le sujet, mais en appliquant diverses méthodes d'investigation, dont la radiographie, la réflectographie infra-rouge, la microscopie au scanner électronique, la spectroscopie aux rayons X, la microscopie Raman et la microscopie binoculaire, ont été obtenues de nouvelles conclusions sur les matériaux et les techniques de Gossart. A l'exception d'un *Couple âgé* peint à l'huile sur parchemin monté sur panneau, tous les tableaux connus de Gossart sont peints sur du chêne de la Ballique. Les analyses dendrochronologiques montrent que les dates d'abattage des arbres sont bien comprises dans les limites de la durée de vie de l'artiste. Dans plusieurs grands panneaux, les planches proviennent du même arbre, de même que dans certains portraits. Les panneaux sont relativement épais. Curieusement, certains grands tableaux verticaux comme le *Neptune et Amphitrite* de Berlin sont composés de planches horizontales (ici, huit). Certains panneaux sont pourvus de deux cadres, l'extérieur, amovible, permettait à Philippe d'exposer ces peintures au choix comme parlantes ou muettes; ainsi *Vénus et Cupidon* de

Bruxelles dont les deux cadres, extérieur et intérieur, subsistent, l'extérieur portant une inscription. Des examens des panneaux ont montré que certains ont été peints dans leur cadre, comme au xv<sup>e</sup> siècle, et d'autres terminés avant d'être encadrés. La couche de préparation appliquée sur le bois est de la craie liée à de la colle, recouverte d'une *imprimitura* au blanc de plomb. Tous les tableaux de Gossart ne révèlent pas de dessin sous-jacent, ce qui peut être dû à la présence de couches intermédiaires foncées; il dessinait sur l'*imprimitura*, tout comme Raphaël. Ainsi que plusieurs de ses contemporains, il utilisait pour son dessin sous-jacent à la fois le pinceau et la craie noire. Les peintures du début de sa carrière ont un dessin sous-jacent très élaboré. Dans un tableau antérieur au *Triptyque Malvagna*, le dessin préparatoire est si complet qu'il a vraisemblablement servi de modèle d'atelier. Le style du dessin sous-jacent des tableaux de Gossart du début des années 1510 est très libre, beaucoup plus que ses dessins sur papier de l'époque. Dix ans plus tard, son style de dessin est plus schématique, fait de larges traits à la brosse. On ne sait pas exactement comment Gossart a connu les avantages d'utiliser des cartons pour les personnages, mais c'était une pratique italienne courante, et Michel-Ange et Raphaël, arrivés à Rome à peu près en même temps que lui, en faisaient usage. Mais il est plus probable qu'il ait appris ce procédé entre 1509 et 1515, lorsqu'il travaillait à Bruges auprès de Gérard David. Gossart a eu un nouveau contact avec les pratiques italiennes lors de l'arrivée à Bruxelles des cartons de Raphaël destinés aux tapisseries des *Actes des Apôtres* commandées par le pape Léon X. Le dessin sous-jacent de certains de ses tableaux postérieurs à 1515 montre un caractère linéaire réservé aux personnages et probablement transféré d'un carton. Quant aux portraits, leur dessin sous-jacent est quasi inexistant, limité aux contours de la tête et à quelques traits du visage. Dès ses débuts, Gossart a attaché autant d'importance au cadre de ses compositions qu'aux personnages, et sa perspective est digne de celle d'Alberti. Il a gardé sa stratégie de base jusqu'à la fin de sa carrière. Le fait que les lignes incisées de la perspective et des éléments d'architecture ne sont pas visibles en radiographie indique qu'elles n'ont pas été tracées dans la préparation, mais dans les couches peintes intermédiaires. Gossart s'est intéressé aux proportions du corps humain, en particulier pour *Neptune et Amphitrile* et la *Vénus* de Rovigo, conçus selon le canon de Vitruve. Il utilisait les pigments habituels à son époque, sinon qu'il était spécialement férú des pigments bleus, en particulier de l'outremer (lapis lazuli), et des laques rouges. Il savait rendre l'effet illusionniste de l'or, mais n'a utilisé la feuille d'or que dans deux cas, la *Deesis* et la *Danaé*. L'application assez épaisse de la pâte et le modelé subtil des formes indiquent qu'il n'avait pas encore acquis les leçons de la technique eyckienne, alors qu'il allait l'apprendre rapidement à Bruges. Le peintre a étudié de près cette technique et la manière dont elle dépendait des effets optiques de la lumière. Plus que tout autre artiste de sa génération, Gossart a assimilé certains procédés que Van Eyck a utilisés, tels le tamponnement des glacis, l'usage de *sgraffiti*, la manière spécifique de peindre les perles, de réfléchir la lumière sur les objets en or et de rendre la transparence de la peau. Dans les portraits, dont les chairs sont travaillées au blanc de plomb, Gossart applique localement un sous-peint grisâtre pour conférer aux visages l'aspect d'un marbre poli. Cette manière de peindre les chairs avec des tons moyens au-dessus desquels de minces glacis relèvent les volumes était traitée par Gossart avec une remarquable habileté. Nous connaissons mieux maintenant les méthodes de travail de ce peintre exceptionnel.

Gossart dessinateur (Stijn ALSTEEENS, p. 89-103). Gossart est le premier artiste flamand qui nous ait laissé un nombre important et varié de dessins, une vingtaine au minimum, exécutés selon différentes techniques. Les sujets varient d'esquisses d'après des sculptures et monuments antiques, à des compositions mythologiques et bibliques, à des ornements et à une scène d'établissement de bains. Les paysages sont quasiment absents, sauf dans le fond de scènes où ils sont nécessaires. Étonnamment, ce portraitiste exceptionnel n'a laissé qu'un seul portrait dessiné, mais très élaboré, préparatoire d'ailleurs à une gravure. En ce qui concerne les attributions, elles ont beaucoup varié, notamment dans un sens restrictif. L'auteur témoigne ici en faveur d'un corpus de plus de quarante dessins originaux. Le medium favori de Gossart était l'encre, à la plume seule ou rehaussée de lavis. Les dessins de Gossart constituent un complément inestimable à ses tableaux: cinq de ses six dessins signés appartiennent à la première décennie de sa carrière,

probablement peu de temps après son accession en 1503 à la gilde des peintres d'Anvers, en un temps où aucun tableau de lui n'est encore connu. Ces premières années correspondent à la période du «Maniérisme anversois», dont Gossart a été l'un des principaux représentants. Un de ses plus beaux dessins de l'époque, *L'empereur Auguste et la Sibylle de Tibur*, montre sa capacité à composer un paysage urbain imaginaire (apparemment Bruxelles) sans qu'il paraisse encombré. Dans ses *Vierge à l'Enfant avec saintes*, le visage de la Vierge trahit l'influence de Gérard David, avec qui Gossart a collaboré à Bruges. Dans l'une d'elles, on remarque en outre l'intérêt de l'artiste pour l'art italien: d'ailleurs, l'influence de David le détache du Maniérisme anversois pour l'attirer vers une nouvelle esthétique. Quant aux dessins romains, ils sont encore profondément ancrés dans la tradition dans laquelle il a été formé. Il ajoute une touche personnelle à tous ses modèles et vise à représenter les sculptures comme si elles étaient faites de chairs sculptées dans la lumière. Gossart a dû ramener bien plus que quatre dessins de son séjour romain, et il a sans doute travaillé là-bas dans des carnets de croquis dont il ne reste rien. D'après certains tableaux et dessins, on peut identifier d'autres sculptures qu'il aurait dessinées à Rome. Quant à l'art italien de l'époque, il doit en avoir rapporté des études, mais on n'en a pas d'écho direct. Il a aussi développé une compréhension profonde des proportions du corps humain qui le met à part de tous les artistes flamands de sa génération. Aucun dessin de la maturité de Gossart ne peut être lié à un tableau connu; cela peut s'expliquer par le fait qu'il dessinait la composition préalablement sur papier avant de la transférer sur le panneau. Plusieurs auteurs ont fait des rapprochements avec d'autres artistes, dont Van Orley. Parmi les commandes officielles, Gossart a été sollicité pour dessiner le projet de char triomphal du cortège funèbre de Ferdinand d'Aragon en 1516 à Bruxelles et le monument funéraire d'Isabelle d'Autriche, reine de Danemark, inhumée à l'abbaye Saint-Pierre de Gand en 1526. Il a également reçu commande d'un grand vitrail avec des *Scènes de la vie de St Jean l'Évangéliste*.

Gossart et la gravure (Nadine M. ORENSTEIN, p. 105-112). Gossart était apparemment intéressé par la gravure à l'eau forte: il a fait demander à l'humaniste Frans Cranevelt sa recette du fluide qui ronge les plaques de cuivre, car il en avait essayé une en vain. La réponse de Cranevelt a dû être concluante, puisque quelques gravures (quatre à cinq) exécutées par Gossart lui-même nous sont parvenues, ainsi que cinq autres dont il aurait fait le projet. Quoi qu'il en soit, son œuvre gravé est limité en regard de la production de ses contemporains Lucas van Leyden et Dirk Vellert. Ses seules gravures datées sont le *Portrait de Charles-Quint* (eau forte, 1520) et la *Vierge à l'Enfant assise au pied d'un arbre* (burin, 1522). Parmi d'autres artistes, Gossart a subi l'influence de la longue présence de Dürer aux Pays-Bas, qui y a exécuté et vendu de nombreuses gravures, en particulier des petites images de dévotion telles les *Vierge à l'Enfant* et *l'Homme de Douleurs*, de même que certaines images de la Passion. Dans les gravures qu'il a lui-même exécutées, Gossart a ajouté une petite pancarte portant son monogramme et une date: *IMS/1520* ou *IMS/1522*. Ces lettres ont été traditionnellement interprétées comme signifiant *Johannes Malbodius Sculpsit*, bien qu'il soit tout à fait inhabituel à cette époque d'inclure dans ce genre de monogramme le terme *sculpsit* (gravé par) et encore plus de réduire le terme à la capitale S. On peut toutefois accepter que Gossart ait été en avance sur son temps pour utiliser le terme et son abréviation. Gossart a aussi puisé son inspiration auprès d'artistes italiens (Michel-Ange, Donatello, Mantegna). Il a travaillé à une époque stimulante pour la gravure en Europe, où les graveurs expérimentaient la technique de l'eau forte, et Gossart semble être un des premiers, sinon le premier artiste des Pays-Bas à appliquer cette technique. La première eau forte de Gossart, le *Portrait de Charles-Quint* en 1520, coloriée à la main, témoigne d'une admirable maîtrise technique. Le style de ses gravures les rapproche d'ailleurs de ses dessins les plus élaborés. On lui attribue aussi deux gravures sur bois, *Caïn tuant Abel* et *Hercule et Déjanire*, mais il en aura seulement exécuté le projet, la taille elle-même étant réservée à des spécialistes.

S'ensuit le catalogue critique détaillé et abondamment illustré, avec la reproduction en couleur de chacune des œuvres, des détails et des éléments de comparaison: peintures (M. W. AINSWORTH et L. CAMPBELL, p.113-306); dessins (S. ALSTEENS, p. 307-406); gravures (N. M.

ORENSTEIN, p. 407-426). Un appendice (Peter KLEIN, p. 429-433) donne la dendrochronologie de 50 tableaux. L'ouvrage s'achève par la liste des œuvres exposées, une bibliographie et un index.

Gossart, ce grand artiste trop méconnu est ainsi désormais éclairé par un catalogue complet de son œuvre, assorti d'une série d'essais approfondis, le tout constituant une véritable somme.

Jacqueline FOLIE

*Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries*, éditeur Cyriel STROO, I, *Catalogue*, Dominique DENEFFÉ, Famke PETERS, Wim FREMOUT, Laboratory Studies: Jana SANYOVA, Steven SAVERWYNS, Technical Observations and Advice: Christina CURRIE, Livia DEPUYDT-ELBAUM, Pascale FRAITURE, volume relié, 29 x 22,5 cm, 504 pages, II, *Essays*, volume relié, 29 x 22,5 cm, 224 pages, (Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 9, Center for the Study of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège), IRPA, Bruxelles, 2009. ISBN 978-2-87033-014-2. Prix: 90 €.

