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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXIII – 2014
BRUXELLES – BRUSSEL

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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXIII – 2014

Académie Royale d'Archéologie de Belgique – fondée en 1842
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België – gesticht in 1842
Royal Academy of Archaeology of Belgium – founded in 1842
Comité Belge d'Histoire de l'Art – Belgisch Comité voor Kunstgeschiedenis (2013)

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

Président / Voorzitter: Alexandra De Poorter
Vice-Président / Ondervoorzitter: Yvon Leblicq
Secrétaire général / Algemeen secretaris: Isabelle Lecocq
Trésorier général / Algemeen penningmeester: Stéphane Demeter
Membres du Conseil d'administration / Leden van de Raad van beheer: Leo De Ren, Claire Dumortier, Alain Jacobs, Liliane Masschelein-Kleiner, André Moerman, Natasja Peeters, 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

http://www.acad.be

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
c/o Paleis der Academiën
Hertogstraat 1
B. 1000 Brussel

info@acad.be

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 Publicaties

Président / Voorzitter: Prof. Yvon Leblicq, *Université Libre de Bruxelles*
Directrice: Dr. Claire Dumortier, conservateur honoraire *Musées royaux d'Art et d'Histoire*
Secrétaire / Secretaris: Prof. Thomas Coomans, *KU Leuven*
Membres / Leden: Prof. em. Guy Delmarcel, *KU Leuven*; Prof. Leo De Ren, *KU Leuven*; 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

LXXXIII – 2014

BRUXELLES – BRUSSEL

L'exception qui confirme la règle. Contribution à l'étude des portraits de Philippe le Bon, duc de Bourgogne (1)

Élodie De Zutter
(Prix-Prijs Simone Bergmans 2014)

Le *Portrait de Philippe le Bon* de l'hôpital de la Madeleine

Dans la collection d'œuvres d'art du Centre Public d'Action Sociale d'Ath est conservée une peinture représentant Philippe le Bon (fig. 1). Le troisième duc de Bourgogne de la maison de Valois y est vu à mi-corps, tourné légèrement de trois-quarts vers la droite et se détachant sur un fond doré. Plusieurs indices permettent d'établir formellement cette identification.

Tout d'abord, les nombreuses représentations du duc de Bourgogne qui nous sont parvenues en enluminure, gravure, sculpture, peinture, tapisserie ou vitrail permettent de reconnaître sans mal sa physionomie. De plus, le personnage arbore le collier de la Toison d'or, ordre que Philippe le Bon a fondé en 1430 à l'occasion de son mariage avec Isabelle de Portugal (2). Il est vêtu entièrement de noir comme il en avait l'habitude depuis l'assassinat de son père, Jean sans Peur (1371-1419). Ensuite, une inscription située sur l'encadrement à volutes, bien que tardive, nomme clairement le sujet (3). Enfin, Georges Chastellain (1405-1475), chroniqueur officiel à la cour de Bourgogne, nous livre une description physionomique du souverain. Elle convient au personnage représenté puisqu'il nous dit notamment que Philippe le Bon

> «avoit plus en os qu'en charnure, veines grosses et pleines de sang; portoit le visage de ses pères de séante longueur; brun de couleur et estaint; nez non aquilin, mais long; plein front et ample, non calus; cheveulx entre blond et noir; barbe et sourcils de mesme aux crins; mais avoit gros sourcils et houssus et dont les crins se dressoient comme corne en son ire; portoit bouche en juste compas; lèvres grosses et colorées; les yeux vaires, de fière inspection telle-

(1) Cette publication constitue l'aboutissement de la recherche menée dans le cadre de notre mémoire de master dirigé par Valentine Henderiks et défendu à l'Université Libre de Bruxelles (voir De Zutter 2012). Cette étude a obtenu en 2012 le Prix Rogier van der Weyden décerné par l'A.I.S.B.L. Rogier de la Pasture-Van der Weyden et le Prix Simone Bergmans décerné par l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. Un résumé des principaux résultats paraîtra également dans les Annales 2014 du Cercle royal d'Archéologie d'Ath.

(2) Il existe une très abondante littérature sur l'ordre de la Toison d'or. Voir notamment Cockshaw 1996.

(3) «Philippe II dit le Bon fondat^r^, de cette maison le 14e avril 1449».

fois, mais coustumièrement amiables; le dedans de son cœur se montroit par son vis, et correspondoient toutes ses mœurs à la tournure de sa face»([4]).

La première mention connue de ce *Portrait de Philippe le Bon* remonte à un inventaire([5]) des œuvres d'art de l'hôpital de la Madeleine à Ath dressé le 31 décembre 1864 par Henri Hanneton (1822-1911), membre de la Commission des hospices en charge de la gestion de l'hôpital([6]). Cet inventaire est repris et contextualisé dans un rapport communal de l'année suivante. La localisation de chaque objet dans l'hôpital y est précisée, nous apprenant ainsi que le portrait se trouvait dans la chapelle construite en 1476, avec un *Portement de croix*, un *Couronnement d'épines*, une *Descente de Croix* et une *Adoration des Mages*([7]). Ni l'inventaire de 1864, ni le rapport communal de 1865, ni aucun autre document ne nous apprennent quand et comment le *Portrait de Philippe le Bon* est entré dans la collection hospitalière.

Institution méconnue malgré l'importance de son fonds documentaire conservé aux Archives de la ville d'Ath, l'hôpital de la Madeleine n'a suscité que peu d'études([8]). La publication la plus complète parue à ce jour évoquant sa fondation et son fonctionnement est un article paru en 1968 dans les *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées athois*([9]). En 1449, Philippe le Bon accorda aux sœurs de la Madeleine une charte de privilèges qui est généralement assimilée à l'acte de fondation de l'hôpital([10]). En réalité, cette création est une initiative municipale et la charte de Philippe le Bon une réponse officielle à diverses requêtes émanant des sœurs de la Madeleine([11]). Le duc de Bourgogne fut d'ailleurs impliqué à plusieurs occasions dans la résolution des conflits entre les religieuses et les autorités municipales d'Ath quant au contrôle de l'hôpital. Ces désaccords ne cessèrent pas pour autant et, bien après sa mort, les sœurs comme les échevins athois continuèrent à invoquer tour à tour la charte de 1449 pour faire valoir leurs droits. Qu'une effigie du duc Philippe, protecteur de l'institution, se retrouve dans la chapelle n'a donc rien d'étonnant.

Les rares sources, anciennes comme récentes, relatives au portrait du duc de Bourgogne ne nous fournissent que de maigres informations. Après sa reprise dans l'inventaire de 1864, l'œuvre est mentionnée, en 1903, dans *Histoire de la ville d'Ath* de Jules Dewert([12]), qui évoque la présence de la peinture dans le parloir de l'hôpital. En 1906, Célestin-Joseph

(4) Chastellain 1827, p. 22-24.
(5) A.V.A. (pour Archives de la ville d'Ath), *Bienfaisance. État indicatif des tableaux, statues et autres objets d'art appartenant à l'administration des hospices ou du bureau de bienfaisance, à la date du 31 décembre 1864 par Henri Hanneton.*
(6) Sur la collection de l'hôpital de la Madeleine, voir Dubuisson 2006a.
(7) A.V.A., *Rapport communal*, 1865, A 837 M, p. 75. Ces quatre tableaux sont aujourd'hui conservés au Musée d'Histoire et Folklore d'Ath.
(8) Sur l'hôpital de la Madeleine, voir Bertrand 1906, p. 382-385; De Boussu 1996, p. 231-244; Dewert 1903, p. 140-143; Hossart 1792, p. 301; Sansen 1965, p. 59-60; Saunier 1987, p. 377; Waltre 1860, p. 48-49.
(9) Cullus 1968, p. 46-61.
(10) L'un des exemplaires originaux de la charte provenant de l'hôpital de la Madeleine est aujourd'hui conservé sous verre aux A.V.A.
(11) Les requêtes des sœurs sont publiées dans Cullus 1968, p. 49-50.
(12) Dewert 1903, p. 142.

Fig. 1. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 32.4 x 21.5 cm (surface peinte). Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Après restauration.
© KIK-IRPA, Bruxelles

Bertrand qualifie le portrait «d'authentique», terme déjà utilisé par Henri Hanneton dans son inventaire[13]. Le tableau est ensuite présenté lors de la fameuse *Exposition de la Toison d'or* à Bruges en 1907[14], puis à celle de Charleroi en 1911[15]. Il est répertorié en 1912[16] et en 1913[17] parmi d'autres effigies de Philippe le Bon dans deux monographies consacrées à Rogier van der Weyden. Nous en retrouvons également la trace dans un inventaire des objets d'art des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai en 1925[18]. C'est finalement en 1927 que Joseph Hocq lui consacre un article ainsi qu'à un autre panneau de l'hôpital de la Madeleine représentant le *Mariage Mystique de sainte Catherine*[19]. Notons également qu'en 1944, Edouard Michel, conservateur au musée du Louvre, cite le panneau athois parmi les «répliques les plus intéressantes» d'un original perdu de Rogier van der Weyden[20]. Quelques années plus tôt, l'historien Huizinga jugeait l'œuvre beaucoup plus sévèrement en déclarant que «les remaniements du type représentés par des portraits à Gand et à Ath sont de qualité trop faible pour nous apprendre rien»[21]. En 1953, l'œuvre est exposée à Mons[22] et en 1961 à l'Hôtel de ville d'Ath[23] puis à Bruxelles[24]. La peinture est également reprise dans plusieurs publications listant les portraits peints de Philippe le Bon[25]. L'œuvre a enfin été citée tout récemment dans une étude consacrée à une autre effigie du duc de Bourgogne conservée au Palacio Real de Madrid[26]. En 1966, suite à la création du Musée d'Histoire et Folklore d'Ath, le panneau quitte le parloir de l'hôpital de la Madeleine pour être exposé au musée. Durant les années septante, il est déplacé dans la salle du Conseil du C.P.A.S. pour finalement revenir au musée en 2006.

À l'exception de ces quelques mentions, le *Portrait de Philippe le Bon* n'a jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Il faut néanmoins mentionner encore que le catalogue provisoire du Musée d'Ath, réalisé en 1968, attribue le portrait à Rogier van der Weyden en précisant que Paul Lafond[27] le considère comme authentique[28]. Signalons aussi la contribution de Jeffrey C. Smith en 1979[29] qui date l'œuvre des années 1470, sans plus

(13) Bertrand 1906, p. 385.
(14) De Mont 1907, p. 17.
(15) *Les arts anciens du Hainaut* 1911, p. 64.
(16) Lafond 1912, p. 104.
(17) Winkler 1913, p. 178
(18) Soil de Moriamé 1925, p. 5-6.
(19) Hocq 1927, p. 45-46. Le *Mariage mystique de sainte Catherine* est aujourd'hui conservé au Musée d'Histoire et Folklore d'Ath.
(20) Michel 1944, p. 74.
(21) Huizinga 1932, p. 102.
(22) *Trésors d'art du Hainaut* 1953, p. 147.
(23) *Les trésors d'Ath* 1961, peintures et estampes, n° 4 (pas de pagination).
(24) *Collections de l'assistance publique* 1961, p. 49.
(25) Jansens de Bisthoven 1959, p. 110. Le lecteur devra lire la notice avec prudence car une erreur de date s'y est introduite. L'auteur remplace la date de 1449 inscrite sur l'encadrement du portrait par celle de 1499. *Flanders in the fifteenth century* 1960, p. 92.
(26) García-Frias Checa 2009, p. 171.
(27) Conservateur au Musée des Beaux-Arts de Pau entre 1900 et 1918. Auteur d'une monographie sur Rogier van der Weyden. Lafond 1912.
(28) Ducastelle *et al.* 1968, p. 10.
(29) Smith 1979, p. 290.

d'arguments, ainsi que la mention du panneau dans l'étude de Micheline Comblen-Sonkes consacrée au *Portrait de Philippe le Bon* conservé au Musée des Beaux-Arts de Dijon ([30]). Enfin, Laurent Dubuisson, directeur des musées d'Ath, qui s'intéresse depuis quelque temps déjà au tableau, lui a consacré une page de sa publication dédiée aux collections publiques athoises ([31]). Dans la foulée de la restauration de l'œuvre qui s'est achevée en 2012 à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) ([32]), il a également rédigé, avec Cécile Carlier, un article en décrivant les principaux résultats ([33]).