Cette nouvelle publication du Centre d'étude de la peinture du quinzième siècle dans les Pays-Bas septentrionaux et la Principauté de Liège, inscrite dans sa troisième série, dite de «Contributions», n'en rompt pas moins avec ses anciens principes. Elle offre, en effet un catalogue d'œuvres comme la série du Corpus, mais de peintures qui ne sont pas celles d'un musée ou d'un lieu précis et qui correspondent à une certaine tranche chronologique. Pour justifier cette dénomination de *Pre-Eyckian Panel Painting*, les préfaciers font référence à l'ouvrage de Panofsky de 1953 qui utilise incidemment le terme mais pas pour la peinture sur panneau: en réalité, il ne fait qu'introduire l'étude de l'ancienne peinture néerlandaise, par une revue rapide des œuvres antérieures comme l'avait fait Hippolyte Fierens-Gevaert déjà en 1905. En réalité le terme de «pré-eyckien» a été introduit dans la critique par Frédéric Lyna dans son article de 1917 (*Les miniatures d'un ms du «Ci nous Dit» et le réalisme préeyckien*) et repris implicitement par Maurits Smeyers pour son exposition de Louvain en 1993 (*Vlaamse Miniaturen voor Van Eyck*) et l'ouvrage concomitant (*Naer Nature Ghelike. Vlaamse Miniaturen voor Van Eyck*, Louvain, 1993). Son utilisation ici est d'une facilité plutôt dangereuse, car les préfaciers eux-mêmes reconnaissent la difficulté de trouver des limites claires aussi bien chronologiques que géographiques à un tel programme. Pour Lyna, il s'agissait de montrer que les miniatures des Pays-Bas méridionaux des environs de 1400 avaient pu annoncer et inspirer les Van Eyck et c'est une opinion analogue qu'affirment les éditeurs de l'ouvrage en écrivant *we believed that indications of this mastery must already be detectable in the work of their predecessors*. Je ne suis pas certain que les travaux réunis confortent vraiment une telle idée.

Dès la première notice, consacrée au retable des scènes de l'Enfance du Christ du musée Mayer van den Bergh, les questions se posent. L'œuvre avait déjà fait l'objet d'une notice dans le vingtième volume du Corpus consacré au Musée Mayer van den Bergh, signée de Cyriel Stroo et de Nicole Goethgebeur (Bruxelles, 2003, p. 203-253). Un article de Livia Depuydt-Elbaum dans le volume d'essais (p. 87-120) est également consacré à sa restauration. Ces trois textes apportent avec des redondances toute une documentation fort intéressante. Et pourtant la présence de l'objet aussi bien dans le Corpus que dans l'ensemble pré-eyckien fait question. Pour le situer les auteurs font référence au maître du Parement de Narbonne, au grand diptyque Carrand qui a pu être situé dans l'entourage du Duc de Berry, c'est à dire essentiellement au milieu parisien, et finalement à Melchior Broederlam. D'autre part si l'œuvre provient de la Chartreuse de Champmol, ce que semblent accepter les auteurs et qui est au moins très probable, il aurait été intéressant de la confronter à la production des ateliers de ce sanctuaire. Or les deux tableaux attribués à Jean de Beaumetz (Louvre & Cleveland), tous les deux des productions d'atelier à cause des différences sensibles d'exécution qu'ils présentent aussi bien entre eux que dans leur propre unité, sont pourtant beaucoup plus proches du retable d'Anvers qui présente des figures

très similaires mais dans une exécution plus magistrale qui peut ouvrir la possibilité qu'il s'agisse d'une création du chef d'atelier lui-même. Les gravures de leur or présentent également des dessins analogues. Pré-eyckien, le retable l'est donc certainement par sa date, non par sa localisation à moins de tenir pour telles toutes les créations bourguignonnes voire parisiennes, ou encore de tenir Beaumetz pour un artiste des Pays-Bas méridionaux.

Le Calvaire des Tanneurs qui fait suite est le tableau souvent seul cité naguère comme création néerlandaise précédant celles des van Eyck. La notice apporte une documentation photographique après restauration (1992-93) qui révèle une peinture beaucoup plus sensible et raffinée que ne le laissait juger son état ancien et surtout ses reproductions en noir et blanc. Elle nous apprend aussi qu'il n'est pas si certain qu'elle provienne de la confrérie des tanneurs et que l'analyse dendrochronologique situerait le tableau seulement vers 1420-25. S'il faut tenir pour assurée une telle date (quand une analyse dendrochronologique apporte une date aussi différente de celle qui est habituellement attribuée, une contre-expertise serait souhaitable), le tableau témoignerait donc d'un style plutôt attardé.

La troisième œuvre importante du recueil est le bien connu panneau de Kortessem des scènes de la vie de la Vierge. À nouveau un très beau dossier est présenté avec de nombreuses photographies de détail et des prises de vue en réflexion d'infra-rouge qui témoignent d'une grande maîtrise du dessin. Toutefois, le tableau est encore très encrassé et n'a pas fait l'objet d'une restauration récente. Sur l'analyse technique, la notice apporte des détails fort intéressants, notamment sur l'emploi de feuille d'étain dont une «cartographie» précise a été fort clairement établie. Le très long exposé qui mobilise de façon pertinente de nombreuses comparaisons iconographiques, n'en laisse pas moins pourtant le lecteur sur sa faim: aucune proposition sur le sujet de la partie manquante à droite (une nativité, un donateur en prière?), aucune position claire sur la destination de l'œuvre, même si une fonction d'autel paraît préférée, aucune position nette sur l'origine, le Brabant étant suggéré sans arguments vraiment convaincants. Cette indécision était peut être sage bien qu'un travail aussi développé laissait espérer plus d'avancées sur ce panneau si intrigant.

Les autres œuvres cataloguées sont d'une moins grande importance, mais sont toutes fort bien documentées. Le reliquaire de sainte Ursule qui a fait l'objet d'une restauration attentive, est d'une exécution un peu sommaire, mais touchante, comme aussi celui de Saint Maurice du musée de Namur, d'un dessin un peu plus élégant et enrichi d'un fond d'or. C'est aussi le cas du Triptyque de la Crucifixion et de saints du Musée de Malines, un retable domestique probablement. Du même ordre encore est le quadriptyque de la Mise au Tombeau du musée des Beaux-Arts de Gand.

Les deux panneaux du Musée de Namur, très fragmentaires représentant primitivement l'Annonciation et la Visitation, semblent une imitation un peu maladroite de Broederlam. L'idée de l'associer, à titre d'hypothèse, avec la mention à Namur en 1397 d'un certain *Pietrekin Woutre de Cologne le poindeur* est intéressante, mais difficile à conforter. La Sainte Anne trinitaire de l'église Sainte-Madeleine de Neerlanden n'est plus guère que l'ombre d'une peinture dont le style est d'autant plus difficile à situer. La dendrochronologie en fait aussi une création relativement tardive vers 1425-30. Quant au reliquaire du voile de la Vierge de la Basilique de la Nativité de la Vierge de Tongres, il ne semble pas pouvoir être rapproché du panneau de Kortessem et présente des figures plus stéréotypées du répertoire du Gothique international.

Chacune de ces notices est remarquablement illustrée: ensemble et détails en couleurs de bonne définition, photographies en réflexion d'infrarouge, parfois radiographies, documents de comparaison (beaucoup de miniatures). Pour chaque objet figurent également des séries d'analyses microscopiques qui n'apportent que peu d'éléments directement utiles à des historiens d'art, mais certainement intéressants pour des restaurateurs et des historiens des techniques; ils pourront être plus utiles dans l'avenir, si de telles publications se continuent, lorsque des comparaisons et des statistiques pourront en être tirées.

Dans le volume d'essais, l'article le plus remarquable est celui de Christina CURRIE consacré aux volets de Broederlam pour l'autel de la Chartreuse de Champmol, non pas tant par

l'étude elle-même qui est surtout descriptive, mais par l'éblouissante documentation photographique. La qualité des prises de vues de détails en couleurs permet d'apprécier dans des conditions exceptionnelles la finesse et le raffinement de l'exécution picturale. Quant aux prises de vues en réflexion d'infrarouge, elles révèlent un dessinateur capable de notations d'une justesse surprenante: Broederlam n'esquisse pas sa composition, il la dessine dans une facture essentiellement graphique avec seulement de discrètes indications de volumes par quelques rares ombres, qui donnent à ces travaux préparatoires la qualité d'œuvre d'art en soi.

Deux articles sont consacrés à des problèmes techniques, l'un assez général sur l'usage de l'or dans les peintures médiévales, l'autre plus précis sur les motifs en reliefs: Ingrid GEELEX et Delphine STEYAERT présentent avec des exemples significatifs la pratique de la *pastiglia*, d'insertion de verreries ou de pierres semi-précieuses, de décorations en relief sur feuilles d'étain ou finalement de brocarts appliqués.

Élizabeth DHANENS brosse un panorama très riche de la production picturale à Gand et publie en annexe une série de documents d'archives. En rappelant l'activité de Jehan de Hasselt, elle signale notamment celle de Pieter van Beerevelt, connue entre 1392 et 1413.

En fin d'ouvrage, Victor M. SCHMIDT, déborde singulièrement le sujet en proposant un panorama de l'influence italienne sur la peinture sur panneau en France et dans les Pays-Bas méridionaux. Il évoque, en effet, l'apport des artistes et des œuvres italiennes en France depuis le début du quatorzième siècle et finalement n'évoque pratiquement pas les Pays-Bas méridionaux et dépasse à peine 1400. Cet essai de synthèse est intéressant et fait état de travaux récents, mais n'apporte guère au problème de l'art dit «pré-eyckien», si ce n'est en caractérisant certains aspects du style qui a pu marquer les artistes de ce groupe.

Ainsi, si ces deux volumes associés peuvent être contestés sur leur intitulé, il n'en constituent pas moins une publication particulièrement riche de documentation et de points de vue. Ils échappent quelque peu par leur diversité et leur présentation à la rigueur méthodique que le fondateur du Centre, Paul Coremans, souhaitait, mais il n'y a pas lieu vraiment de le leur reprocher. Sur un point, toutefois, le retour aux exigences du fondateur, ne serait pas superflue: celui d'une attention à la proportion des reproductions. Il est toujours tentant de laisser la liberté aux metteurs en pages qui agrandissent ou réduisent selon les disponibilités des espaces, mais dans un ouvrage qui se veut «scientifique», il serait utile, pour donner plus de poids aux comparaisons, de se tenir à quelque rapports fixes ou au moins à notifier le pourcentage d'agrandissement pour ne pas troubler le lecteur. Paul Coremans tenait à ces précisions en réaction assez évidemment aux libertés des publications d'Émile Renders, dans lesquelles on peut encore aujourd'hui facilement tomber par les juxtapositions de projections comme par la multiplication de détails dépourvus d'indications d'échelle. On notera avec intérêt que parmi les documents de comparaison figurent dix illustrations de détails du grand retable de l'église Saint-Reinold de Dortmund, une œuvre exceptionnelle par sa taille et sa qualité qui est très probablement la création d'un artiste des Pays-Bas méridionaux et qui a échappé jusqu'à présent à l'attention des spécialistes. La bibliographie indique qu'une thèse inédite lui a été consacrée à l'université de Cologne en 2004 (en réalité, elle a fait l'objet d'une brochure publiée en 2007 par la Verlag für Regionalgeschichte, à Bielefeld): il serait intéressant que le Centre développe son étude.

Disons, enfin que si l'on voulait se tenir à la portée restreinte du terme de «pré-eyckien», celle désignant des œuvres annonçant l'art des deux frères, il n'y en aurait que deux parmi celles qui ont été ici étudiées: les volets de Broederlam, bien entendu, évoqués seulement par leur dessin sous-jacent et de superbes détails et, paradoxalement, le panneau de Kortessem: car ses reliefs décoratifs peuvent être tenus pour annoncer le brocart appliqué de la Déessis de l'*Agneau mystique*, c'est à dire justement son aspect le moins novateur et même opposé à l'idée d'une peinture réaliste.