Dans ce tableau, affichant comme de coutume sa préférence pour le noir, le duc porte un chaperon à cornette ([34]) dénoué partiellement dans son dos, une robe bordée de fourrure et un pourpoint à col haut et arrondi. L'échancrure de ces deux vêtements laisse entrevoir une chemise blanche. Une paire de lacets noirs assure le maintien de la robe. Un petit bijou cruciforme suspendu à une fine cordelette et incrusté de pierres rouges, vertes et noires se détache sur la chemise blanche. Le collier de la Toison d'or posé sur les épaules de Philippe le Bon est constitué de neuf maillons visibles totalement ou partiellement. Chacun d'eux se compose de deux fusils ([35]) en or affrontés et attachés ensemble par leurs crochets. Chaque couple de fusils est relié au suivant par une pierre à feu étincelante renvoyant à la devise personnelle du duc ([36]). La toison de bélier, symbole de l'ordre, est reliée par une attache filiforme dorée à l'une des pierres. Les maillons du collier situés au niveau des épaules ont une couleur plus rougeâtre que les autres. La main droite du duc, située en plein centre de la partie inférieure de la composition, se ferme sur un document roulé; seul l'auriculaire reste tendu.

La technique d'exécution du portrait de l'hôpital de la Madeleine présente une certaine finesse dans le rendu des modelés contrastés, aux transitions néanmoins fluides entre les zones d'ombre et de lumière, conférant une grande plasticité au visage (fig. 2). Les traits du visage sont dépeints avec beaucoup de précision, particulièrement l'œil droit du personnage, surmonté d'un fin sourcil qui paraît presque épilé ([37]) et dont l'artiste a pris soin de distin-

(30) Comblen-Sonkes 1986, p. 221-231.

(31) Dubuisson 2006a, p. 341.

(32) Le traitement de l'œuvre à l'IRPA a été effectué par Karen Barbosa sous la direction de Livia Depuydt-Elbaum. Pour de plus amples informations sur cette restauration, nous renvoyons le lecteur à l'article qui lui est consacré dans cette même revue. Depuydt-Elbaum & Barbosa 2014.

(33) Dubuisson & Carlier 2012.

(34) La cornette est une étroite bande de tissu qui pend devant l'épaule. Elle constitue l'extrémité de l'étoffe enroulée autour de la tête et formant le chaperon. Cette cornette semble avoir eu une signification politique puisque les Bourguignons la portaient devant l'épaule droite tandis que les Armagnacs la mettaient devant l'épaule gauche. Beaulieu 1989, p. 256.

(35) Les fusils sont souvent nommés «briquets» dans la littérature. Ce terme est fondamentalement anachronique puisqu'il ne deviendra synonyme de fusil, à savoir une petite pièce d'acier frappant un silex pour obtenir des étincelles, qu'au XVIII[e] siècle. Au Moyen Âge, le mot «briquet» qualifie tout objet de petite taille. Pastoureau 1996, p. 102.

(36) La devise utilisée dès 1421 par Philippe le Bon est constituée du mot «*Ante ferit quam flamma micet*» associé au fusil. Par la suite, le fusil va être combiné à une pierre à feu et le mot remplacé par «Aultre n'auray». Cette nouvelle devise du souverain deviendra aussi celle de l'ordre de la Toison d'or. Pastoureau 1996, p. 104.

(37) Ce détail contredit la description de Chastellain qui nous dit que Philippe le Bon «avoit gros sourcils et houssu». Voir *supra*.

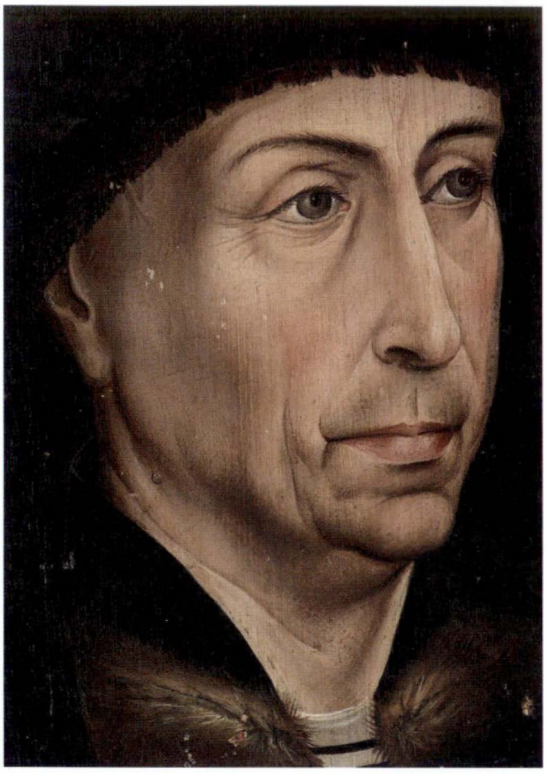


Fig. 2. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Détail du visage après restauration. © KIK-IRPA, Bruxelles

guer chacun des poils(38). Remarquons, en ce qui concerne la bouche, que l'étroitesse de la lèvre supérieure contraste fortement avec l'épaisseur de la lèvre inférieure. Ce phénomène s'observe également sur les autres portraits conservés de Philippe le Bon, témoignant peut-être d'une particularité anatomique du personnage. Le nez est long, sa pointe légèrement plongeante. Son volume est habilement rendu par jeu contrasté d'ombre et de lumière. En revanche, une simple juxtaposition de traits strictement identiques et plats suffit à représenter les cheveux. L'oreille enfin n'est que sommairement esquissée mais s'intègre subtilement au modelé de la joue par une transition ombragée. Quant à la main tenant le document, elle étonne par son traitement fort différent de celui du visage. Elle se superpose au vêtement noir et est donc travaillée davantage en épaisseur(39).

Si l'exécution du modelé du visage est soignée, aucune modulation ou impression de texture dans les drapés n'est actuellement perceptible. Il faut cependant mettre en évidence les effets de plis au sommet de la cornette et la finesse de traitement de la fourrure du col dénotant une recherche de variété dans le rendu des poils par des variations chromatiques. Bien que la brillance fasse défaut au collier de la Toison d'or, il conserve une qualité

(38) Cette précision de la représentation ne s'applique pas à l'œil gauche. Les détails y sont minimes et de fréquents débordements des formes les unes sur les autres donnent l'impression d'une reprise ultérieure.

(39) Voir *infra*.

Fig. 3. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Radiographie. © KIK-IRPA, Bruxelles

plastique, une souplesse naturelle et une cohérence structurelle. Chaque fusil est contourné d'un trait clair et, à certains endroits, d'un bord brun-rouge qui lui donne du volume. De manière générale, signalons enfin que malgré la monumentalité du personnage par rapport au champ pictural qui lui est alloué, son intégration spatiale est tout à fait harmonieuse.

D'un point de vue technologique, l'œuvre présente toutes les caractéristiques d'une peinture flamande du XV^e^ siècle. Elle est réalisée sur un panneau de chêne rectangulaire, constitué d'une seule planche de fil vertical débitée sur quartier([10]) et embrevée dans un cadre rainuré dont la typologie est caractéristique pour l'époque([11]). Le panneau a fait l'objet d'une analyse dendrochronologique à l'IRPA. Le dernier cerne de croissance de l'arbre

(40) Panneau: 34.5 x 23.1 cm. Surface peinte: 32.4 x 21.5 cm.

(41) Verougstraete-Marcq & Van Schoute 1989, p. 60 et p. 91: «51 cadres moulurés à cavet à baguettes se situent entre 1436 et le dernier quart du XVI^e^ siècle. La plupart datent de la seconde moitié du XV^e^ siècle et la première moitié du XVI^e^ siècle. La traverse inférieure est généralement à talus».

Fig. 4. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Avant restauration. © KIK-IRPA, Bruxelles

mesuré, un cerne de duramen, date de 1469. Compte tenu de l'absence totale d'aubier, la dendrochronologie fournit uniquement un *terminus post quem* de 1475 pour la confection du panneau et la création de l'œuvre, correspondant aux six cernes d'aubier présents au minimum dans ce type de chêne originaire de la Baltique ([42]).

La préparation blanche est à base de craie et de colle animale ([43]). La présence de quatre bords non peints et de barbes atteste que l'œuvre a été peinte dans son encadrement. Des coups de brosse, visibles sur l'image radiographique, témoignent de la présence d'une couche d'impression légèrement chargée en blanc de plomb. Elle est appliquée directement sur la préparation ([44]) (fig. 3).

L'examen en réflectographie dans l'infrarouge n'a révélé aucun dessin sous-jacent apparent sur ou sous cette couche d'impression, nous privant d'un indice tout à fait essentiel quant au processus de création de l'œuvre ou de l'éventuelle technique de copie utilisée ([45]).

(42) Fraiture & Lauw 2012, p. 9-10.
(43) Depuydt-Elbaum & Barbosa 2014.
(44) Depuydt-Elbaum & Barbosa 2014.
(45) Sur les techniques de copies, voir notamment Dijkstra 1989 et Van Daalen 2003.

Fig. 5. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement à l'hôpital de la Madeleine). Inscription sur le talus du cadre original après dégagement. © KIK-IRPA, Bruxelles

Nous pourrions l'expliquer par l'usage d'un matériau non détectable aux rayonnements infrarouges ou par le recours à un dessin préparatoire poussé et indépendant dont l'artiste se serait inspiré pour procéder directement à l'exécution picturale ([16]). La couche picturale à l'huile est lisse et sans empâtements, à l'exception de quelques rehauts de matière pour structurer les formes dans les bijoux.