Albert CHÂTELET

*The World of Bruegel in Black and White from the Collection of the Royal Library of Belgium.* The Bunkamura Museum of Art 17 July-29 August 2010; Niigata City Art Museum, 4 Sept.-17 Oct.2010; Museum [Eki] Tokyo, 22 Oct.-23 Nov. I, 282 p. II, 67 p. 165 ill. Prix: 5.500 Yen.

L'exposition s'est tenue dans trois musées du Japon au cours de l'année 2010. Dr. Yoko Mori, Professeur émérite de la Meiji University, en était la commissaire générale. Le volume I est un catalogue en japonais muni des indications nécessaires en anglais, tandis que le volume II ne comporte que des essais en anglais.

Godelieve DENHAENE, conservatrice du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale, signale que c'est le Bunkamura Museum of Art qui a pris l'initiative de faire exposer au Japon l'œuvre gravé de Bruegel dans sa totalité. Cette collection est unique, imprimée sur du papier d'une qualité exceptionnelle, aussi fraîche que lorsqu'elle est sortie des presses de son éditeur Hieronymus Cock. Les dessins préparatoires à ces gravures ont été créés par Bruegel entre 1551 et 1569, soit durant la quinzaine d'années qui se sont écoulées entre son retour de Rome et sa mort. G. Denhaene met le doigt avec justesse sur l'extrême diversité des thèmes traités, d'un monde fantastique à la vie de tous les jours. Ce large éventail de thèmes et de motifs, véhiculés par les gravures de Hieronymus Cock à travers l'Europe, a beaucoup contribué à la célébrité de Bruegel.

Yoko MORI souligne ensuite le rôle de ces gravures comme sources d'inspiration pour ses tableaux. Des 150 gravures exposées, 76 sont issues de dessins de Bruegel et 74 de ses contemporains et/ou d'artistes de la génération suivante. On a ici pour la première fois l'occasion de comparer de manière approfondie l'œuvre de Bruegel à celle des artistes de son temps, ce qui met clairement en relief l'extraordinaire originalité de ses gravures. A son retour de Rome, il travaille à Anvers comme dessinateur pour le graveur Hieronymus Cock. A partir de 1556, il se tourne davantage vers la figure humaine et en 1559, il se met à peindre abondamment, tout en continuant à créer des dessins pour les gravures, et cela jusqu'à son installation à Bruxelles en 1563, mais à un rythme moins soutenu. Un des intérêts de ses tableaux est le fait qu'ils ont bénéficié de la riche expérience de l'artiste dans l'invention de compositions encyclopédiques destinées à la gravure. D'un point de vue historique, ses gravures ont été plus populaires que ses tableaux, qui n'étaient connus que des collectionneurs, des intellectuels et des marchands. Quant aux innombrables copies exécutées par son fils Pieter Bruegel le Jeune et son atelier, elles n'ont souvent fait qu'introduire de la confusion et des malentendus sur le marché.

La relation entre les gravures (les dessins) de Bruegel et ses tableaux n'a pas encore été clairement établie, notamment lorsque la date d'une gravure n'est pas connue, mais parfois la date du dessin préparatoire permet d'avancer des hypothèses. Plusieurs exemples de correspondances sont présentés, presque tous avec des éléments de gravures, mais aussi de tableaux, auquel cas les détails repris sont forcément inversés. Lorsque Bruegel se consacre davantage à la peinture, Hieronymus Cock l'engage à s'inspirer du style et des motifs de Jérôme Bosch revenus à la mode (Frans Huys, Jan Mandijn). Entre 1556 et 1558, Bruegel réinvente ainsi le monde de Bosch, en particulier les thèmes et motifs issus des *Sept Péchés capitaux*. Graduellement toutefois, il s'écarte du style de Bosch pour créer ses propres thèmes dans ses peintures (*Dulle Griet*, *La Chute des Anges Rebelles*). Une gravure peut en outre jouer un rôle dans la reconstitution d'un tableau perdu. C'est le cas de la gravure du *Printemps*. Cinq tableaux sont connus figurant les Saisons: *La Journée sombre*, *La Fenaison*, *La Moisson*, *Le Retour des troupeaux*, *Les Chasseurs dans la neige*. Seul *Le Printemps* manque à l'appel et pourrait avoir correspondu à la gravure de H. Cock de 1570. Y. Mori s'est aussi documentée sur la culture populaire. Elle note par ailleurs le grand nombre de châteaux et de forteresses qui ponctuent les grands paysages de Bruegel et dont il a dû croquer la silhouette lors de ses voyages en Italie.

En conclusion, alors que les gravures et les peintures de Bruegel ont été le plus souvent étudiées séparément, l'auteur montre combien les gravures et surtout leurs dessins préparatoires

ont inspiré ses tableaux: ainsi les grands paysages alpins, la critique de la société, les travaux des paysans, les jeux d'enfants, réapparaissent dans ses tableaux.

G. DENHAENE montre ensuite combien ces gravures sont significatives de l'intense coopération entre Bruegel et le graveur et éditeur anversois Hieronymus Cock. Au cours d'un séjour à Rome en 1546, Cock a la révélation de l'art antique et surtout du nouveau phénomène commercial des entreprises d'édition de gravures. A son retour à Anvers, il crée sa propre entreprise, «In de Vier Winden» («Aux Quatre Vents»). Anvers était alors particulièrement prospère sur le plan commercial et culturel. Cock présente dans sa boutique des exemples de figurations burlesques, pathétiques ou absurdes de l'humanité. Bruegel affronte le défi, mais en y ajoutant des fêtes paysannes et de carnaval, loin de l'italianisme à la mode. Ses thèmes sont souvent satiriques: ainsi, il montre les maux à l'affût de ceux qui ignorent les principes de la sagesse (*Les Sept Vertus*), mais parfois il réussit à fondre l'homme et son travail dans la nature, si bien que l'homme devient une partie intégrante de l'univers. En 1563, Cock commande à Bruegel une somptueuse série de gravures de voiliers armés, sans doute à l'intention des Anversois dépendant de la mer. Après son mariage et son installation à Bruxelles en 1563, Bruegel peint davantage, et la demande de gravures d'après ses œuvres se raréfie, à l'exception de la reproduction de ses tableaux et grisailles.

Y. MORI choisit de traiter de l'iconographie de la *Tempérance* dans la série des *Sept Vertus*, parce qu'elle reflète le mieux, selon elle, la conception qu'avait Bruegel de la nature humaine. L'inscription latine, peut-être rédigée par D.V. Coornhert, qui travaillait dans l'atelier de Cock, correspond au thème, mais non à l'image. L'auteur aborde les attributs de la personnalisation de la tempérance chez Bruegel, soit des attributs conventionnels depuis le milieu du xv<sup>e</sup> siècle: la pendule sur la tête (une vie régulière), le mors dans la bouche (contre la médiosance), des lunettes (pour discerner le bien du mal), un serpent vivant autour de la taille (symbole de la sagesse), des éperons (pour stimuler les paresseux), les ailes d'un moulin à vent (le contrôle des actions), une pierre ronde (le contrôle de comportements aberrants?). L'auteur expose ensuite l'histoire des attributs de la tempérance à la fin du Moyen-Âge et à la Renaissance, sur les pierres tombales, dans les manuscrits enluminés, notamment français du XV<sup>e</sup>, dans les tapisseries et les gravures flamandes du xvi<sup>e</sup> siècle. Quant à Bruegel, il introduit un nouvel attribut, un serpent vivant, symbole de la sagesse et de la prudence (cf. Matt. 10: 16). Curieusement, certains des Sept Arts libéraux sont figurés par Bruegel dans sa gravure de la *Tempérance*: certains sont sans précédents, comme la Sculpture et la Peinture. Les arts intellectuels aussi bien que techniques nécessitent aussi de la tempérance. L'Arithmétique est figurée par un groupe de changeurs, la Dialectique par cinq personnages d'âges divers représentant trois religions différentes. La Géométrie montre un homme qui, du haut d'une colonne, fait tomber un fil à plomb tandis qu'un autre, juché sur une planchette, mesure au compas l'emplacement de certains motifs et qu'un troisième mesure les angles à l'aide d'une roue fixée à un axe. Derrière la colonne, on voit des canons avec leurs boulets, référence à la balistique, aussi classée dans la géométrie. Plusieurs éléments de la Musique semblent quelque peu étranges: un baldaquin trop fantaisiste pour abriter un chœur religieux, des portées du chant grégorien de 5 lignes au lieu de 4. L'Astronomie est représentée par un astronome mesurant la position des étoiles et les phases de la lune.

Une des clés de la discussion dans cette étude est de savoir comment les activités des Arts libéraux dans la *Tempérance* reflètent le milieu économique et culturel de l'Age d'or d'Anvers au milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. L'association que Bruegel fait entre la *Tempérance* et les activités, soit excessives, soit déficientes des Sept Arts libéraux peut être considérée comme sans précédent à l'époque. Au lieu de désavouer les Arts libéraux, il montre l'importance de chacune des disciplines.

La gravure de la *Tempérance* montre un grand nombre d'instruments de musique et de pratiques musicales dont Karel MOEYNS, conservateur du Museum Vleeshuis (Klank van de Stad) à Anvers, se demande s'ils correspondent bien à la réalité: il relève d'étranges associations d'instruments de musique et de pratiques musicales qui, si l'on en croit certaines sources, ne coexistaient pas à l'époque de Bruegel. Cette gravure suggère la modération de la musique religieuse (choristes devant un lutrin chantant une partition unique jouée par un organiste qui leur tourne

curieusement le dos; derrière le chœur se tient un groupe de huit musiciens dont quatre portent leurs instruments à l'envers, sur l'épaule). Quant aux luths présents dans l'estampe, ils sont sans doute, comme souvent, une métaphore des plaisirs sensuels. Plusieurs instruments, telle la petite harpe et le violon posés sur le sol au pied des choristes, sont archaïques et appartiennent plutôt aux musiciens ambulants. Tant les instrumentistes que leurs instruments sont liés au contenu moral de la gravure. Bruegel met ici en scène toutes les branches de la société tout en illustrant discrètement l'opposition entre la modération et la débauche. Quoiqu'il en soit, lorsqu'il introduit dans ses gravures des motifs musicaux, il le fait d'une manière moins moqueuse, plus anecdotique que ses prédécesseurs et ses contemporains, si bien que la qualité des scènes musicales est chez lui très élevée.

Ann DIELS, ancienne chercheuse à la Bibliothèque Royale de Belgique, analyse ensuite comment le style et les thèmes des œuvres de Bruegel ont subsisté dans les Pays-Bas du Nord comme du Sud entre 1554 et 1610, sous forme de citations ou d'imitations, essentiellement dues à la circulation des gravures. S'il a exercé une grande influence sur la représentation des fêtes paysannes, Bruegel n'est certainement pas le premier, puisqu'Albrecht Dürer et Hans S. Beham surtout avaient déjà manifesté un vif intérêt pour les paysans et leurs festivités (1534-1539). Bien que Bruegel se soit efforcé de rendre la réalité avec l'illusion du temps et de l'espace, ses images sont liées à une idée: ainsi, les descriptions détaillées des personnages et des situations dans un cadre rural ont pour lui une connotation satirique très prisée des humanistes. C'est d'ailleurs les multiples allusions dans le langage et le contenu de ses œuvres qui distinguent Bruegel de ses contemporains, notamment ceux qui, vers 1600, ont émigré vers les Pays-Bas du Nord, tels Hans Bol, Jacob Savery et David Vinckboons, mais les personnages de ceux-ci n'ont ni la spontanéité ni le caractère réel de ceux de Bruegel; les œuvres de ces artistes mettent d'ailleurs souvent en scène des citadins qui observent les paysans. La légende de ces gravures correspond aux opinions des humanistes chrétiens qui s'élèvent contre les excès et prônent la sobriété. Un autre thème bruegelien, le *Mariage paysan*, a été gravé en 1560 déjà, soit avant l'exécution du tableau de Bruegel de 1566 (Detroit) par B. de Momper. Chez Bruegel, à l'inverse d'autres artistes, l'accent est mis sur la danse virevoltante du premier plan, et non sur la remise des cadeaux, reléguée au fond.