La radiographie met en évidence un usage relativement parcimonieux de blanc de plomb, présent en petite quantité dans la couche d'impression pour renforcer la luminosité du modelé et très localement dans les hautes lumières. Les effets lumineux demeurent ainsi principalement internes au modelé via la réflexion de la lumière sur la préparation blanche à travers des couches de glacis translucides. La main et le document qu'elle tient ont une densité plus marquée sur l'image radiographique. Celle-ci a d'ailleurs révélé que la dorure visible dans le fond de l'œuvre avant restauration (fig. 4) se superposait au personnage en plusieurs endroits, lui conférant un aspect étriqué ([17]). Elle dissimulait en effet toute la partie supérieure du couvre-chef de même qu'une fraction des deux pans du chaperon retombant de part et d'autre du visage. Ces modifications changeaient fortement la découpe de la coiffe. L'extrémité de l'épaule droite était maladroitement raccourcie alors qu'à l'origine elle se déployait jusqu'au cadre. Les photographies en lumière ultraviolette et les analyses stratigraphiques ont également permis aux spécialistes de l'IRPA d'identifier la main et le document roulé qu'elle tient comme un ajout. En effet, elles ont mis en évidence l'existence d'une couche de vernis ancien recouvrant toute la surface picturale, à l'exception de la main et du document qui, eux, s'y superposent ([18]).

Quant au cadre doré, il est original mais pas la dorure qui le recouvre ([19]). L'examen en lumière rasante de la traverse inférieure à talus a révélé la présence d'une inscription dissi-

(16) Selon Lorne Campbell, bien que bon nombre de portraits aient été réalisés d'après des dessins, considérer que la majorité des artistes du XV^e^ siècle réalisaient un dessin préparatoire préalablement à l'exécution picturale est une généralité qui nécessite d'être relativisée. Les goûts et habitudes de l'artiste de même que la disponibilité du modèle peuvent induire des procédés d'exécution différents. Campbell 1979, p. 63.

(17) Un prélèvement a permis de comptabiliser trois couches de dorure se superposant au fond doré d'origine. Sur la stratigraphie des différents surpeints et le retrait de ceux-ci lors de la restauration, voir Depuydt-Elbaum & Barbosa 2014, p. ?

(18) Échantillon n°P198.018-C77.021, Barbosa & Depuydt-Elbaum 2011, p. 17.

(19) Échantillon n°P196.088-C77.012, Barbosa & Depuydt-Elbaum 2011, p. 17.

mulée par la dorure plus récente. Son dégagement a dévoilé trois mots en lettres gothiques «*d...(?) herttoghe philip*» entourés d'un cartouche rectangulaire avec des excroissances arrondies aux extrémités([50]) (fig. 5). Un prélèvement a été réalisé afin d'identifier les pigments utilisés. Les résultats montrent qu'une première inscription a été réalisée avec un glacis constitué de laque de garance rouge. On est ensuite repassé ultérieurement par-dessus avec une couleur plus foncée. La présence de laque rouge n'ayant pas été observée sous le cartouche brunâtre au microscope binoculaire, il en découle que celui-ci fut rajouté lorsque l'inscription a été renforcée([51]). Il n'est pas permis d'établir ou de rejeter clairement l'originalité de cette inscription, bien que la négligence de son exécution évoque plutôt un ajout. L'étude du cadre original a montré qu'il a été coupé sur ses quatre côtés, sans doute au moment de l'adjonction du nouvel encadrement à volutes. Ce dernier est en bois peint en vert foncé et cerné d'un bord doré. Il porte les armes de Philippe le Bon au sommet et l'inscription «Philippe II dit le Bon, fondat^r^, de cette maison le 14e avril 1449» dans la partie inférieure.

Sur les traces d'un modèle

Le tableau de l'hôpital de la Madeleine constitue un portrait particulièrement réaliste, détaillé et consciencieux de la physionomie du duc de Bourgogne. L'artiste s'est attaché à rendre toutes les particularités anatomiques du modèle sans chercher à en gommer les aspects les plus disgracieux: les veines puissantes sur les tempes, les cernes relativement prononcées, les joues un peu flasques, la bouche à la morphologie atypique ou encore la verrue dans le cou. Un tel niveau de précision dans la représentation implique qu'il s'agit soit d'une effigie réalisée d'après nature, soit d'une copie d'un portrait particulièrement précis peint sur le vif. La première possibilité étant discréditée par la datation dendrochronologique situant la réalisation du portrait au plus tôt en 1475, soit sept ans après le décès de Philippe le Bon, c'est vers la seconde hypothèse qu'il convient de se tourner. Une quantité importante de portraits du duc peint en buste sur panneau est actuellement conservée au sein de musées et de collections privées. L'un d'eux a-t-il pu servir de modèle à l'effigie athoise?

Philippe le Bon en costume de la Toison d'or

L'ensemble peut, à quelques exceptions près, être subdivisé en trois catégories principales définies par des variations iconographiques. Le premier groupe est constitué de copies d'après un original perdu de l'artiste dijonnais Jean de Maisoncelles, peint en 1436. Cette œuvre avait été commandée par Philippe le Bon pour prendre place aux côtés des effigies de son grand-père et de son père à la chartreuse de Champmol. Le nombre de versions existantes de ce portrait est difficile à estimer. Les exemplaires les plus représentatifs sont

(50) Nous n'avons retrouvé qu'une seule œuvre portant un cartouche de forme similaire. Il s'agit d'un *Portrait d'homme* du Courtauld Institute de Londres, inv. P.1987.XX.486.

(51) Barbosa & Depuydt-Elbaum 2011, p. 17.

Fig. 6. Jean de Maisoncelles (d'après), *Portrait de Philippe le Bon*, XV^e siècle (datation MARQ), peinture à l'huile sur bois, 38 x 28 cm, Clermont-Ferrand, Musée d'art Roger-Quilliot, inv. 2222.
© Ville de Clermont-Ferrand, musée d'art Roger-Quilliot [MARQ]

conservés au Cincinnati Museum of Art (vers 1600)([52]), au Musée des châteaux de Versailles et de Trianon (XVI^e siècle)([53]), au Musée des Beaux-Arts de Dijon (XVII^e siècle)([54]), et au Musée d'art Roger-Quilliot de Clermont-Ferrand([55]) (fig. 6). Suivant cette typologie, le duc est représenté de trois-quarts, couronné et portant le manteau([56]) et le collier de la Toison d'or. Les différences flagrantes d'iconographie et de style entre ces versions et l'effigie athoise permettent d'exclure l'éventualité qu'elle découlerait de ce prototype. Il n'en sera donc plus question ici([57]).

(52) Cincinnati, Museum of Art, inv. 1927.409. Le rapprochement avec le prototype de Jean de Maisoncelles a été fait par Charles Sterling. STERLING 1942, p. 46.
(53) Versailles, Musée des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 4011.
(54) Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. CA 507.
(55) Nous n'avons pas trouvé mention dans la littérature de cette œuvre que nous avons repérée lors de nos recherches sur le site internet de la ville de Clermont-Ferrand. Elle est presque identique aux exemplaires de Cincinnati et Versailles. Nous remercions Christelle Meyer, Chargée des collections au Musée d'art Roger-Quilliot, pour la photographie et les informations qu'elle a eu l'amabilité de nous communiquer sur cette œuvre.
(56) Généralement rouge, le manteau de la Toison d'or est bleu-gris dans l'exemplaire de Clermont-Ferrand.
(57) Pour de plus amples informations sur cette typologie, voir SMITH 1982 et JUGIE 1997, p. 70.

Philippe le Bon au chaperon

Le second type de portrait présente Philippe le Bon en buste, tourné de trois-quarts vers la droite, se détachant sur un fond neutre foncé (fig. 7 à 13). Il est vêtu d'une robe surmontant un pourpoint à col montant, tous deux noirs et entrouverts jusqu'au milieu du buste sur une chemise blanche([58]). Le duc porte un chaperon noir, le collier de la Toison d'or, un pendentif en croix et tient un document roulé en main. Ce signalement correspond sans conteste au plus grand nombre de portraits qui sont parvenus jusqu'à nous. Il rappelle la description retrouvée dans les inventaires de la collection de Marguerite d'Autriche (1480-1530), descendante directe des ducs Valois de Bourgogne, réalisés en 1516 et 1523: «Item, ung aultre tableau de la portraiture de feu Monsgr le duc Philippe, habille de noir et ung chapperon boureler sur sa teste, portant le colier de la Thoison d'or, ayant ung rolet en sa main»([59]). Nous ignorons si l'œuvre en question est l'un des exemplaires aujourd'hui conservés. Leur recensement le plus complet effectué à ce jour est dû à Micheline Comblen-Sonkes([60]) qui n'énumère pas moins de vingt-six portraits peints de ce type.

La très grande majorité des spécialistes considère que cette catégorie de portraits remonte à un original réalisé par Rogier van der Weyden. À notre connaissance, seul Dirk De Vos a avancé une attribution du prototype du *Portrait de Philippe le Bon au chaperon* à Jan van Eyck([61]). La typologie globale de ces œuvres caractérisée par un fond de couleur sombre et éclairé d'une lumière uniforme et enveloppante fait effectivement écho aux portraits donnés au peintre officiel de la ville de Bruxelles. En outre, comme l'a souligné Lorne Campbell, Van der Weyden apporte toujours à ses modèles les mêmes types d'adaptations afin de leur conférer une apparence plus noble([62]). Cette stylisation des formes, symptomatique de sa vision «subjective», caractérise également ce second groupe. L'ensemble des spécialistes situe la date de réalisation du modèle au milieu du XV^e^ siècle. Nous nous rallions à certains d'entre eux qui placent plus précisément sa création avant 1448([63]) sur la base de la datation du costume. À partir de cette date, le duc de Bourgogne, attentif à l'évolution de la mode, porte systématiquement des «maheutres»([64]) aux emmanchures de son vêtement. Leur absence sur ces effigies suggère une réalisation du prototype au moins

(58) Pour une définition précise de la robe et du pourpoint, voir Beaulieu & Baylé 1956, p. 44-46 et p. 50-55.

(59) Michelant 1870, p. 68.

(60) Comblen-Sonkes 1986, p. 225-229.

(61) De Vos 1982, p. 214-215. Il change d'opinion dans son ouvrage de 1999 dans lequel il considère Van der Weyden comme l'auteur d'un modèle unique tête-nue et auquel l'artiste lui-même aurait ajouté un chaperon. Il situe ce modèle de base vers 1440. De Vos 1999, p. 373.

(62) Campbell 1979, p. 62: «en agrandissant les yeux, en haussant légèrement les sourcils, en allongeant le nez, en accusant certains traits autour des yeux et des bouches, en donnant aux contours des visages un intérêt linéaire qu'ils ne possédèrent peut-être jamais en réalité, et en mettant l'accent, par le moyen de la tonalité et d'un plus haut degré de finition, sur les espaces autour des yeux et des lèvres inférieures. Le résultat de tout ceci et d'autres petites distorsions est le regard plein de noblesse pieuse [...]».

(63) Comblen-Sonkes 1986, p. 229; Lorentz 1997, p. 18; Jugie 1997, p. 58.

(64) Leloir 1951, p. 221: «Maheutre/Mahoître (s.m.): Bourrelet rembourré qui couvrait l'épaule et le haut du bras et qui fut de mode pendant le XV^e^ siècle. Ce renforcement des épaules venaient du vêtement militaire. Vers le milieu du XVI^e^ siècle, les maheutres s'aplatirent pour devenir des épaulettes».

Fig. 7

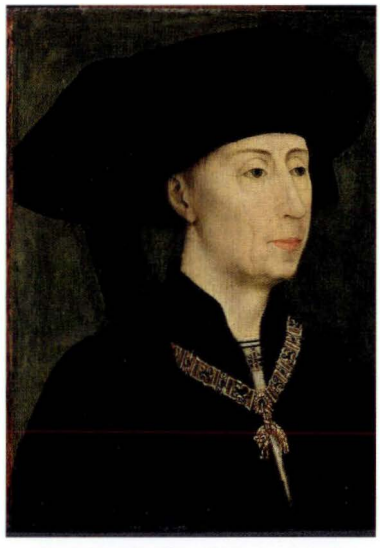


Fig. 8

Fig. 9

Fig. 10

Fig. 7. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du XV^e^ siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 32.5 x 22.4 cm (surface peinte). Bruges, Groeningemuseum, inv. Gro. 0203.I. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 8. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, XV^e^ siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 27.7 x 20 cm. Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, inv. 824. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 9. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du XV^e^ siècle, peinture à l'huile sur bois chêne, 31.9 x 22.3 cm (support original). Londres, Windsor Castle, Royal Collections of England, inv. 403440. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 10. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, XV^e^-XVI^e^ siècle, peinture à l'huile sur bois chêne, 34.5 x 24 cm. Wierde, Collection R. de Kerchove d'Exaerde. © KIK-IRPA, Bruxelles.

Fig. 11

Fig. 12

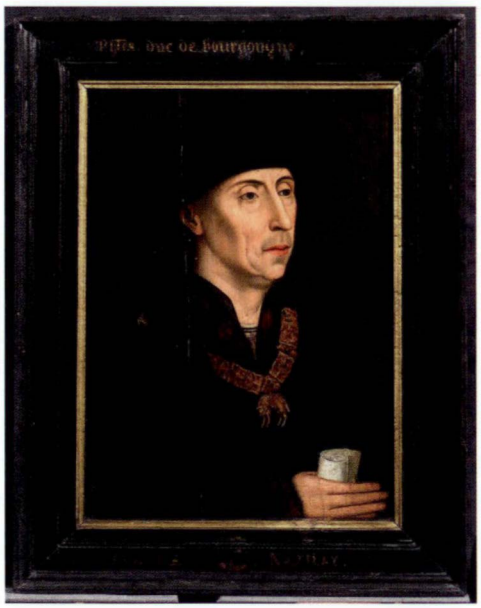


Fig. 13

Fig. 11. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, après 1543, peinture à l'huile sur bois de chêne, 33.4 x 25.9 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. M.I.818. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 12. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, fin xv[e]-début xvi[e] siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 25.7 x 20 cm (support original), Chantilly, Musée Condé, inv. 572. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 13. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xvi[e] siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42.5 x 29.8 cm, Lille, Musée de l'Hospice Comtesse, inv. 771. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 14. Rogier van der Weyden, *Frontispice*, 1447-1448, peinture sur parchemin, 439 x 316 mm (feuillet), Jacques de Guise, *Chroniques de Hainaut*, v. 1, f°1, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9242. © KIK-IRPA, Bruxelles

antérieure à la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut* (fig. 14) où elles sont arborées par l'ensemble de la cour([65]). Par contre, le recours à l'âge apparent du sujet comme élément de datation déterminant, argument fréquemment avancé, doit selon nous être envisagé avec beaucoup de prudence. En effet, nous l'avons souligné, Van der Weyden avait tendance à idéaliser ses modèles, ce qui peut fausser quelque peu la perception de l'âge du personnage. En outre, le processus de simplification inhérent à la pratique de la copie induit une distanciation par rapport à la physionomie du sujet et une perte de réalisme qui peut conduire à une sorte de rajeunissement non intentionnel. Enfin, nous considérons que les conditions de vie au Moyen Âge étant plus dures qu'actuellement, y compris dans les plus hautes sphères de la société, elles devaient très certainement jouer sur l'apparence physique des individus, de sorte qu'un trentenaire de l'époque n'avait probablement que peu de choses en commun avec un trentenaire d'aujourd'hui. Il nous paraît dès lors délicat de leur donner un âge, notre appréciation se fondant sur notre perception du vieillissement actuel.

(65) Lorne Campbell, qui n'évoque pas les maheutres, pense que le portrait original fut utilisé par Van der Weyden pour réaliser sa page de dédicace. Campbell 1985, p. 125.

Fig. 15. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, seconde moitié du XV^e siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 29.6 x 21.3 cm (surface peinte originale), Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 3782. © KIK-IRPA, Bruxelles

Parmi les vingt six exemplaires conservés, seules les versions que nous estimons les plus proches iconographiquement et stylistiquement les unes des autres ont été retenues pour notre étude(66). Elles sont considérées par la critique comme les plus anciennes. Comme l'avait déjà souligné Sophie Jugie(67) de manière générale pour les portraits des ducs de Bourgogne, les copies plus tardives présentent un certain degré de transformation dû à la métamorphose des traits physiques par le processus de la copie(68), à la mise au goût du jour de certains éléments vestimentaires(69) ou encore à la modification de composantes symboliques(70) qui, selon nous, les rendent impropres à la comparaison. Par soucis de clarté, nous proposons de nous pencher plus particulièrement sur le tableau du Musée des Beaux-Arts de Dijon (fig. 15), que nous considérons comme l'exemplaire de meilleure

(66) Nous nous sommes surtout intéressée aux versions de Dijon, Bruges, Lille, Paris, Windsor, Vienne (Kunsthistorisches Museum, inv. 4445), ainsi qu'à l'exemplaire vendu à Berne en 1947 puis à New York chez Christie's en 1995. Localisation actuelle inconnue (provenance: collection Alice Tully, vente Christie's New York 11 janvier 1995).

(67) Jugie 1997, p. 51.

(68) Voir les versions du Musée Jacquemart-André à Paris (inv. I. 1381) et du Musée Condé à Chantilly (fig. 12).

(69) Voir notamment les deux versions du Musée des châteaux de Versailles et de Trianon (inv. 3053 et 3054).

(70) Voir la version de la vente Wildenstein (photo IRPA B207856) qui remplace le collier de la Toison d'or par celui de l'ordre de l'Étoile si l'on en croit Van Luttervelt. Van Luttervelt 1951, p. 189.

qualité conservé, pour réaliser des comparaisons tout en évoquant les autres portraits si l'argumentation le nécessite.

En étudiant l'organisation d'ensemble de la composition athoise, deux éléments importants peuvent être notés. Premièrement, le duc se détache sur un fond doré. Il s'agit d'un *unicum* parmi toutes les représentations à mi-corps actuellement conservées.

Deuxièmement, l'intégration spatiale du personnage ne correspond pas à celle observée dans les *Portraits de Philippe le Bon au chaperon*. Alors que dans celui de Dijon le duc semble situé dans un espace relativement aéré, il apparaît quelque peu à l'étroit dans la version athoise. Non seulement le déploiement des épaules est interrompu par les limites du champ pictural définies par le cadre, mais la visibilité du fond autour du souverain est minimale. Cet espace resserré contribue à augmenter la monumentalité du sujet. Celle-ci s'explique également, malgré les dimensions presque similaires de la surface peinte des deux œuvres([71]), par la différence de taille des personnages. Le visage sur l'exemplaire dijonnais ne mesure qu'un peu plus de 7 cm([72]) de haut contre 10 cm sur le portrait qui nous occupe. Une différence de taille affecte également le collier de la Toison d'or.

De plus, si le duc est bien tourné vers la droite dans les versions dijonnaise et athoise, nous pouvons néanmoins constater que sa position sur le second panneau est singulière: le visage est figuré entre la vue de trois-quarts et la vue de face, et le buste n'est tourné que très légèrement en oblique vers la droite. Le portrait de Dijon est plus nettement orienté de trois-quarts notamment le visage dont le nez est pratiquement tangent à la limite de la joue gauche qui est donc moins apparente.

Comme nous l'avons vu, l'échantillon prélevé sur la version d'Ath a révélé que la main tenant le parchemin n'est pas originale. Cet élément ne peut donc pas être pris en compte comme argument de rapprochement avec la typologie de *Portrait de Philippe le Bon au chaperon*, l'immense majorité de ceux-ci comprenant des mains([73]).

L'étude du vêtement montre que Philippe le Bon ne porte pas de maheutres dans la copie d'Ath, à l'instar des portraits «au chaperon». L'analyse de la coiffe est d'ailleurs des plus intéressantes. Tandis que dans la version de Dijon le duc porte un chaperon amplement noué autour de la tête à l'exception de la «cornette», dans celle d'Ath il est coiffé d'un chaperon nettement plus réduit dont une grande partie du tissu retombe dans son dos. La cornette animée par un mouvement de plissure en son sommet est également disposée devant l'épaule droite du souverain. Une telle représentation du chaperon ne peut qu'étonner, le duc ne portant ce genre de couvre-chef, à notre connaissance, sur aucun autre portrait peint sur panneau. De plus, sur l'exemplaire athois, l'artiste a représenté les cheveux

(71) La surface peinte originale mesure 29.6 x 21.5 cm sur le portrait de Dijon et 32.4 x 21.5 cm sur le portrait de l'hôpital de la Madeleine.

(72) Sonkes 1969, p. 149.

(73) Seuls les exemplaires de Lille et d'Anvers (inv. 538) n'en ont pas. Le premier a visiblement été amputé dans sa partie inférieure ne permettant pas d'affirmer qu'il n'en eut jamais. Le second est un exemplaire plus tardif, peut-être inspiré de la version lilloise. Suite à une étude dendrochronologique, Peter Klein propose un *terminus post quem* de 1542 pour la réalisation de l'œuvre anversoise. Nous remercions Peter Klein de nous avoir communiqué cette information dans son courriel du 20 avril 2012.

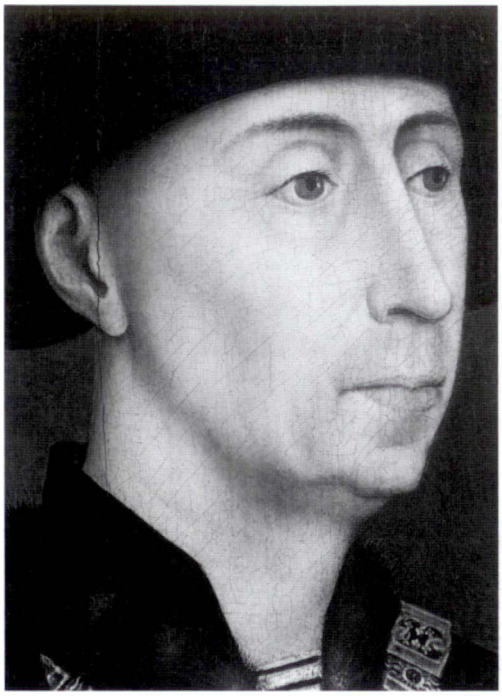


Fig. 16. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 3782. Détail du visage.
© KIK-IRPA, Bruxelles

dépassant du couvre-chef. Il s'agit là encore d'une particularité, la chevelure n'apparaissant jamais sur les autres versions.