Un groupe totalement distinct de gravures et de peintures «bruegeliennes» est celui des proverbes, que Bruegel et Frans Hogenberg ont introduits vers 1558-1559 dans les Pays-Bas méridionaux à l'intention des milieux cultivés.

Shio MIYASHITA, Professeur à l'Université de Tokyo, clôture la série d'études en examinant les différences apparentes qui se révèlent entre Rabelais et Bruegel, en particulier dans le rendu des thèmes. Leur proximité n'apparaît vraiment que si l'on examine les choses plus spécifiquement. Rabelais a souvent voyagé en Italie, e. a. comme médecin du cardinal Jean du Bellay, mais n'est apparemment jamais venu à Anvers ni à Bruxelles. Lorsque Rabelais quitte Rome pour Paris en été 1550, il y aura encore un intervalle de deux ans avant l'arrivée de Bruegel à Rome. Rabelais meurt peu après que Bruegel ait commencé sa carrière de peintre, ils n'auront donc vraisemblablement pas pu se rencontrer.

Cette vaste exposition, son riche catalogue et les études approfondies qui le complètent, montrent bien le vif et profond intérêt que les historiens d'art japonais portent à l'art de Bruegel.

Jacqueline FOLIE

### Libri recepti

Jean-Pierre BRUN et Michel GRAS, *Avec Jean Bérard, 1908-1957. La colonisation grecque. L'Italie sous le fascisme.* (Collection de l'École Française de Rome, n°410), 2010. ISBN 978-2-7283-0901-6. Prix: 12 €.

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 19 MARS 2011  
GEWONE ZITTING VAN 19 MAART 2011

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: Allart, Bergmans, Ceulemans, Coppens, De Poorter, Depauw-Deveen, Dickstein, Diels, Dulière, Dumortier, Dupont, Folie, Leclercq-Marx, Lefrancq, Lemaire, Logie, Masschelein-Kleiner, Mori, Peeters, Perier-D'Ieteren, Serck-Dewaïde, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Van Nerom

Messieurs / De Heren: Bastin, Colman, Crunelle, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Leblieq, D. Martens, Meulemeester, Moerman, Smolderen, Thoben, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Dacos-Crifò, De Jonge, de Nave, Hadermann-Misguich, D'Hainaut-Zveny, Lecocq, Van Santvoort

Messieurs / De Heren: Brosens, Coomans, de Callataÿ, De Ren, Duvosquel, Koldewij, Piavaux, Vanautgaerden

La séance débute à 10h05. La nouvelle Présidente, Mme Claire Dumortier, accueille tous les nouveaux membres, les membres correspondants (présente: Mme C. Dupont), les membres titulaires (présente: Mme D. Allart) et les membres étrangers associés (présente: Mme Yoko Mori).

De nombreux membres sont venus écouter la conférence de M. Albert Châtelet, membre associé étranger: *Hubert van Eyck avant l'Agneau Mystique*. L'orateur souligne combien il est singulier qu'un artiste, non gantois, ait pu être autorisé à entreprendre un grand retable à Gand, ce que seule une réputation notoire acquise antérieurement pourrait expliquer. Or, la date du 6 mai 1432, donnée comme celle de l'achèvement de l'*Agneau mystique*, correspond aussi à celle d'une célébration annuelle d'une grande messe établie dans l'église Saint Donatien de Bruges par les volontés testamentaires de Dino Raponi dont le portrait se retrouve au premier rang des prophètes dans le retable, ce qui permet de supposer que ce personnage a joué un rôle décisif dans la carrière du peintre, ne serait-ce qu'en le faisant venir à Paris. Un second indice est offert par le Diptyque de New York (Metropolitan Museum) dont le volet droit au moins a été conçu pour le Dauphin Charles (le futur Charles VII) probablement à la demande du Duc Jean sans Peur, en 1418, lorsqu'il tente de se rapprocher de son cousin. Ce volet peut être reconnu de la main de Hubert par des caractères qui le rapprochent de l'Adoration de l'Agneau et a son précédent dans le frontispice du manuscrit de Baltimore, Walters 300, un livre d'heures réalisé en 1412 pour un Rouennais. Le travail de miniature et d'enluminure de ce manuscrit peut être également attribué en partie à Hubert van Eyck et conduire à

reconnaitre également sa main dans une part importante de l'illustration du Bréviaire dit de Jean sans Peur (Londres, British Library), réalisé très probablement pour le compte de Marguerite de Bavière entre 1412 et 1424. Ainsi ces interventions artistiques importantes auprès du duc de Bourgogne et de son épouse ont-elles pu assurer au peintre une réputation suffisante pour qu'il soit accepté à Gand.

M. Châtelet est longuement applaudi. Ensuite, Mme Yoko Mori, spécialement venue du Japon afin d'assister à cette séance, tient à faire un petit discours. Les circonstances extrêmement pénibles de la situation au Japon dues au grand tremblement de terre du 11 mars 2012, donnent une dimension assez particulière à la visite de Mme Mori.

La séance est levée à 11h20 et est suivie de la réception annuelle en l'honneur des nouveaux membres et au conférencier venu de l'étranger. La réception a lieu dans la cour appelée le manège de la reine Marie-Henriette. À 12h30, les membres sont attendus au restaurant *Le Ravenslein*, rue Ravenstein à Bruxelles. 25 membres assistent à ce repas très convivial qui s'achève vers 15h15.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 16 AVRIL 2011  
GEWONE ZITTING VAN 16 APRIL 2011

La séance débute à 10h10 en présence de nombreux membres de l'Académie. La Secrétaire générale lit le procès-verbal de la séance du 19 mars 2011, qui est approuvé par les membres présents.

La Présidente invite ensuite Myriam Serck-Dewaide à faire une communication qui a pour intitulé: *Les couleurs oubliées dans la statuaire antique et médiévale*. Toujours à l'affût des dernières recherches, découvertes et restaurations dans le domaine de la polychromie des sculptures et de l'architecture afin d'enrichir mes cours, j'ai été fascinée par une exposition réalisée au Vatican en 2004. Elle fait suite aux passionnantes recherches de l'allemand Vincenz Brinckman sur la polychromie des œuvres antiques. Deux publications en sont issues: un catalogue d'exposition: *I colori del bianco. Mille anni di colore nella scultura antica*, Musei Vaticani, Rome, 2004 et un livre scientifique: *I colori del bianco. policromia nella scultura antica*, Musei Vaticani, Rome, 2005. Je vous ai donc transmis par l'intermédiaire de nombreuses images mes observations sur la polychromie des œuvres grecques et romaines additionnées des recherches récentes non seulement de Vincenz Brinckman et de ses collègues mais également de Brigitte Bourgeois dont une synthèse des recherches en cours vient de paraître sous le titre *Marbre blanc, laches de couleur. Polychromie et restauration de la sculpture grecque* dans un livre plus général intitulé: *La restauration des peintures et des sculptures, connaissance et reconnaissance de l'œuvre*, Armand Colin, Paris, 2012. Nous avons ainsi observé ensemble l'évolution de la connaissance sur la polychromie de la Koré au peplos 679 du musée de l'Acropole, du cavalier Rampin conservé partiellement au musée d'Athènes et au Louvre et des frontons d'Egine exposés à la glyptothèque de Munich accompagnés d'une reconstitution tridimensionnelle récente d'un guerrier. Quelques autres exemples didactiques sur la polychromie grecque et des documents de restauration sont montrés. Quelques observations suivent sur les techniques utilisées pour représenter les yeux dans l'antiquité grecque et romaine: yeux peints, yeux incrustés d'ivoire, de métal, d'émaux, de pierre ou de globes de verre teinté. Cette partie de l'exposé se termine par les images de la récente restauration et des analyses concernant le portrait en pied d'*Auguste de la prima porta* conservé au Vatican à Rome, ainsi que de la restauration et de l'exposition dans une nouvelle salle de la statue équestre de Marc-Aurèle en bronze doré au Musée du Capitole.

Une deuxième partie est consacrée à quelques recherches, restaurations et parfois reconstitutions des polychromies de l'architecture et des sculptures du Moyen-âge, accompagné d'un commentaire personnel sur

la qualité des interventions. La reconstitution de qualité de la polychromie extérieure de la cathédrale Saint Georges de Limburg an der Lahn effectuée entre 1968 et 1972, a inspiré l'architecte qui a restauré l'église Saint Barthélémy à Liège. Toutefois, la peinture de Saint Barthélémy n'est malheureusement pas basée sur des études scientifiques suffisantes et les couleurs utilisées ne sont pas totalement conformes à celles du Moyen-âge. Les détails des motifs décoratifs sont très peu raffinés. On observera ensuite quelques décors totalement originaux sur les chapiteaux de l'église de Saint Nectaire en Auvergne, sur les sculptures du cloître de l'ancienne abbaye Saint Aubin à Angers et sur les chapiteaux et le portail de l'église de Cunault (Loire). La restauration de la façade de Notre-Dame la Grande à Poitiers (en 1995) a révélé des traces de sa riche polychromie d'origine avec notamment de nombreuses traces de lapis lazuli. La façade malheureusement totalement blanche après nettoyage, tout comme la majorité des cathédrales aujourd'hui, est éclairée la nuit par différentes projections colorées qui tantôt s'inspirent de la polychromie originale, tantôt créent de nouvelles interprétations colorées actuelles. On observera également les chapiteaux mais aussi les voûtes peintes de l'église de Morienval. La récente découverte de la polychromie des voûtes du chœur de l'église de Soignies est mise en relation. Enfin, la toute récente étude et restauration du portail de la cathédrale de Senlis est observée en parallèle avec la polychromie originale du portail peint de la cathédrale Notre-Dame de Lausanne. Ce portail présente une polychromie exceptionnelle, restauré durant plus de 20 ans et enfin présenté au public avec un nouveau système de protection, rendant cet espace interne et climatisé. L'exposé se termine avec quelques exemples de polychromies originales exceptionnelles récemment étudiées et quelques images de représentation des yeux et de leurs divers matériaux au Moyen-âge.

La conférence suscite beaucoup de questions de la part des membres. La séance est levée à 12h05.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 21 MAI 2011  
GEWONE ZITTING VAN 21 MEI 2011

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: Bergmans, Dumortier, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens

Messieurs / De Heren: Demeter, Jacobs, Meulemeester, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Vander Auwera

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Dacos-Crifò, De Jonge, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Dupont, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Logie, Peeters, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs / De Heren: Bastin, Brosens, Coomans, Crunelle, de Callataÿ, De Smedt, De Ren, Leblicq, Lierneux, Van Laere

Bien que l'assistance ne fut pas très nombreuse, l'excursion à Anderlecht fut une réussite grâce à la participation scientifique de plusieurs membres et au concours de M. Alexandre Van Autgaerden. A 10h15, M. Vanautgaerden a commenté la visite de la Maison Erasme, tout d'abord son architecture extérieure en parfait dialogue avec le jardin recréé il y a quelques années dans l'esprit de la Renaissance. Il nous a ensuite entretenus du musée et de ses collections, en particulier des problèmes de conservation des ouvrages précieux appartenant à la bibliothèque. La fin de la matinée a été consacrée à la visite du Béguinage d'Anderlecht. Après un lunch au restaurant *Le Chapeau blanc*, une visite approfondie de la Collégiale des Saints Pierre et Guidon a permis de mieux connaître ses richesses artistiques: Mme Isabelle Lecocq a présenté les vitraux, Mevr. Anna Bergmans, les peintures murales; Dhr Joost Vander Auwera a commenté les peintures, transférées aux Musées royaux des Beaux-Art en 1897, et M. Stéphane Demeter nous a fait visiter la crypte. Ces commentaires ont donné lieu à plusieurs questions posées par l'assistance. C'est à 16h que prit fin l'excursion annuelle.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 15 OCTOBRE 2011  
GEWONE ZITTING VAN 15 OKTOBER 2011

Présents/Aanwezig: Mesdames / De Dames: Bergmans, De Poorter, Depauw-Deveen, Dumortier, Masschelein-Kleiner, Sereck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs / De Heren: Bastin, Coomans, Demeter, De Smedt, Lierneux, Thoben, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Dacos-Grifó, de Nave, Dhanens, Dickstein-Bernard, Dupont, Hadermann-Misguich, Lecocq

Messieurs / De Heren: Delmarcel, De Ren, Duvosquel, Leblieq, Martens, Meulemeester, Piavaux, Vanauwaerden, Van Den Bossche, Van Laere

De zitting vangt aan om 10u15. De Voorzitter verwelkomt iedereen bij de start van dit nieuwe academiejaar. Dhr. Joost Van der Auwera brengt hulde aan Mevr. Eliane De Wilde die overleed in de loop van de maand augustus. Haar heel actieve inzet en dynamische ingesteldheid voor haar levenswerk, de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, haar positieve betrokkenheid bij de personeelsleden en het wijze en correcte beleid dat ze voerde, zullen de annalen ingaan. Daarna wordt van de aanwezige leden een minuut stilte gevraagd om haar nagedachtenis te eren.