Le visage du personnage se démarque très clairement également d'un point de vue stylistique. Dans les *Portraits de Philippe le Bon au chaperon*, les traits stéréotypés sont très conventionnels et manquent de précision (fig. 16). Sur l'effigie de la Madeleine, le visage présente un modelé bien contrasté, animé par des jeux de clair-obscur qui confèrent à la figure un volume plastique (fig. 2). Les linéaments sont ainsi fortement mis en évidence et ne participent dès lors aucunement à une tentative d'idéalisation du personnage. Les pommettes sont légèrement rougies, ce qui augmente encore un peu les contrastes et la plasticité. Enfin, les hautes lumières finissent de rendre à la figure toute son illusion de tridimensionnalité. Le peintre représente les traits du visage de manière plus réaliste. Le traitement des yeux est tout à fait éclairant de ce point de vue. En effet, si l'on examine la représentation de l'œil droit sur l'exemplaire de Dijon, on constate d'emblée que bien qu'il soit parfaitement ouvert, la paupière supérieure est presque entièrement visible comme si l'œil était fermé. Particularité qui s'observe dans tous les portraits de Philippe le Bon, cet élément anatomiquement incohérent a été éliminé ici par l'artiste d'Ath qui a choisi de figurer un œil ouvert plus proche de la réalité avec une paupière supérieure moins visible. L'observation de l'œil permet par ailleurs de souligner, une fois encore, le soin avec lequel le peintre s'est attaché à rendre les cils, les sourcils, la caroncule lacrymale et les ridules qui l'entourent. Par comparaison, le traitement de l'œil sur l'exemplaire de Dijon paraît bien simple. Les cernes sont aussi mieux intégrés ici au modelé et ne ressemblent pas aux dessins en forme de demi-lunes renversées figurés dans la plupart des versions de ce groupe.

Quant au nez, il a conservé sa longueur mais paraît être davantage incorporé au visage. Ceci s'explique notamment par son angle d'orientation, moins strictement de trois-quarts, qui permet une représentation plus aplatie et moins exagérément pointue du nez. La représentation du menton est également un élément de comparaison probant. Sur le portrait dijonnais, il est légèrement pointu. La ligne sombre destinée à séparer la limite inférieure du menton et le cou est traitée «en vaguelettes» dans les différentes versions avec chaperon, particulièrement sur la version lilloise. À Ath, le menton est nettement plus puissant. Il est clairement délimité par un trait de contour qui remonte presque à la verticale vers la bouche en s'atténuant progressivement. Cette ligne définit précisément le volume du menton marqué en son centre d'une profonde fossette située entre une zone de haute lumière et une ombre marquée. En somme, le bas du visage est extrêmement travaillé, tant d'un point de vue linéaire que lumineux, lui conférant une incroyable plasticité qui ne s'observe aucunement dans la version dijonnaise.

Une autre différence se marque dans le rendu réaliste de certains détails, comme les bijoux. Le pendentif en croix est représenté soit attaché au lacet du pourpoint, soit flottant curieusement dans le vide. Dans le portrait d'Ath en revanche, il est, de manière tout à fait cohérente, suspendu à un fil. Le traitement du collier de la Toison d'or n'est quant à lui en rien semblable à celui des portraits au chaperon. Dans ces derniers, il est généralement rendu en structurant le ton de base sombre par des traits continus plus clairs qui ne s'y intègrent pas. C'est donc une technique essentiellement graphique et qui ne contribue pas à traduire l'aspect tridimensionnel du collier. À Ath par contre, chaque fusil est rendu par une couleur de base dont les faibles nuances créent de légers jeux d'ombre et de lumière. Le bord brunâtre contournant les fusils leur donne de l'épaisseur, tandis que les hautes lumières viennent indiquer les parties en ressaut. Par ailleurs la typologie diffère fortement. Gilles Docquier, qui a étudié en profondeur les diverses représentations peintes du collier de la Toison d'or([74]), décrit celui de Dijon comme particulièrement ouvragé avec les fusils soulignés par deux barres verticales à leur base, décorés de terminaisons tréflées aux boucles entrecroisées et dont le centre est également sommé d'un trèfle. La pierre à feu centrale a la forme d'un cercle entouré de flammes auquel est suspendue la toison par un simple anneau. Celle-ci est d'ailleurs relativement massive. Le collier que porte Philippe le Bon sur l'exemplaire athois relève selon nous d'un autre type identifié par l'auteur et caractérisé par «des fusils courts qui se retiennent l'un à l'autre par leurs crochets, des pierres à feu rondes et noires avec quelques taches blanches, une toison menue fixée au collier par un anneau». D'après Gilles Docquier, ces deux typologies ont été créées à des moments distincts, la version épurée dépeinte sur le portrait d'Ath remontant à la fondation de l'ordre en 1430, celle plus décorative du panneau dijonnais n'apparaissant que dans le deuxième tiers du XV^e^ siècle([75]).

(74) Docquier 2008, p. 152.

(75) Parmi les colliers de la Toison d'or conservés actuellement, deux seulement sont considérés comme anciens. Le premier est daté du troisième quart du XV^e^ siècle et constitue un bel exemple de la typologie «à crochets» (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv. WS XIV263). Le second est une potence du roi d'arme de l'ordre dont la base est constituée d'un collier «tréflé». Elle est datée de 1517 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, Weltliche Schatzkammer, inv. DEP. PROT.4).

Au terme de cette comparaison attentive, nous ne pouvons que constater les divergences entre l'œuvre qui nous occupe et le second groupe de portraits. S'il nous paraît clair, par comparaison avec l'exemplaire de Dijon, que ni le prototype de Van der Weyden, ni une de ses copies existantes ne peut prétendre avoir servi de modèle au portrait de l'hôpital de la Madeleine, il est, à notre avis, certain que ce type d'image a inspiré les adaptations subies par l'œuvre au cours de son histoire ultérieure. Nous croyons effectivement que les modifications iconographique appliquées au tableau athois par différents surpeints visaient à le rapprocher esthétiquement des portraits de Philippe le Bon au chaperon et, ainsi, de lui transférer la fonction particulière de ces portraits. Mais quelle est cette fonction?

Six d'entre eux ont été analysés en 1969 par Micheline Comblen-Sonkes. En confrontant leurs dimensions et les images en réflectographie dans l'infrarouge à sa disposition, l'auteur conclut que ces six exemplaires de «portrait au chaperon» pourraient avoir été produits à partir d'un même calque([76]). Le recours à un procédé mécanique de reproduction qui facilite l'exécution présume d'un type dévolu à une diffusion à grande échelle. S'inscrivant dans une démarche de propagande et de transmission de l'image du prince, ces portraits devaient provoquer une reconnaissance immédiate de la part du spectateur. C'est pourquoi le duc y est figuré de manière stéréotypée([77]), vêtu de son costume noir traditionnel décoré du collier de la Toison d'or. D'ailleurs, selon Jeffrey C. Smith, cette tenue vestimentaire très personnelle permet quasiment à elle seule d'identifier le sujet, autorisant les peintres à être moins attentifs et précis dans la représentation physionomique de Philippe le Bon([78]).

Ces spécificités iconographiques et techniques sont révélatrices, pensons-nous, d'une effigie à caractère officiel([79]) conçue pour remplir diverses fonctions. Sa principale mission était sans conteste de soutenir la politique de propagande et d'affirmation du pouvoir en place du duc de Bourgogne en ornant les bâtiments publics de ses territoires et en servant de cadeau diplomatique entre cours. Notons que le type de public ciblé principalement composé d'individus n'appartenant pas aux proches directs de Philippe le Bon - de la population sous son gouvernement aux souverains étrangers - autorisait également une représentation moins rigoureusement conforme à sa physionomie particulière. Comme semble le démontrer la majorité des portraits conservés postérieurs à la mort de Philippe le Bon([80]), leur pro-

(76) Sonkes 1969. Les versions étudiées par l'auteur sont celles de Bruges, Dijon, Lille, Londres, Paris et Vienne.

(77) Sonkes 1969, p. 143: «l'écartement anormalement grand entre l'oreille et l'œil droits, les sourcils légèrement arrondis, les paupières supérieures largement visibles bien que les yeux en amande soient ouverts, les cernes sous les paupières inférieures, le long nez droit, la distance prononcée entre celui-ci et la bouche, les lèvres pincées, les rides et les fossettes aux commissures, le menton limité par une courbe qui s'affaisse, au-delà d'un sillon qui monte haut dans la joue. Le visage n'est presque pas modelé et les traits sont en pleine lumière; seule une ombre légère apparaît sous les arcades sourcilières et sur la joue droite, près de l'oreille».

(78) Smith 1979, p. 287-288.

(79) Cette notion de «portrait officiel» a déjà été proposée par plusieurs spécialistes sans toutefois définir ce qui différencie du point de vue iconographique un portrait officiel d'un autre. Seuls les auteurs du catalogue *Het Nederlands Staatsieportret* développent leur opinion dont la nôtre se rapproche. Ong-Corsten *et al.* 1973, p. 18-19.

(80) Les datations généralement proposées situent les meilleurs exemplaires au milieu ou dans la seconde moitié du XV[e] siècle (Dijon, Bruges, Windsor, Lille et Vienne). Les autres versions dateraient plutôt

duction s'est poursuivie sous Charles le Téméraire puis Marie de Bourgogne et Maximilien d'Autriche. Cette production tardive s'explique sans doute par une volonté de légitimer la position des descendants qui s'inscrivent dans la continuité du règne long et fastueux du «bon» duc Philippe. D'ailleurs, comme le souligne Gilles Docquier, en digne successeur des ducs Valois de Bourgogne, Maximilien d'Autriche se fait le plus souvent représenter non pas en tant qu'empereur, mais plutôt comme chef de l'ordre de la Toison d'or avec le collier pour seul attribut ([81]).

Gardant à l'esprit cette notion de portrait officiel et ses caractéristiques, revenons vers l'effigie de l'hôpital de la Madeleine en rappelant certaines modifications subies par l'œuvre: une nouvelle dorure se superposant au fond doré original ([82]) et ne respectant pas les contours du personnage, une main fermée sur un document ajoutée dans la partie inférieure de la composition, un cadre doré dont l'inscription à la laque rouge a été successivement renforcée puis recouverte lors de la pose d'une nouvelle dorure sur le cadre, ainsi que la découpe du cadre en question sur ses quatre côtés en vue de son intégration dans un encadrement plus tardif à volutes ([83]).

Toutes ces modifications, à l'exception du renforcement de l'inscription rouge, ont probablement été exécutées dans le but de rapprocher cette effigie particulière du portrait officiel de Philippe le Bon au chaperon. Il nous paraît en effet évident que la forme du couvre-chef définie lors de l'application de la nouvelle dorure dans le fond de l'œuvre imite, maladroitement, celle du portrait officiel. La superposition de la dorure sur une partie de l'épaule droite était quant à elle destinée à modifier l'intégration spatiale du personnage en reproduisant la parcelle de fond visible le long du bras droit dans les portraits conventionnels avec chaperon. La main tenant un document est également caractéristique de cette typologie et expliquerait ainsi cette adjonction peu habile. La signification de cet ajout pourrait en outre être directement liée à l'histoire de l'hôpital de la Madeleine, le document en question renvoyant symboliquement dans ce cas à la charte de fondation de Philippe le Bon le 14 avril 1449 ([84]).

Cette interprétation expliquerait l'addition d'un second encadrement qui porte une inscription insistant sur le rôle de fondateur de Philippe le Bon. Ce nouveau cadre renforce par ailleurs le caractère officiel de la représentation par sa forme plus «prestigieuse», son inscription explicite et son décor armorié ([85]) surmonté d'une couronne et ceint du collier

du XVI[e] siècle voire plus tard. La dendrochronologie fournit une date d'abattage de l'arbre en 1533 pour le tableau du Musée du Louvre. L'examen de la version anversoise permet à Peter Klein de donner un *terminus post quem* de 1542.

(81) Docquier 2005, p. 52.

(82) Le fond doré d'origine a fait l'objet de trois surpeints. Seul le dernier modifie les contours du personnage.

(83) Le cadre original a été repolychromé à trois reprises; une fois avant la découpe des côtés et deux fois après.

(84) Hypothèse émise par Hocq et reprise par Dubuisson et Carlier. Nous y adhérons totalement. Hocq 1927, p. 45; Dubuisson & Carlier 2012, p. 302.

(85) Les armoiries de Philippe le Bon sont décrites comme suit dans le langage héraldique: «Écartelé: au 1 et au 4, d'azur semé de fleurs de lis d'or, à la bordure componée d'argent et de gueules; au 2, parti: bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et de sable au lion d'or armé et lampassé de gueules; au 3, parti: bandé d'or et d'azur à la bordure de gueules, et d'argent au lion de gueules à la queue

de l'ordre et de quatre fleurs de lys rouges. Il a nécessité une rénovation de l'encadrement d'origine qui a été entièrement doré, recouvrant ainsi au passage la première inscription pour éviter le double emploi([86]). Nous pouvons déduire de la typologie du second cadre inclinant le tableau légèrement vers le bas, que le portrait devait désormais être présenté en hauteur, peut-être au-dessus d'une porte. Le style du cadre à volutes ne nous a pas permis de définir clairement la date précise de ces importantes modifications opérées probablement entre le XVIe et le XVIIIe siècle. À ce jour, nous n'avons découvert aucun encadrement comparable permettant une estimation fiable de sa datation.

En l'absence d'information concernant le moment de cette intervention, il convient de s'interroger sur le contexte qui aurait amené ce souhait d'officialisation du portrait athois. Il est possible que l'œuvre ait subi ses remaniements les plus importants au moment de son arrivée à l'hôpital, les sœurs ayant en quelque sorte fait «restaurer» leur nouvelle acquisition. Elles auraient ainsi transformé cette image peu conventionnelle du duc de Bourgogne pour la rapprocher de l'effigie la plus connue de Philippe le Bon: le *Portrait au chaperon* dont, nous l'avons vu, la production s'est maintenue bien après sa mort. L'entrée de l'œuvre dans la collection hospitalière serait dans ce cas relativement tardive, étant donné le style du cadre à volutes ajouté à cette occasion.

Nous envisageons aussi une autre possibilité liée au contexte historique, plus particulièrement aux tensions permanentes évoquées plus haut entre les sœurs hospitalières et les échevins de la ville quant à la gestion de l'hôpital. Le conflit atteint son apogée au XVIIIe siècle lors d'un procès d'une vingtaine d'années au cours duquel les sœurs n'ont cessé de revendiquer leur droit d'autogestion en se référant à la charte de Philippe le Bon. Il est probable qu'en vue d'appuyer leur plaidoyer par l'image, elles aient décidé d'adapter le portrait du souverain en leur possession, l'atypique effigie athoise devenant un portrait traditionnel du duc de Bourgogne, parfaitement identifiable, tenant en main la charte de fondation de la Madeleine. S'il est peu probable que les sœurs aient à ce moment-là encore eu connaissance du caractère officiel de ce portrait au XVe siècle, c'est-à-dire «d'instauré par le gouvernement», c'est néanmoins bel et bien un acte d'officialisation qu'elles posent lorsqu'elles normalisent l'effigie athoise et la dotent d'un cadre plus prestigieux. En effet, le *Portrait au chaperon* ayant été produit en de très nombreux exemplaires, il devait être le plus connu au XVIIe et XVIIIe siècles, comme il l'est encore aujourd'hui([87]). Cette image devait dès lors

fourchue et passée en sautoir, armé, lampassé et couronné d'or; à l'écusson d'or au lion de sable armé et lampassé de gueules brochant sur le tout». Pastoureau 2011, p. 93.

(86) Selon nous, l'ensemble des interventions servent parfaitement ce rapprochement avec le portrait officiel de Philippe le Bon et laissent donc supposer que la plupart d'entre-elles furent mises en œuvre lors d'une seule intervention. Cependant, les analyses réalisées à l'IRPA ont montré que la composition de l'or et des mixions variait entre le dernier surpeint du fond doré et les surpeints du cadre. Pour Livia Depuydt-Elbaum, ces modifications relèveraient donc d'interventions différentes. Néanmoins, il est possible que l'usage d'une dorure de différente composition pour le cadre et le fond ait été guidé par une volonté esthétique qui jouerait par exemple sur les contrastes entre brillance et matité. Ceci ne peut cependant pas être vérifié sans analyses complémentaires.

(87) Un portrait daté par l'IRPA entre 1711 et 1760 montre Philippe le Bon coiffé du chaperon, vêtu de noir et tenant un document en main (église Notre-Dame d'Alsemberg, objet IRPA n° 10715). Une version proche est conservée au Château de Beloeil et est datée vers 1500 par l'IRPA (objet IRPA n° 10152679).

Fig. 17. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, vers 1450, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42 x 26 cm (surface peinte), Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. © KIK-IRPA, Bruxelles

faire figure d'officielle pour les sœurs et leurs contemporains, car «consacrée par la tradition et faisant autorité à ce moment-là»(88). L'officialisation effectuée serait donc liée à ce qui était perçu comme tel à l'époque de l'adaptation de l'œuvre athoise. Nous considérons qu'il y a adéquation entre le portrait officiel du xv^e^ siècle et la perception ultérieure qu'en eurent les générations futures(89).

Philippe le Bon tête nue

Ne pouvant reconnaître dans cette typologie de portraits officiels le modèle de l'effigie athoise, tournons-nous vers la troisième et dernière catégorie existante de portraits de Philippe le Bon. Elle compte quatre peintures (fig. 17 à 20) dont la plus aboutie est conservée au Palacio Real de Madrid. Le duc, représenté tête nue, y est figuré en buste, sans mains. Les épaules disposées légèrement en oblique, son visage est tourné de trois-quarts vers la droite. Le personnage se détache sur un fond en bois brun clair sur lequel se promène un

(88) Sur les différents sens du mot «officiel», voir le Portail lexical online du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) du CNRS. URL: http://www.cnrtl.fr/definition/officiel/substantif (consulté le 18.04.14).

(89) Le contraire serait étrange. Il faudrait alors envisager que le véritable portrait officiel choisi par Philippe le Bon n'aurait pas été conservé en suffisamment d'exemplaires pour traverser les époques. Après être tombé dans l'oubli, il aurait été remplacé, quelques siècles plus tard, dans la mémoire collective par une autre effigie du xv^e^ siècle conservée actuellement en de multiples versions et que nous identifierions, à tort, comme «portrait officiel». Nous croyons plutôt que la politique de propagande du duc de Bourgogne et de ses successeurs s'est avérée d'une redoutable efficacité.

Fig. 18

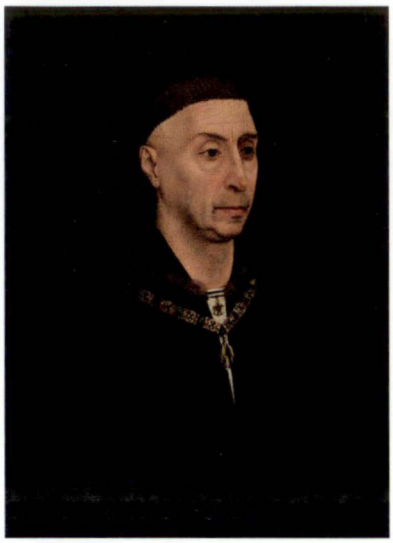


Fig. 19

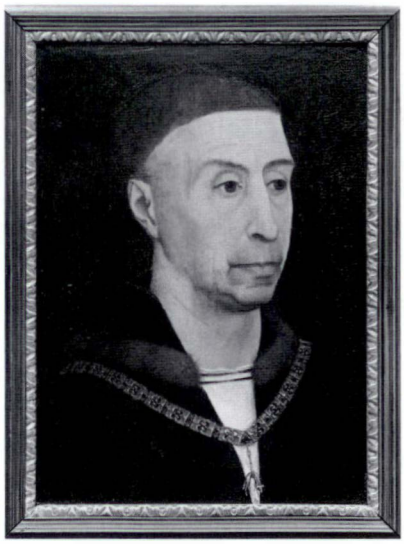


Fig. 20

Fig. 18. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv^{e}-xvi^{e} siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 42 x 26 cm (surface peinte), Paris, Collection Gabriel Fodor. © KIK-IRPA, Bruxelles — Fig. 19. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, xv^{e}-xvi^{e} siècle, peinture à l'huile sur bois de chêne, 30 x 21 cm, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 397. Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens — Fig. 20. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon*, après 1526, peinture à l'huile sur bois de chêne, 29 x 21 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 545 A. © KIK-IRPA, Bruxelles

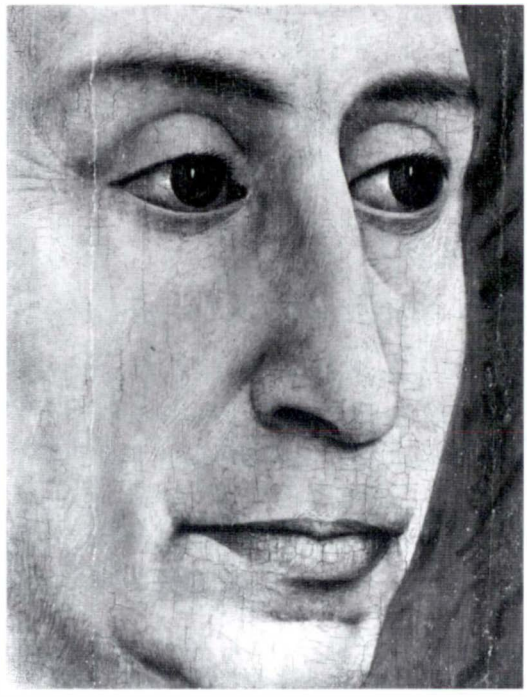


Fig. 21. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. Détail du visage.
© KIK-IRPA, Bruxelles

cloporte. La lumière vient de droite comme le montre l'ombre portée du souverain sur le fond à main gauche. Max J. Friedländer souligne la bonne qualité de cet exemplaire(90). Nous pouvons y observer de nombreux détails tels que les cils, les sourcils et les cheveux traités de manière différenciée, les ridules du coin de l'œil bien intégrées au modelé, le reflet de la lumière dans les yeux, la pression sanguine au niveau des tempes suggérée par un léger jeu d'ombre, la verrue dans le cou, ou encore le modelé assez subtil en général (fig. 21). En revanche, le caractère stylisé de l'œuvre est flagrant, aussi bien dans la tension linéaire des traits du visage que dans l'élongation de certaines parties du corps comme le cou, ou encore dans le traitement géométrique des yeux en amande et la forme pointue des oreilles. Enfin, le collier de la Toison d'or et le pendentif en croix sont représentés de manière illusionniste et tridimensionnelle en réfléchissant la lumière. S'ils sont tout à fait cohérents d'un point de vue structurel, ils étonnent cependant par leurs proportions massives, par la raideur avec laquelle ils sont posés sur les épaules du personnage et par la froideur de la palette chromatique. Cette dernière ne parvient pas à traduire la couleur chaude d'un collier en or.