Vervolgens overhandigt de voorzitter enkele ledenmedailles, die door omstandigheden niet eerder bezorgd konden worden, aan: Mevr. Anna Bergmans, Mevr. Alexandra De Poorter en Dhr. Hubert Cardon.

Daarop leest de Algemeen secretaris het verslag van de bijeenkomst van de leden in mei 2011.

Ten slotte geeft de Voorzitter het woord aan collega Anna Bergmans die een voordracht geeft over *Antoine Plateau (Doornik 1759 – Brussel 1815). Een uitmuntend decoratieschilder herontdekt*. Naar aanleiding van een multidisciplinair onderzoek ter voorbereiding van de restauratie van het paviljoen *De Notelaer* in Hingene, werd het oeuvre van de decoratieschilder Antoine Plateau onderzocht (J. BULS & A. BERGMANS eds., *Een bebedère aan de Schelde. Paviljoen De Notelaer in Hingene (1792-1797)*, Relicta Monografieën 5, Brussel, VIOE, 2010, 575 p.). Het paviljoen *De Notelaer* werd gebouwd tussen 1792 en 1797 naar een ontwerp van de Franse hofarchitect Charles De Wailly. Zijn opdrachtgevers waren Wolfgang-Guillaume d'Ursel en zijn echtgenote Flore d'Arenberg. Voor de koepel schilderde Antoine Plateau een illusionistisch decor met velum en grotesken, in de gangbare stijl die *goût à la grecque* wordt genoemd.

Geboren in Doornik in 1759, studeerde Antoine Plateau aan de plaatselijke Academie en daarna in Antwerpen. Hij vervolmaakte zijn opleiding in Parijs bij de befaamde Nederlandse bloemenschilder Cornelis Van Spaendonck. Bij zijn terugkeer in 1786 vestigt de schilder zich in Brussel waar hij twee keer huwt. Met zijn tweede vrouw Marie-Catherine Thirion kreeg hij vijf kinderen onder wie Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1801-1883), de beroemde fysicus en hoogleraar aan de Gentse Universiteit.

Hoewel Antoine Plateau in zijn tijd een grote faam genoot en zijn clientèle vond in de hoogste sociale milieus, is hij in de kunstgeschiedenis om onbekende redenen in de vergetelheid geraakt. Aan de hand van bronnen en door onderzoek in situ kon een gedeelte van zijn oeuvre opnieuw getraceerd worden. Verschillende gebouwen waar hij werkte zijn afgebroken waaronder het hotel d'Ursel in Brussel, het kasteel van Jean-Joseph Jaumenne in Marche-les-Dames, het landgoed van François Meeus in Laken en de woning van architect Jean-Baptiste Pisson in Gent. Maar uitgaande van zijn werk in het paviljoen *De Notelaer*, het enige dat archivalisch gedocumenteerd is, konden nog vier andere bewaarde ensembles aan Antoine Plateau worden toegeschreven. Allereerst is er de decoratie van de *Zonnetempel* in Laken, een opdracht van de Oostenrijkse landvoogden Albert van Saksen-Teschen en Maria Christina van Oostenrijk. Bij hun vlucht uit de Zuidelijke Nederlanden in 1792 namen die heel wat kunstschaten mee naar Wenen. Een decor van grotesken, verrijkt met symbolen van de vier elementen en afkomstig uit de *Zonnetempel*, versiert daar nog

steeds een van de pronkvertrekken van het nieuwe hertogelijke paleis, het huidige Albertina. Dan volgde het buitengoed van burggraaf en bankier Édouard de Walckiers in Laken. Dit landhuis, gebouwd omstreeks 1787, is vandaag de privéwoning van de Belgische koning en koningin. De pracht en de rijkdom van de geschilderde decoraties die daar bewaard zijn gebleven, zijn ongeëvenaard. De zoektocht naar de Doornikse stadswoning van de adellijke familie d'Ennetières bleef ook niet zonder succes: drie aaneengeschakelde vertrekken aan tuinzijde bewaren nog steeds de fraaie versieringen van Plateau in zijn geboortestad. Groot was de verrassing ten slotte in Het Haagse Binnenhof, een van de oudste bestuurscentra ter wereld en een van de belangrijkste monumenten van Nederland. In 1790 decoreerde Antoine Plateau daar de buitengewoon verfijnde *Stadhouderskamer*, de werk- en ontvangstkamer van de toenmalige stadhouder Willem V. Deze vijf uitmuntende decoraties dateren van voor 1800. De werken die in de laatste vijftien jaar daarna geschilderd werden wachten nog op ontdekking.

De verrassende en boeiende uiteenzetting wordt op luid applaus onthaald en zorgt voor heel wat vragen bij de aanwezige leden.

De zitting wordt beëindigd om 11u10.

Alexandra De Poorter  
Algemeen Secretaris

Claire Dumortier  
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 19 NOVEMBRE 2011  
GEWONE ZITTING VAN 19 NOVEMBER 2011

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: De Poorter, Depauw-Deveven, Dickstein, Dulière, Dumortier, Vanden Bemden, Van Nerom

Messieurs / De Heren: Bastin, Demeter, De Smedt, Martens, Moerman, Smolderen, Thoben, Vanautgaerden, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Bergmans, Dacos-Crifò, de Nave, De Ruyt, Leclercq, Lefrancq, Logie, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens, Peeters

Messieurs / De Heren: Brosens, Coekelberghs, Leblieq, Van Den Bossche

La séance est ouverte à 10h10. Après la lecture du procès-verbal de la séance du 15 octobre par la Secrétaire générale, la Présidente invite Mme Christine Dupont à présenter sa conférence. Mme Dupont remercie chaleureusement les collègues qui l'ont parrainée pour devenir membre correspondante de l'Académie.

Sa conférence est intitulée *Voyages d'artistes. Pratiques de l'ailleurs chez les peintres belges du 19<sup>e</sup> siècle*. Le voyage est un moment-clé dans la carrière du peintre. Qu'il s'agisse du couronnement d'une formation ou d'une mission spéciale que l'artiste reçoit ou s'assigne en vue de sa production future, l'expérience laisse des traces nombreuses et de différente nature: visuelles, bien entendu, mais aussi écrites (voir projet [www.pictoriana.be](http://www.pictoriana.be) sur les écrits de peintres). Dans le cadre d'un voyage plus itinérant, le peintre se livre à des activités qui lui sont dictées par le souhait de rentabiliser au mieux le temps disponible: travail à partir des œuvres du passé, croquis d'après nature (paysages, populations, costumes). Les voyages de Jean-Baptiste Huysmans (1856-1862) permettent par exemple de suivre la naissance et le développement stratégique d'une carrière d'orientaliste. Dans le cadre de séjours plus prolongés au même endroit, l'artiste, qui dispose parfois d'un atelier, se livre à d'autres occupations, comme la production d'œuvres originales, quelles qu'en soient les motivations. Dans un autre domaine, les vertus pédagogiques de la copie grandeur nature d'une œuvre de référence sont encore mises en avant par quelqu'un comme Xavier Mellery, qui passe sept à huit mois à Venise en 1872, à copier une partie de la *Légende de sainte Ursule* de Carpaccio.

Plusieurs membres ont posé des questions.

La séance est levée à 11h30.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 2011  
GEWONE ZITTING VAN 17 DECEMBER 2011

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: Coppens, de Nave, De Poorter, Dumortier, Leclercq-Marx, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Mori, Peeters

Messieurs / De Heren: Bastin, Crunelle, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Lierneux, Martens, Meulemeester, Smolderen, Thoben, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Bergmans, Dacos-Crifò, De Jonge, Dupont, Lecocq, Logie, Pèrier-D'eteren, Serek-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs / De Heren: Cauchies, Coomans, de Callataÿ, Duvosquel, Leblieq, Vanautgaerden

La séance a débuté à 10h15. Après la lecture du procès-verbal de la séance du 19 novembre par la Secrétaire générale, la Présidente présente deux volumes de la *Revue* qui viennent de paraître. Elle remercie notre confrère M. Raphaël De Smedt qui s'est consacré à la réalisation entière d'un des volumes. Cette annonce est accueillie par un chaud applaudissement.

Une mention spéciale est faite pour Mme Yoko Mori, membre étranger associé de notre Académie, venue du Japon pour assister à cette séance. Un autre membre étranger associé, M. Peter Thoben est également présent. Nous pouvons compter sur sa présence à quasi chaque séance.

Ensuite, la Présidente invite M. Pierre Lierneux à présenter sa conférence, intitulée *Aperçu du costume militaire dans les Pays-Bas méridionaux et en Belgique 1550-1915. Histoire institutionnelle et approche socio-économique*. Résumer les trois siècles d'histoire de l'uniforme militaire moderne dans nos régions se révèle être une tâche d'autant plus ardue que ces objets de la vie courante, produits en masse, ont le plus souvent disparu, à l'exception de quelques tenues de grande valeur. Les archives, l'iconographie mais surtout les ordonnances pallient beaucoup ces manques. Chaque ordonnance est en effet un cliché, une empreinte plus ou moins précise d'un phénomène de mode dont le rythme des changements nous échapperait totalement sans la justesse de la description et la datation extrêmement bien définie de ces textes. L'existence de l'uniforme semble attestée dès l'Antiquité, du moins de manière certaine durant le Principat romain, période qui rejoint déjà tous les critères de sa définition, à savoir un costume produit selon des modèles et des couleurs préalablement définis, payé, distribué, contrôlé par l'Etat, entretenu et réparé sur base d'une "masse d'habillement" qui responsabilise le soldat. Son apparition ou sa disparition à l'échelle d'une armée coïncident avant tout avec l'existence d'un Etat centralisé, et dès lors à l'élaboration d'une administration fort poussée. Dans les Pays-Bas, il faut attendre 1679 pour que le roi intervienne directement - et ponctuellement - dans l'habillement de la recrue (distribution de tenues), et 1681 pour que soit officiellement instauré le principe de la masse d'habillement. Ces mesures arrivaient entre cinq et quinze années après celles prises par le roi de France Louis XIV. L'uniforme n'est finalement instauré - à l'instigation du comte de Berggeek - qu'en 1701, lorsque les moyens furent réunis grâce à une alliance dynastique entre la France et l'Espagne. Terres de passage et d'innovation, ces territoires ont été influencés tour à tour par les modes vestimentaires venues d'Autriche et de France, d'Angleterre voire de Prusse et de Russie, et ont apporté aux armées des uns le confort vestimentaire qu'on appréciait dans les rangs des autres: le port du *kaskell* autrichien sous

l'influence espagnole (1767), l'usage de la capote d'infanterie ou la coupe de l'habit des troupes légères de l'armée impériale française, sous l'influence autrichienne (1794) ou belge (1831) ...

Coupé et teinté au gré des contraintes liées à son prix, à l'amélioration technique des armes à feu, ou suite à des impératifs sanitaires, l'uniforme a rapidement bénéficié des avantages d'une production industrielle dans un pays voué au commerce du drap. Si le XVIII<sup>e</sup> siècle brillait encore par la couleur de ses uniformes, le XIX<sup>e</sup> siècle imposa une discrétion et une homogénéisation accrues de la tenue des combattants, au sein d'armées de plus en plus nombreuses. Le déluge de feu obtenu par les progrès techniques ont fait abandonner les effets de mode aux tenues de parade et orienter la tenue de combat vers le camouflage.

Cette communication suscite plusieurs questions. La séance est levée à 11h55.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 2012  
GEWONE ZITTING VAN 21 JANVIER 2012

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: Bruwier, De Poorter, De Ruyt, Dickstein, Dulière, Dumortier, Fofie, Hadermann-Misgouich, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Van den Bergen-Pantens

Messieurs / De Heren: Bastin, Cauchies, Crunelle, Leblieq, Thoben, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Coppens, De Jonge, Logie, Peeters, Serck-Dewaide, Vanden Bemden

Messieurs / De Heren: Coomans, Delmarcel, Demeter, De Ren, De Smedt, Duvosquel, Jacobs, Smolderen

La séance ordinaire, précédée d'une séance spéciale consacrée à la présentation des nouvelles candidatures aux membres titulaires, commence à 10h10. La Secrétaire générale présente le procès-verbal de la séance du 17 décembre 2011, qui est approuvé par les membres présents.

La Présidente invite par la suite Mme Marie-Cécile Bruwier à présenter sa communication, intitulée *Enquête sur l'origine des fragments d'une statue colossale ptolémaïque: Fouilles du Musée royal de Mariemont à Alexanrie*.

Le Musée royal des Mariemont possède les fragments d'une statue colossale ptolémaïque: le buste d'une femme et deux mains qui faisaient partie d'une dyade. Deux fragments du personnage masculin (tête et jambe gauche) sont conservés au Musée gréco-romain d'Alexandrie. Le principal objectif de notre recherche était de localiser le monument auquel le couple, peut-être Cléopâtre VII et son co-régent Césarion, était associé. Notre étude se fonde sur les descriptions des voyageurs et savants des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, sur la cartographie ancienne et une recherche documentaire. Elle nous a conduits à conclure que des vestiges de ce sanctuaire pourraient être retrouvés à l'intersection de la rue Lewa Mohamed Fawzi Moaaz et de la rue Tout-Ānkh-Amon à Smouha, faubourg d'Alexandrie. En 2004, une prospection géophysique a été effectuée à cet endroit, à l'initiative de Sally-Ann Ashton. Cette prospection a été suivie par une recherche archéologique systématique entreprise depuis 2008 en collaboration avec le Centre d'Etudes Alexandrines. Les carottages et sondages archéologiques ont permis de mettre au jour des matériaux qui montrent que le site était occupé au moins à partir du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. jusqu'aux V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles après J.-C. Le premier sanctuaire aurait plus probablement été transformé et réaffecté pendant la période romaine. Le site a également été utilisé, encore récemment, comme une carrière comme l'attestent les traces de débitage sur les gros blocs de granit ainsi que les fours à chaux découverts en 2011. Certains de nos résultats actuels corroborent les différents témoignages des voyageurs et de cartographes des siècles passés qui mentionnent la présence de statues à cet endroit. Mais jusqu'à présent, nous n'avons pas la preuve définitive que les fragments pro-

viennent de cet endroit. Mais la recherche archéologique n'est pas terminée. Elle permettra, espérons-le, de fournir de nouvelles réponses et des identifications précises.

La conférence est passionnante et l'admiration des membres unanime eu égard aux circonstances de travail difficiles que Mme Bruwier a rencontrées en Égypte. La séance est levée à 11h55.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE  
SÉANCE ORDINAIRE DU 18 FÉVRIER 2012  
GEWONE ZITTING VAN 18 FEBRUARI 2012

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: De Jonge, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Diels, Dulière, Dumortier, Dupont, Masschelein-Kleiner, Peeters

Messieurs / De Heren: Bastin, Coomans, Crunelle, Demeter, Jacobs, Lierneux, Martens, Meulemeester, Thoben, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Coppens, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq, Lecoq, Logie, Van den Bergen-Pantens, Pèrier-D'leteren, Piérard, Serck-Dewaide, Vanden Benden, Van Nerom

Messieurs / De Heren: Cauchies, Delmarcel, De Ren, De Smedt, Duvosquel, Leblieq, Smolderen

De gewone zitting, voorafgegaan door de Algemene vergadering, begint om 11u45.

De Voorzitter nodigt Mevr. Natasja Peeters uit om haar voordracht te houden met als titel *Voor soep of glorie? De Belgische militaire portretschilderkunst (1830-1914) in het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis te Brussel: een overzicht van een fascinerend genre*. Het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis te Brussel beheert een bijna encyclopedische collectie 19de-eeuwse militaire portretten. De lezing schetst de evolutie van dit genre doorheen de 19de eeuw, en bekijkt tevens enkele sprekende voorbeelden door een kunsthistorische bril. Hoewel gestoeld op eeuwenoude tradities én sterk geschraagd op artistieke en militaire conventies, geven de portretten vaak blijk van een verrassende veelzijdigheid.

Het prille Belgische leger keek naar de buurlanden voor inspiratie: uniformen werden gekopieerd, en de eerste Belgische militairen hadden - voor zover het de hogere rangen betrof - vaak hun sporen verdiend in de Franse *Grande Armée*. En ook schilders keken naar de Franse schilderkunst. Heel wat beroemde 19de-eeuwse kunstenaars, zoals Wiertz, Wappers of Navez beoefenden trouwens het militaire portretgenre. Ondanks het feit dat het Belgische leger na 1830 in kranten omschreven werd als een 'paradeleger', hadden vele oudere - en hoge - militairen in hun lange staat van dienst beroemde veldslagen aan elkaar geregend. Voor de militair is echter niet alleen zijn sabel, geweer, of kanon, maar ook zijn lichaam een wapen. In hun portretten verbergen de statige poses dan ook vaak stroeve lijven, want portrettisten maskeerden vakkundig de opgelopen kwetsuren. Sommige elementen, zoals medailles, werpen licht op het imago dat door de militairen in hun portretten gecultiveerd werd, en verraden wijzigingen of aanpassingen. De stoïcijnse gelaatsuitdrukkingen verraden evenwel niets over de vaak genadeloze concurrentieslag om op te klimmen op de militaire ladder. Verhullend en/of onthullend? Deze lezing tracht aan te tonen dat het militaire portretgenre meer te bieden heeft dan het oog ontwaart.

De boeiende lezing wordt door diverse vragen gevolgd. De zitting wordt beëindigd om 12u05.

Alexandra De Poorter  
Algemeen Secretaris

Claire Dumortier  
Voorzitter

ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 18 FEVRIER 2012  
GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 18 FEBRUARI 2012

Présents / Aanwezig: Mesdames / De Dames: De Jonge, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dulière, Dumortier, Dupont, Masschelein-Kleiner

Messieurs / De Heren: Bastin, Coomans, Crunelle, Demeter, Jacobs, Martens, Meulemeester, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd: Mesdames / De Dames: Coppens, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq, Logie, Pantens, Périer-D'Ieteren, Piérard, Serck-Dewaide, Vanden Benden, Van Nerom

Messieurs / De Heren: Cauchies, Delmarcel, De Ren, De Smedt, Duvosquel, Leblieq, Smolderen

Le Président ouvre la séance à 9h35. Les différents points sont repris suivant l'ordre du jour.

Mme Alexandra De Poorter, Secrétaire générale, lit le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 19 février 2011. Le procès-verbal est approuvé par tous les membres présents. Ensuite, la Secrétaire générale communique le rapport des activités de février 2011 à janvier 2012.

La Présidente donne ensuite la parole à M. Stéphane Demeter, Trésorier général, qui explique en détail l'état des finances et transmet divers documents aux membres. Le don de M. Raphaël De Smedt et l'intervention relative à un don anonyme grâce à M. Raf Van Laere sont spécialement cités. Un appel à la vente d'anciens numéros de la *Revue* est lancé. M. Didier Martens, commissaire aux comptes, donne son accord. M. Leo De Ren, le deuxième commissaire doit être déchargé de cette fonction depuis qu'il a été élu Vice-Président. Un autre deuxième commissaire aux comptes devra être choisi.

Cette année, la *Commission des Publications* a pu présenter avec fierté deux nouveaux tomes de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. La Présidente exprime à nouveau son souhait d'intégrer la *Revue* dans le ranking international des revues scientifiques. Sur le site web de notre Académie tous les résumés et l'index raisonné des anciens numéros de la *Revue*, à partir de la 18ème année, seront publiés. Pour éviter une perte de revenus due à une E-publication, les publications récentes ne seront pas mises en ligne. Il sera également demandé aux membres de transmettre une courte biographie et bibliographie à publier sur le site web de notre Académie.

Ensuite, la séance est consacrée aux votes en vue d'élire de nouveaux membres. Une seule personne est présentée en tant que nouveau Membre étranger associé: Ethan Matt Kavalier. Sa candidature est unanimement acceptée.

Vu le manque de temps, le point de l'ordre du jour traitant du Comité National d'Histoire de l'Art, sera présenté à une Assemblée générale extraordinaire qui sera organisée au mois d'avril et à laquelle M. Pierre-Yves Kairis, membre correspondant, sera invité.

À 10h15, le Président lève la séance de l'Assemblée générale statutaire ordinaire.

Alexandra De Poorter  
Secrétaire générale

Claire Dumortier  
Président



**LISTE DES MEMBRES – LEDENLIJST**  
20/02/2011 - 18/02/2012

**Protecteur**  
S.M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z.M. DE KONING

**Bureau – Bestuur**  
2011 – 2012

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

**Conseil d'Administration – Raad van Beheer**

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

**Membres titulaires – Titelloedende leden**

Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	SOENEN, Micheline	1988 / 1992
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	DUMORTIER, Claire	1989 / 1992
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	LOGIE, Christiane	1989 / 1992
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	VAN LAERE, Raf	1991 / 1993
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995
COEKELBERGHIS, Denis	1972 / 1978	VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995
CULOT, Paul	1976 / 1980	MOERMAN, André	1993 / 1995
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	BLANKOFF, Jean	1990 / 1996
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981	DE REN, Leo	1990 / 1996
DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982	HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997
DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
DELMARCEL, Guy	1981 / 1985	BRUIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
EECKHOUT, Paul†	1978 / 1987	DE CALLATAÏ, François	1995 / 1998
PIERARD, Christiane	1978 / 1987	MARTENS, Didier	1995 / 1998
VANRIE, André	1979 / 1987	CAUCHES, Jean-Marie	1983 / 1999
SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000
BASTIN, Norbert	1988 / 1990		

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001	VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989 / 2009
DE JONGE, Krista	1998 / 2001	CARDON, Hubert	1993 / 2009
BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002	BERGMANS, Anna	2001 / 2009
VANDER AUWERA JOOST	2001 / 2003	DE POORTER, Alexandra	2001 / 2009
DEMETER, Stéphane	2000 / 2005	D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004 / 2010
COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005	BROSENS, Koen	2007 / 2010
JACOBS, Alain	1999 / 2007	PEETERS, Natasja	2006 / 2011
SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002 / 2007	ALLART, Dominique	1995 / 2011
VANWIJNSBERGHE, Dominique	2002 / 2008		

**Membres honoraires - Honoraire leden**

STENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole†	1973 / 1983 / 1999
GUÉRET-DE KEYSER, Eugénie†	1970 / 1979 / 2001
PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989 / 2008
GAER, Claude	1972 / 1979 / 2009
WALCH, Nicole	1976 / 1981 / 2009

**Membres correspondants - Corresponderende leden**

FETTWEIS, Henri	1969	LEFFETZ, Michel	2005
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	STROO, Cyriel	2006
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	LOIR, Christophe	2007
MARCHETTI, Patrick	1981	MEULEMEESTER, Jean Luc	2008
HUYS, Bernard	1982	DENHAENE, Godelieve	2008
HUVENNE, Paul	1986	KAIRIS, Pierre-Yves	2008
MATTHYS, André	1990	VAN DEN BOSSCHIE, Benoit	2008
CORBLIAU, Marie-Hélène	1992	PIAUX, Matthieu	2008
WÆLKENS, Marc	1993	CHABOT, Constantin	2008
DE Vos, Dirk	1995	CEULEMANS, Christina	2009
DE WAELE, Eric	1995	DIELS, Ann	2009
FORGEUR, Richard†	1996	DRAGUET, Michel	2009
MARTENS, Maximiliaan	1996	LECOCQ, Isabelle	2009
DE NAVE, Francine	1997	LEFRANCQ, Janette	2009
BOUSMANNE, Bernard	1999	CRUNELLE, Marc	2009
KLINCKAERT, Jan	2000	VANAUTGAERDEN, Alexandre	2010
VAN DER STOCK, Jan	2000	LIERNEUX, Pierre	2010
SMETS, Francis	2001	VAN SANTVOORT, Linda	2011
NYS, Ludovic	2002	DUPONT, Christine	2011
HANS-COLLAS, Hona	2005		