(90) Friedländer 1934, p. 137.

Le panneau madrilène et les trois autres versions conservées sont considérés comme des copies d'un portrait original perdu donné à Rogier van der Weyden par la plupart des spécialistes, à l'exception d'Élisabeth Dhanens qui propose d'y voir une composition originale de Jan van Eyck([91]). L'hypothèse d'un prototype eyckien, pour l'effigie tête nue comme pour celle au chaperon, n'est pas complètement rejetée par Sophie Jugie([92]). Dirk De Vos se rallie dans ce cas-ci à l'attribution à Van der Weyden tout en formulant l'idée que ce dernier se serait peut-être inspiré d'un portrait eyckien([93]). Notons enfin que Johan Huizinga([94]) et Jeffrey Chipps Smith([95]) notamment formulent l'hypothèse que les deux types de portraits, au chaperon et tête nue, dériveraient d'un seul prototype qu'ils attribuent également à Van der Weyden.

Bien que l'intégration spatiale du personnage et l'absence des mains dans les copies conservées diffèrent des portraits unanimement attribués à Rogier, nous nous rallions à l'avis de la majorité des spécialistes. Le côté très stylisé du tableau de Madrid, considéré par l'ensemble des historiens de l'art comme le plus proche de l'original, rappelle incontestablement la manière de Rogier van der Weyden. Le duc portant des maheutres aux épaules sur les quatre copies, nous considérons également que le prototype original peut avoir été réalisé à la même époque que la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*, c'est-à-dire à partir de 1447-1448([96]).

En revanche, plusieurs historiens ont invoqué un récit d'Olivier de la Marche (1425-1502), chroniqueur de la cour de Bourgogne, pour dater plus tard cette typologie de portraits([97]). Le chroniqueur raconte que Philippe le Bon, suite à une grave maladie qu'il aurait contractée en 1460, aurait dû se faire raser la tête sur ordre de ses médecins et aurait imposé le même traitement à toute sa cour par la promulgation d'un édit:

> «En ce temps le duc eut une maladie, et par conseil de ses médecins se fit raire la teste, et oster ses cheveux: et pour n'estre seul rais et dénué de ses cheveux, il fict un édit que tous les nobles hommes se feroyent raire leurs testes comme luy: et se trouvèrent plus de cinq cens nobles hommes, qui pour l'amour du duc se firent raire comme luy; et fut aussi ordonné à messire Pierre Vacquembac, et autres, qui, prestemment qu'ils veoyent un noble homme, luy ostoyent ses cheveux; et vint ceste chose mal à point, pour la pareure de la maison de Bourgongne»([98]).

Se fondant sur ce texte, ils situèrent donc le *Portrait de Philippe le Bon tête nue* après 1460, le duc portant, selon eux, une perruque en écuelle pour cacher sa calvitie. Nous ne pouvons retenir ce critère de datation. Dès 1910, Oswald Rubbrecht avait déjà mis en doute

(91) Dhanens 1980, p. 133.
(92) Jugie 1997, p. 65.
(93) De Vos 1982, p. 214.
(94) Huizinga 1932, p. 103. L'auteur situe ce prototype unique après la miniature des *Chroniques de Hainaut*, vers 1454, car «il est évident qu'il nous donne le duc dans un âge plus avancé».
(95) Smith 1979, p. 292.
(96) Vandenbroeck 1985, p. 165.
(97) De Mont 1907, p. 15; Panofsky 2010, p. 528; Pippal 1987; Smeyers 1970; Laureyssens 1968, p. 173. *La Toison d'or*, 1962, p. 85; Armstrong 1977, p. 62.
(98) de la Marche 1616, p. 464.

Fig. 22. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait d'Isabelle de Portugal*, vers 1450, peinture à l'huile sur bois de chêne, 45.2 x 36 cm (surface peinte), Los Angeles, J. Paul Getty Museum, inv. 78. PB.3. © KIK-IRPA, Bruxelles

la fiabilité du récit d'Olivier de la Marche([99]). D'ailleurs, comme le souligne Remmet van Luttervelt, la mode des cheveux courts était déjà implantée à la cour de Bourgogne bien avant 1460, comme en atteste la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*([100]).

Le rôle du portrait «tête nue» n'a pas été clairement défini à ce jour. Quelques auteurs le considèrent simplement comme un autre type de portrait officiel([101]). L'exemplaire de Madrid, le plus proche du style de Rogier van der Weyden et probablement réalisé dans son atelier vers 1450([102]), comporte un fond illusionniste en imitation bois. Un arrière-plan similaire se retrouve dans le *Portrait d'Isabelle de Portugal* de Los Angeles([103])

(99) En effet, selon l'auteur, le chroniqueur a longtemps vécu loin de la cour et ne commença la rédaction de ses *Mémoires* qu'en 1471, soit quatre ans après la mort de Philippe le Bon. La fidélité de son témoignage doit être remise en cause selon Oswald Rubbrecht par le fait qu'Olivier de la Marche fait erreur lorsqu'il place la maladie du duc en 1460. L'auteur affirme que le duc ne tomba malade qu'en février 1462 après le sacre de Louis XI (1423-1483) à Reims, sans toutefois préciser d'où il tire cette information. Ce déroulement des faits semble néanmoins confirmé par les recherches de Paul Bonenfant. Voir Bonenfant 1996, p. 76-77. Oswald Rubbrecht remet également en doute l'existence du prétendu édit de Philippe le Bon imposant à sa cour de se faire raser la tête, édit qui, à notre connaissance, n'a jamais été retrouvé. Il ajoute qu'Olivier de la Marche ne mentionne nulle part que le duc portait une perruque à la place de sa chevelure. Celle-ci serait donc le fruit de l'imagination des historiens ultérieurs. Nous n'en avons effectivement pas trouvé mention dans le récit du chroniqueur. Rubbrecht 1910, p. 18-19.

(100) Van Luttervelt 1951, p. 191.

(101) Laureyssens 1968, p. 173; Martens 1994, p. 145; Smeyers 1970, p. 154; De Vos 1999, p. 373.

(102) García-Frias Checa 2009, p. 175.

(103) Sur ce portrait, voir Campbell 2009a, p. 298 et Campbell & Szafran 2004.

(fig. 22), attribué à l'atelier du maître et rapproché par plusieurs spécialistes du tableau madrilène ([104]). Si le modèle original du *Portrait de Philippe le Bon tête nue* réalisé par Rogier ou son atelier présentait aussi un tel fond, il s'agirait d'un cas tout à fait exceptionnel dans la production de l'artiste qui utilise généralement des arrière-plans neutres dans ses portraits. Nous n'avons conservé qu'une seule autre version du *Portrait de Philippe le Bon tête nue* sur un fond imitant le bois dans la collection Gabriel Fodor à Paris. Les tableaux d'Anvers et Berlin sont des copies libres plus tardives.

Étant donné le caractère assez personnel et détaillé de la représentation, nous estimons que ce type de portrait n'a pas été créé initialement en vue d'une large diffusion. L'œuvre originale réalisée par Rogier van der Weyden devait être destinée non pas à une production en série, mais plutôt à la sphère privée: soit les collections ducales où elle était peut-être le pendant du *Portrait d'Isabelle de Portugal* ([105]), soit celles d'un membre de la cour. Quoiqu'il en soit, cette effigie du Grand Duc d'Occident n'était sans doute pas conçue pour être produite en masse, comme semble l'indiquer l'arrière-plan complexe de deux copies et la présence sur celles-ci d'une verrue dans le cou, détail qui ne trouverait pas sa place dans une production en série. Le panneau madrilène pourrait être une copie directe de l'original. L'œuvre de la collection Fodor copie probablement l'exemplaire espagnol dont elle reproduit l'inscription ancienne mais non originale. Dans celles d'Anvers et de Berlin, le modèle tête nue a pu être replacé sur un fond neutre vert foncé similaire à celui des portraits avec chaperon dans le but de créer une variante de la forme officielle du portrait ducal. Ceci expliquerait que le peintre n'ait sans doute pas jugé utile de reproduire la verrue, détail très personnel de la physionomie du duc, pour une œuvre destinée dans ce cas-ci au grand public. Ces deux versions sur fond vert étant actuellement les seules connues, il est possible que cette variante n'ait guère eu de succès.

Cependant, un élément demeure très étonnant dans les œuvres madrilène et parisienne: le caractère extrêmement massif et raide du collier de la Toison d'or et du pendentif en croix (fig. 23). Si la copie de Madrid reproduit assez fidèlement l'effigie originale allant jusqu'à représenter la verrue par souci de justesse, comment expliquer un traitement du collier aussi différent de ceux observables dans les œuvres autographes de Van der Weyden? Si l'on compare le collier en question dans le *Portrait d'Antoine de Bourgogne* de Bruxelles (fig. 24 et 25) à celui de Madrid, la différence de style est frappante. Comment l'expliquer? Il est possible que Rogier van der Weyden ait bel et bien représenté le collier différemment dans l'œuvre originale, datée par la critique entre 1448 et 1450. Celle-ci serait donc antérieure au portrait d'Antoine réalisé entre 1456 et 1464. Ainsi, l'artiste jugeant peut-être ce bijou trop encombrant ou simplement par souci de variété en aurait adapté le style dans ses

(104) Campbell 2009b, p. 296; De Vos 1999, p. 373. D'autres auteurs rapprochent le portrait d'Isabelle de Portugal du portrait avec chaperon de Philippe le Bon: Panofsky 2010, p. 294; Henry *et al.* 1991, p. 142. Jochen Sander pense que les deux panneaux reproduisent peut-être une composition perdue de Rogier van der Weyden montrant le couple ducal dans une pièce richement décorée et totalement en bois. Sander 2009.

(105) La représentation des deux personnages, l'homme à dextre et la femme à senestre comme le veulent les conventions, devant un fond lambrissé, regardant l'un vers l'autre et éclairés par une lumière venant de droite semble être un argument intéressant pour envisager une présentation originale en pendants ou en diptyque. De Vos 1999, p. 373.

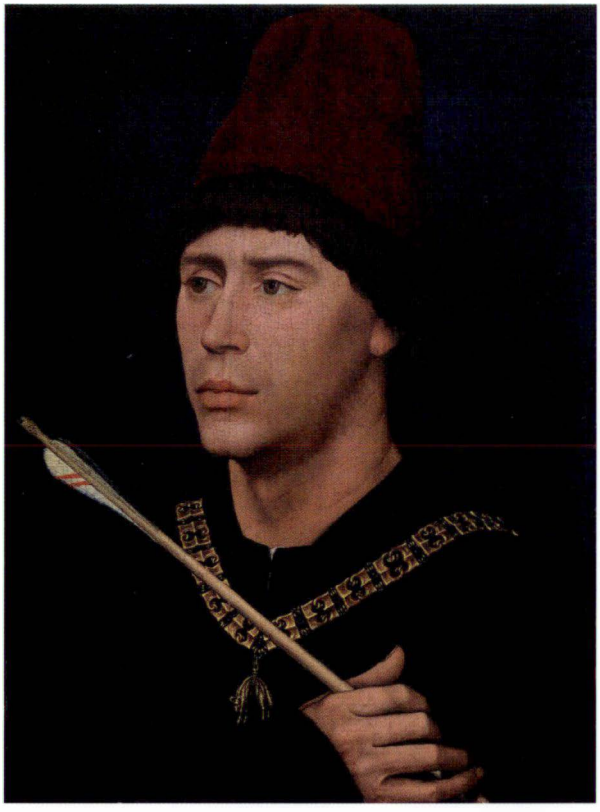


Fig. 24. Rogier van der Weyden, *Portrait d'Antoine de Bourgogne*, entre 1456 et 1464, peinture à l'huile sur bois de chêne, 38.4 x 28 cm, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1449.
© [Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: J. Geleyns / Ro scan].