**Correspondants honoraires – Erecorresponderende leden**

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986	DEBAE, Marguerite	1987 / 2008
DHANENS, Elisabeth	1958 / 1995	VAN LENNEP, Jacques	1992 / 2008
MERCIER, Philippe	1978 / 1995	DE BOE, Guy	1996 / 2008
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999	REMON, Regine	1998 / 2011
RAEPSAET, Georges	1989 / 2007		

**Associés étrangers – Buitenlandse geassocieerden**

LEVIE, Simon	1992	McKENDRICK, Scot	2005
GABORIT-CHOPIN, Danielle	1992	KREN, Thomas	2005
DIAZ PADRON, Mathias	1992	THOBEN, Peter	2009
CHÂTELET, Albert	1993	VERDIER, Philippe	1993
PAVIOT, Jacques	1999	MORI, Yoko	2011
DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael	2002	KOLDEWELL, Adrianus Maria (Jos)	2011
MOUSSET, Jean-Luc	2001	KAVALER, Ethan Matt	2012
ROSENBERG, Pierre	2005		

ALLART Dominique, professeur à l'Université de Liège, impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège

BASTIN Norbert, conservateur h<sup>re</sup> 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, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal

BLANKOF 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

BROSENS Koen, docent aan de KU 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 KU Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal

CAUCHIES Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires Saint-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon

CEULEMANS Christina, Algemeen directeur a.i. bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium, Putstraat 1, 9310 Meldert

CHARIOT Constantin, avenue de Messidor 208, bte 10, 1180 Bruxelles

CHÂTELET Albert, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, 7, rue du Faisan, F-67450 Mundolsheim

COEKELBERGHS Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles

- COLMAN Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 bte 202, 4000 Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE Thomas, hoofddocent aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel
- COPPENS-COPPENS Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles
- CORBLAU Marie-Hélène, 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<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- DACOS-CRIFÒ Nicole, directeur de recherches h<sup>re</sup> au Fonds National de la Recherche Scientifique, via Dall'Ongaro 38, IT-00152 Rome
- DEBAE Marguerite, chef de section h<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Balkans 8 bte 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 de Belgique, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles
- DE JONGE Krista, gewoon hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Katholieke Universiteit Leuven, Kasteelpark Arenberg 1, 3001 Heverlee
- DELMARCEL Guy, em. gewoon hoogleraar van de KU Leuven, erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Alexianenweg 6, 2530 Boechout
- DEMETER Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, boulevard Louis Mettwie 11 bte 16, 1080 Bruxelles
- DE NAVE Francine Barones, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Sneeuwbeslaan 21, 2610 Antwerpen
- DENHAME 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 bus 3, 1050 Brussel
- DE POORTER Alexandra, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN Leo, hoofddocent aan de KU Leuven, Tiensestraat 243 bus 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
- 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
- DÍAZ PADRÓN Matías, C/ Casado del Alisal 14, 6<sup>o</sup> E, Madrid 28012 Espagne
- DICKSTEIN-BERNARD Claire, archiviste h<sup>re</sup> du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DIELS Ann, Helenalei 51, 2018 Antwerpen
- DOMÍNGUEZ CASAS Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4<sup>o</sup>C, 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 de Belgique, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles
- DULIERE Cécile, chargée de cours h<sup>re</sup> à l'Université Libre de Bruxelles, rue Gelelytsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER Claire, chef de travaux agrégé h<sup>re</sup> aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles
- DUPONT Christine, docteur en Histoire, Parlement Européen, Direction Générale de la communication, Maison de l'Histoire Européenne, PHS 01B414, Rue Wiertz 60, 1047 Bruxelles
- DUVOSQUEL Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, bte 1, 1050 Bruxelles
- EECKHOÛT Paul†, ere-conservator van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS Henri, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLIE Jacqueline, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR Richard†, membre h<sup>re</sup> de la Commission royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FREDÉRICQ-LILAR Marie, chargée de cours h<sup>re</sup> de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT-CHLOPIN Daniëlle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris
- GAIER Claude, directeur h<sup>re</sup> du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapièrre 35 bte 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<sup>re</sup> de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval
- HANS-COLLAS Hona, 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, eredepartementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS Alain, Markstraat 29, 1511 Sint-Pieters-Kapelle
- KARRIS Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 4000 Liège

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- KAVALER, Ethan Matt, professor Department of Art, University of Toronto, 100 St. George Street, Toronto, Ontario M5S 3G3, Canada
- KLINCKAERT Jan, directeur van het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 bus 202, 3001 Heverlee
- KOLDEWEL Adrianus Maria (Jos), Radboud University Nijmegen, Faculty of Arts, Erasmusplein 1, PO Box 9103, NL-6500 HD Nijmegen, Nederland
- KREN Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310 - 440 7360, USA
- LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge Baron, 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-MARX Jacqueline, Professeur 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
- LEFFT Michel, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, 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<sup>re</sup> au Musée royal de l'armée et d'histoire militaire, avenue Den Doorn 3 bte 12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, erehoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam, Nederland
- LIERNEUX Pierre, Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Parc du Cinquantenaire 3, 1000 Bruxelles
- LOGIE Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- LOIR Christophe, chercheur qualifié auprès du Fonds national de la Recherche Scientifique, maître d'enseignement à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Ernestine 20, 1050 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<sup>re</sup> 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, Aaigemstraat 112, 9000 Gent
- MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, directeur h<sup>re</sup> de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATTHYS André, inspecteur général h<sup>re</sup> au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, avenue de la Réforme 68 bte 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 émérite 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
- MORI Yoko, 3-16-3-501, Kaminoge, Setagaya-ku, Tokyo, 158-0093 Japan
- MOUSSET Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Marché-aux-Poissons, L-2345 Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- NYS Ludovic, maître de conférence à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- 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 Krijggsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel
- PÉRIER-D'ETERÈEN Catheline, professeur ém. 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 bte 17, 1170 Bruxelles
- PIAUX Matthieu, chargé de cours aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles
- PIÉRARD Christiane, conservateur h<sup>re</sup> de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAET Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Houblonnières 8, 5000 Namur
- RÉMON Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- ROBERTS-JONES Philippe Baron, secrétaire perpétuel h<sup>re</sup> de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h<sup>re</sup> des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROBERTS-JONES – POPELIER Françoise Baronne, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROSENBERG Pierre, de l'Académie française, président directeur h<sup>re</sup> du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris
- SERCK-DEWAIDE Myriam, directeur général h<sup>re</sup> de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS Francis, eredocent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Rootstraat 51, 3080 Duisburg
- SMOLDEREN Luc, ambassadeur h<sup>re</sup> de S.M. le Roi des Belges, avenue de l'Observatoire 9 bte 12, 1180 Bruxelles
- SOENEN Micheline, chef de travaux h<sup>re</sup> aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 bte 3, 1160 Bruxelles
- STIENNON Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 34, 4000 Liège
- STROO Cyriel, voorzitter van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- THOBEN Peter, Oud-conservator van het Museum Kempenland Eindhoven, Tramstraat 48, 5611 CR Eindhoven, Nederland
- TRIZNA Jazeps, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 bte 5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULRIX-CLOSSET Marguerite, maître de conférences h<sup>re</sup> de l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège
- VANUTGAERDEN 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, champ du Vert Chasseur, 84 1000 Bruxelles
- VAN DEN BOSSCHIE 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, hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE Carl, em. hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 bus 1, 2060 Antwerpen
- VAN LAERE Raf, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- VAN LENNEP Jacques, chef de département h<sup>re</sup> aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint-Roch 15, 1380 Lasne
- VAN NEROM-DEBUC 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<sup>re</sup> aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet
- VAN SANTVOORT Linda, hoofddocent aan de Universiteit Gent, Vredelaan 69, 1982 Weerde
- VANWILNSBERGHE Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies
- VERDIER Philippe, professeur h<sup>re</sup> de l'Université de Montréal, Haversham Road, R.I. 02891- 4233 Westerly, USA
- VERONEE-VERHAEGEN Nicole†, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du XV<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- WAELEKENS Marc Ridder, em. hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH Nicole, chef de section h<sup>re</sup> à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 bte 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

## IN MEMORIAM

Mina MARTENS  
(1914 - 2009)

L'Académie royale d'Archéologie de Belgique est en deuil; sa doyenne, Mina Martens, est décédée le 6 septembre 2009<sup>(1)</sup>. En même temps, ce sont les Archives de la ville de Bruxelles (qu'elle dirigea), la Société royale d'archéologie de Bruxelles (dont elle fut présidente), les Cahiers bruxellois (qu'elle a créés et soutenus) et tous les historiens de Bruxelles qui perdent un guide et une amie. Mina Martens avait été élue membre correspondant et membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique la même année: en 1965. Secrétaire adjointe en 1965-1966, Secrétaire générale en 1966-1967, elle est encore membre du Conseil d'administration de 1970 à 1984, puis de 1988 à 1992. Elle était devenue membre honoraire en 1994. Elle avait parrainé à l'Académie diverses personnes, parmi lesquelles Arlette Smolar-Meynart, qui lui avait succédé aux Archives / Musées de la ville de Bruxelles et qui avait elle-même été élue présidente en 1999.

Née à Bruxelles le 9 février 1914, Mina Martens avait suivi à l'U.L.B. les cours d'histoire médiévale de Paul Bonenfant et présenté en 1945 une thèse de doctorat consacrée à *L'administration centrale du domaine ducal en Brabant, du règne de Jean Ier jusqu'à l'avènement de la Maison de Bourgogne*, qui sera publiée par l'Académie royale. Le 3 janvier 1949, elle succède à Charles Pergamini à la tête des Archives de la ville de Bruxelles. C'est le début d'une carrière féconde qu'elle va consacrer pendant trente ans à restaurer puis à amplifier le plus grand dépôt d'archives urbaines de Belgique et à promouvoir l'histoire de la capitale. Elle remet sur pied la section des archives économiques et sociales contemporaines et fait aussi porter ses efforts sur les problèmes d'inventoriage des fonds contemporains. Elle va se battre avec des problèmes de locaux, de rayonnages et d'archivage de documents, notamment lors du déménagement des services de la ville du palais du Midi au Centre administratif du boulevard Anspach. Elle règlera également le difficile problème de l'aménagement des nouveaux locaux de la rue des Tanneurs et du déménagement général du service des archives: la nouvelle salle de lecture est inaugurée le 14 février 1979, quinze jours avant sa retraite. Ses ouvrages historiques sont trop nombreux pour qu'on ne puisse ici que les évoquer symboliquement; disons simplement qu'en 1976 Mina Martens accepta de diriger la publication d'une *Histoire de Bruxelles*, la première qu'on ait osé publier depuis Alphonse Wauters, qu'elle dirigea avec Jean Stengers e.a. *Bruxelles, croissance d'une capitale* (1979) et qu'en 2001, à 87 ans, elle publiait encore un article dans le volume d'hommage à sa successeur, Arlette Smolar-Meynart. Elle se consacra également au cours de sa carrière à des manifestations culturelles de grande audience, comme les expositions *Bruxelles au xv<sup>e</sup> siècle* (1953) et *Saint-Michel et sa symbolique* (1979). Pendant vingt ans, elle fut membre de la Commission internationale pour l'histoire des villes, dont elle assura le secrétariat et les publications pendant plus de dix ans.

Enfin, pour achever cette esquisse trop sommaire, disons qu'elle fut également enseignante, donnant notamment à l'ULB le cours d'histoire des civilisations de 1963 à 1973. Ce portrait d'une historienne d'exception ne témoigne pas de sa personnalité, également d'exception: comme il a été dit par ailleurs, une intelligence portée à faire continuellement le rapport entre le génè-

(1) Pour plus de détails on se reportera à Y. LEBLICQ, «Hommage à Mina Martens», dans *Mélanges Mina Martens, Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, t. 58, 1981, p. 5-26, et à A. VANRIE, «Les archivistes de Bruxelles, historiens de leur ville», dans *Cercle d'histoire de Bruxelles et extensions*, n° 86, décembre 2004, p. 3-11, et «Les Archives et les archivistes de la ville de Bruxelles», dans *Cahiers Bruxellois – Brusselse Cahiers*, t. XXXIX, 2006-2007, p. 11-46.

ral et le particulier, à savoir extraire l'intérêt de l'insignifiant, une aptitude à ne rien considérer comme étranger à l'homme, une extraordinaire tolérance pour les mesquineries de son prochain, une disponibilité totale, une disposition à voir toujours le verre à moitié plein plutôt qu'à moitié vide, un esprit malicieux mais jamais agressif, une écoute active, une érudition prodigieuse alliée à un bon sens miraculeux, un accueil toujours souriant, un oubli de soi mais pas des autres. Et toutes ces qualités n'avaient pas perdu de leur vérité jusqu'aux derniers jours de sa vie.

André VANRIE

Eliane DE WILDE  
(1938-2011)

In de hoogzomer, tussen twee werkjaren in van de Academie, overleed ons erelid Dr. Eliane de Wilde, Dr. in de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde aan de Gentse Universiteit en Erchoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel. Zij werd corresponderend lid van onze Academie in 1973 en vroeg in 1997 het erelidmaatschap aan wegens haar drukke werkschema als instellingshoofd.

Juffrouw De Wilde werd geboren in een tijdperk dat de aanspreking 'juffrouw' nog respect inboezemde en niet node door 'Mevrouw' moest worden vervangen. In zekere zin was Mevrouw De Wilde met haar geliefde Museum getrouwd. Slechts zelden nam zij verlof en wanneer zij in volle zomervakantie haar kantoor wat vroeger verliet dan gewoonlijk bij gebrek aan werk, gaf zij de indruk dat dit haar eigenlijk niet zinde. Het Hoofdconservatorschap vatte zij op in de lijn van haar vader en van diegene onder haar broers en zusters die hoge ambten bekleedden: als een 'grand commis d'état', in dienst van de natie, van de instelling die ze leidde en van het nut van 't algemeen. Zij was streng maar ook succesrijk, vooral in haar financieel beleid. Enigszins tot onze verwondering las zij elke dag het Belgisch Staatsblad. Maar het gevolg was wel dat nimmer tijdens haar ambstperiode als Hoofdconservator iemand een procedure diende in te leiden bij de Raad van State.

Zij studeerde in Gent Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde en doctorerde bij prof. Louis Vanden Berghe over Assyrische rotsreliëfs. Als men ziet wie haar medestudenten waren in de tweejarige licentiecyclus aan het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, dan kan men van een wonderjaar spreken, met bekende namen als Carl van de Velde, Valentin Vermeersch, Hans Vlieghe, Hélène Bussers en Catherine Heesterbeek-Bert.

Eliane De Wilde had een sterke persoonlijkheid. Zij ging ter verdediging van 'haar' Museum voor niemand uit de weg, ook niet voor haar voorgedijminister. Collega's die haar karaktersterkte aan den lijve ondervonden en haar bovendien van jongsaf kenden, voerden die eigenschap terug op haar vader die bij de Gouverneur groot aanzien genoot als gedeputeerde bij de Provincie Oost-Vlaanderen. Maar voor juffrouw De Wilde was haar zachtaardige moeder haar niettemin evenzeer dierbaar. Dat liet zij duidelijk merken toen die laatste stervensziek was en zij haar herinneringen aan haar ophaalde toen wij samen, zij, ingenieur Régis Hespel en ondergetekende in 1992 een stuk na middernacht de laatste hand legden aan de 'Doorlichting' van het Museum in het kader van wat toen nog de prille Copernicus-Hervorming was. En de affectie die zij onder het harnas van haar strenge optreden voor haar personeel koesterde, ondervonden we nog diezelfde dag toen ze ons in alle vroegte naar het hotel Astoria voerde waar wij in de late morgen na een verdiende nachtrust genoten van een laat ontbijt op zilveren bestek. Intern kon men de levieten worden gelezen. Maar naar buiten toe kon men er van op aan, steeds te worden verdedigd. Lange vergaderingen en veel omhaal van woorden waren haar stijl niet, maar des te meer beslissingen onder het motto 'pacta sunt servanda'.

Reeds in 1977, geruime tijd voor zij in 1989 Henri Pauwels opvolgde als Hoofdconservator na jaren lang zijn steun en toeverlaat te zijn geweest, ontmoette ik haar in het kader van mijn licentieverhandeling. Zij was toen Afdelingshoofd van het Tekeningen kabinet, een specialiteit

waarop ze zich had toegelegd na haar tewerkstelling op het Museum. Haar wetenschappelijke belangstelling liep toen al via de museumverzameling en het materiële object. En dus ook via het zeer efficiënt beheren van die rijke verzameling van ruim tienduizend bladen. Later was haar grootste vreugde om mooie aanwinsten te kunnen puren uit de vruchten van een goed beheer en succesvolle tentoonstellingen met tot slot van rekening een mooi positief saldo. Maar wat mij toen vooral opviel was haar energieke enthousiasme, dat dan nog niet was getemperd door de druk van alle kanten en de stress, die helaas de gesel van een instellingshoofd vormen.

Als instellingshoofd was juffrouw De Wilde zo energiek dat we soms dachten dat ze in het harnas zou sterven, zo talrijk bereikten ons haar missieven in haar kenmerkende geschrift in mauve inkt. Maar zij had een ijzeren gestel en hield tot het einde stand. Dat er medewerkers waren die, hoewel jaren jonger, niet steeds konden volgen - en de schrijver dezes inclusief - daar was zij oprecht over verwonderd en kon zij eigenlijk niet goed vatten.

Nu heeft, zeer tegen de verwachting in, de ziekte toch haar krachtige gestel voortijdig gebroken. Haar erfenis van een tomeloze inzet als dienaar van de gemeenschap moge ons echter steeds dierbaar blijven.

JOOST VANDER AUWERA

Richard FORGEUR  
(1926- 2012)

Richard Forgeur est décédé le 8 août 2012 dans sa 86<sup>e</sup> année. Il comptait depuis 1996 parmi nos membres correspondants.

Archiviste honoraire de l'État et conservateur honoraire de la Bibliothèque générale de l'Université de Liège (CICB dans le jargon actuel), il était membre effectif honoraire de la Commission royale des monuments, sites et fouilles. Il avait été en outre collaborateur scientifique des A.C.L., embryon de l'Institut royal du patrimoine artistique.

Il n'était pas homme à sombrer dans l'inactivité une fois parvenu à l'âge de la retraite. Il était vice-président de l'a.s.b.l. Musée d'art religieux et d'art mosan (musée qui se survit malgré son intégration dans le «Grand Curtius»), de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège et de la Société royale «Le Vieux-Liège», mais aussi président de l'A.M.I.A.L. (les Amis de l'Institut archéologique liégeois) et conservateur adjoint de cet institut. Tant dans ses fonctions officielles que dans le contexte des sociétés savantes de la «Cité ardente», il était l'obligeance même, dans le style bougon qui n'était qu'à lui.

Il avait conquis à l'Université de Liège le grade de licencié en histoire. Il cultivait cependant pour l'histoire de l'art et l'archéologie un goût prononcé qui l'avait conduit à suivre différents cours dans deux Universités, celle de Liège et celle de Louvain, et non sans présenter les examens. Cette ambivalence se reflète éloquentement dans le répertoire de ses publications, impressionnant, qui sera publié dans la revue *Leodium*.

C'est à la cathédrale Saint-Lambert qu'il a consacré le plus d'attention. Ni l'édifice lamentablement condamné à la démolition dans la fièvre révolutionnaire, ni les ci-devant chanoines tréfonciers n'avaient de secret pour lui. Cela l'a conduit à faire une critique savoureuse des élucubrations du comte Xavier van den Steen de Jehay, puis une critique rigoureuse de celles de Jean Lejeune, redoutablement savantes.

Tout au long des dernières années, Richard animait à plaisir les excursions des Amis du Musée d'art religieux et d'art mosan. De nombreux membres éprouvaient pour lui une ancienne et solide amitié personnelle. Ils ne se lassaient pas de l'entendre dire dans le micro du car, non sans s'éclaircir opiniâtrement la voix «Tout le monde croit que... Eh bien, c'est tout à fait faux!».

Le défunt était chevalier de l'Ordre de Léopold.

Pierre COLMAN



## **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

D. MARTENS, <i>D'Antonio Solario dit le Gilan au Maître de Monteolivelo, ou la redécouverte d'un peintre brugeois de la fin du xv<sup>ème</sup> siècle</i> . . . . .	5
C. DECU TEODORESCU, <i>Découverte de deux tapisseries flamandes illustrant le Champion des Dames de Martin Le Franc au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg</i> . . . .	73
E. ROOBAERT, <i>De misverstanden in 1587 tussen Eustache Charlet, goudsmid te Nijvel, en drie Brusselse goudsmeden</i> . . . . .	93
M. DÍAZ PADRÓN, <i>Van Dyck: The painting of The Virgin and Child with repentant Sinners from the Ante-Sacristy of El Escorial, identified at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid</i> . . . . .	111
Th. COOMANS & L. P. LAU, <i>Les tribulations d'un architecte belge en Chine: Gustave Volckaert, au service du Crédit Foncier d'Extrême-Orient, 1914-1954</i> . . . . .	129

### MISCELLANEA

W. POTTIER & S. MEUWES, <i>Fotografische documentatie van de stoel van het Landjuweel ingericht naar aanleiding van de 50ste verjaardag van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België (Antwerpen, 1892)</i> . . . . .	155
P. COLMAN, <i>Un beau livre sur un beau sujet.</i> . . . .	167

### COMPTES RENDUS - RECENSIES

P. COLMAN, <i>Jan van Eyck et Jean sans Pitié</i> (D. MARTENS) . . . . .	171
R. COPPEL, M. ESTELLA et Ch. AVERY, <i>Guglielmo della Porta, a counter-reformation sculptor</i> (L. SMOLDEREN) . . . . .	172
L. DEQUEKER, <i>Het Mysterie van het Lam Gods. Filips de Goede en de Rechtvaardige Rechters van Van Eyck</i> (A. CHÂTELET) . . . . .	174
Y. DOOSRY, Ch. LAUTERBACH & J. POMMERANZ (bearbeitet von), <i>Die Frucht der Verheissung. Zitrusfrüchte in Kunst und Kultur</i> (R. VAN LAERE) . . . . .	175
B. GRÉVIN (Dir.), <i>Maghreb-Italie. Des passeurs médiévaux à l'orientalisme moderne (XIII<sup>e</sup> - milieu du XX<sup>e</sup> siècle)</i> (L. SMOLDEREN) . . . . .	179
<i>Man, Myth, and Sensual Pleasures. Jan Gossart's Renaissance. The Complete Works.</i> Ed. by M. W. AINSWORTH (J. FOLIE) . . . . .	179
<i>Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries</i> , éd. Cyriel STROO, I, <i>Catalogue</i> , II, <i>Essays</i> (A. CHÂTELET) . . . . .	185
<i>The World of Bruegel in Black and White from the Collection of the Royal Library of Belgium</i> (J. FOLIE) . . . . .	189
Libri recepti . . . . .	190

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

Procès-verbaux – Verslagen . . . . .	191
Liste des membres – Ledenlijst . . . . .	201
In Memoriam: Mina MARTENS (A. VANRIE); Eliane DE WILDE (J. VANDER AUWERA); Richard FORGEUR (P. COLMAN) . . . . .	209
Prix – Prijs Simone Bergmans . . . . .	213
Table des Matières – Inhoudsopgave. . . . .	215

## 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 x 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 x 22,5 cm.

**RBAHA – BTOK**

ISSN 0035-0077X