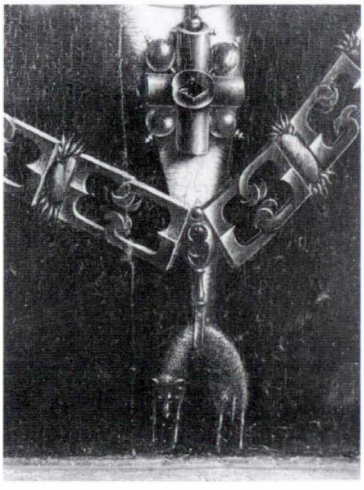


Fig. 23. Atelier de Rogier van der Weyden, *Portrait de Philippe le Bon*, Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. Détail des colliers. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 25. Rogier van der Weyden, *Portrait d'Antoine de Bourgogne*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1449, détail du collier de la Toison d'or. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo : J. Geleyns / Ro scan

Fig. 26. Rogier van der Weyden (?), *Portrait de Jean Ier, duc de Clèves,* vers 1460, peinture à l'huile sur bois de chêne, 49.5 x 31.5 cm, Paris, Musée du Louvre, inv. 20223 © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 27. Anonyme (d'après Rogier van der Weyden), *Portrait de Philippe le Bon,* Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. 397. Détail des colliers. Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers. © Lukas-Art in Flanders vzw, photo Hugo Maertens

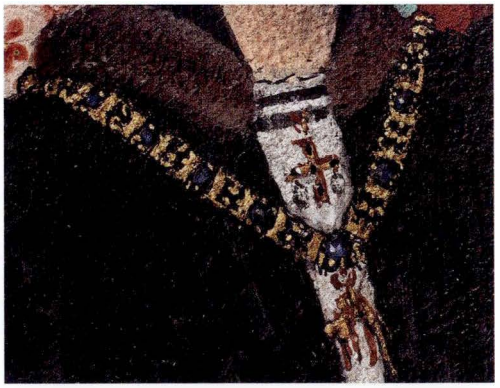


Fig. 28. Rogier van der Weyden, *Frontispice* des *Chroniques de Hainaut*, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9242. Détail des colliers de Philippe le Bon. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 29. Détail de la verrue. 1. Madrid, Palacio Real, inv. 10010172. 2. Paris, Collection Gabriel Fodor. 3. Ath, Musée d'Histoire et Folklore (anciennement hôpital de la Madeleine). © KIK-IRPA, Bruxelles

représentations ultérieures. D'ailleurs, le volume du bijou et les effets de lumières qui s'y répercutent relèvent bel et bien de l'esprit rogérien. Une autre possibilité est que le copiste aurait pris la liberté d'en donner une interprétation personnelle. Le premier postulat nous paraît plus probable étant donné la qualité globale de l'œuvre madrilène, que l'on a parfois hésité à attribuer à Van der Weyden lui-même ([106]). Par ailleurs, il nous semblerait étrange que le copiste se soit appliqué à reproduire le style du maître dans ses moindres détails à l'exception du collier. Nous ne pouvons toutefois pas répondre de manière catégorique à cette question car hormis les différents exemples représentés sur la miniature de dédicace des *Chroniques de Hainaut*, on ne conserve actuellement que deux colliers de la Toison d'or peints sur panneau par Van der Weyden, ceux d'Antoine de Bourgogne (1421-1504) et de Jean Ier duc de Clèves (1419-1481) ([107]) (fig. 26). Les éléments de comparaison sont donc limités. Le bijou dans la copie anversoise est quant à lui quasiment identique à celui reproduit par Rogier sur la page de dédicace des *Chroniques de Hainaut* (fig. 27 et 28).

L'effigie athoise s'inspire-t-elle du type de portrait « tête nue » représenté par le tableau de Madrid? Le cadrage en buste est assez proche dans les deux peintures, quoiqu'un peu plus aéré dans la version espagnole, diminuant l'impression de monumentalité. De même, l'orientation du visage est comparable, moins strictement de trois-quarts que dans l'effigie officielle au chaperon. L'absence de main, à l'origine, à Ath se retrouve dans les représentations sans chaperon. La chevelure dépassant du couvre-chef est subdivisée en différentes mèches qui s'enchaînent selon un « séquençage » quasiment identique à celui des cheveux du souverain sur le portrait de Madrid. Outre ce détail de la chevelure, le peintre a aussi représenté deux éléments qui tendent à rapprocher encore plus étroitement le portrait d'Ath des versions sans chaperon. D'une part les veines sur la tempe droite du personnage que l'on retrouve clairement dans l'exemplaire d'Anvers et qui paraissent suggérées dans ceux de

(106) Campbell 2009b, p. 294.

(107) Cette œuvre est généralement considérée par les spécialistes soit comme un original usé, soit comme une réplique de l'atelier.

Madrid, Fodor et Berlin. D'autre part, la représentation distincte d'une verrue dans le cou visible dans les exemplaires madrilène et parisien (fig. 29). Notons que plusieurs gravures et estampes inspirées de ces portraits ou peut-être de l'original, ne négligent pas la représentation de ce détail fort personnel, contrairement aux autres œuvres peintes([108]).

Contrairement au type officiel, le pendentif en croix est, sur les effigies tête nue comme sur celle d'Ath, suspendu à un fil clairement apparent([109]). Quant à la Toison d'or, elle relève dans les deux cas du type initial. Ces colliers, bien que de qualités et de styles différents selon les copies, sont traités en volume avec des jeux d'ombres et des hautes lumières au placement bien étudié pour insérer le collier dans l'espace. Celui porté par Philippe le Bon dans l'exemplaire athois doit sans conteste être raccroché à cette dernière catégorie.

Dans ces effigies tête nue, la représentation physionomique du sujet est nettement plus détaillée et moins stéréotypée que dans les portraits officiels, se rapprochant ainsi du réalisme de la version athoise. Elles proposent néanmoins une vision idéalisée du personnage qui les distancie de cette dernière.

En somme, les différentes caractéristiques que nous nous sommes efforcée de souligner rapprochent le *Portrait de Philippe le Bon* de l'hôpital de la Madeleine des effigies tête nue, alors que la présence d'un chaperon et l'absence de maheutres aux épaules semblaient de prime abord éloigner les deux œuvres([110]). La disparition des mains, la position du personnage et son intégration spatiale, la représentation des cheveux, le traitement détaillé du visage, les veines de la tempe, la puissance du menton et la typologie du collier de la Toison d'or sont autant d'éléments assimilant la copie athoise au *Portrait de Philippe le Bon tête nue*. Enfin, deux particularités permettent de relier plus étroitement le panneau d'Ath aux exemplaires du Palacio Real de Madrid et de la collection Fodor à Paris: la présence d'une cordelette pour suspendre la croix et la verrue dans le cou du personnage.

Copie de maître, magistrale copie

En dépit de cette parenté avec les effigies tête nue, il existe dans la version athoise diverses variations qui permettent de la considérer comme un véritable *unicum* et l'éloigne clairement de l'esthétique rogiéresque. Parmi elles, la plus perceptible est l'usage d'un fond doré, inaccoutumé dans les portraits du XV^e^ siècle. Une autre singularité concerne le costume. La forme du col du pourpoint n'est ni celle des effigies tête nue, ni celle des portraits au chaperon. Dans ces derniers, le chaperon est d'ailleurs bien différent. Enfin, la représentation d'un réalisme non édulcoré est propre au portrait athois. Les oppositions entre ombre et lumière, de même que l'exécution opaque des carnations, procurent plus de plasticité

(108) Parmi celles-ci, voir par exemple la gravure de Nicolas Larmessin publiée dans l'ouvrage d'Elisabeth Dhanens ou celle de Frederick Bouttats publiée par Meyssens. Dans cette dernière, Philippe le Bon porte un chaperon. Dhanens 1980, p. 137; Meyssens 1661, f°44.

(109) C'est le cas dans les versions de Madrid et Paris. Dans celle d'Anvers, la croix est attachée au lacet du pourpoint, tandis que dans celle de Berlin elle n'est tout simplement pas présente.

(110) Notons que Laurent Dubuisson avait, de son côté, également repéré quelques éléments de rapprochements avec les portraits tête nue. Il avait consigné ses observations dans une notice non publiée dont nous avons eu connaissance après être arrivée aux mêmes conclusions. Dubuisson 2006b. Ces observations ont depuis été publiées. Dubuisson & Carlier 2012. Nous remercions une fois encore Laurent Dubuisson pour nos échanges d'idées particulièrement enrichissants.

Fig. 30. Maître de Flémalle, *Portrait d'homme et de femme*, vers 1435, peintures à l'huile sur bois de chêne, 41.9 x 29 cm (chacun), Londres, National Gallery, inv. NG.653.1 et NG.653.2. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 31. Maître de Flémalle, *Portrait d'homme*, 1425-1430, peinture à l'huile sur bois de chêne, 28.5 x 17.7 cm, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, inv. 537A. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 32. D'après le Maître de Flémalle, *Portrait de Barthélémy Alatruye*, après 1562, peinture à l'huile sur bois de chêne, 44.5 x 31.5 cm (surface peinte), Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. N°406. © Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles / photo: Photo d'art Speltdoorn & Fils, Bruxelles

au visage. La position du buste et l'effet de «close-up» provoquent une monumentalisation du personnage dont le volume paraît vouloir repousser les limites du champ pictural. Le manque de place accordée au fond et l'absence de profondeur impliquée par l'usage de l'or accentuent encore cette monumentalité de la figure dont la tridimensionnalité est renforcée par effet de contraste avec le fond strictement bidimensionnel. En résulte une impression de personnage écrasé «entre le *plan-limite* et le *plan de pose*»([111]), pour reprendre Paul Philippot au sujet des œuvres du Maître de Flémalle.

Toutes ces observations au sujet du portrait athois se retrouvent précisément chez ce maître anonyme actif dans la première moitié du xv^e^ siècle et considéré comme l'un des fondateurs de la peinture flamande. Les célèbres *Portraits d'homme et de femme* de Londres

(111) Philippot 1994, p. 32.

Fig. 33. Jan van Eyck, *Portrait d'homme (Leal Souvenir)*, 1432, peinture à l'huile sur bois de chêne, 33.3 x 18.9 cm, Londres, National Gallery, inv. NG290.
© KIK-IRPA, Bruxelles

et le *Portrait d'homme* de Berlin en sont de parfaits exemples (fig. 30 et 31). Le *Portrait de Barthélémy Alatruye*, copie du XVI[e] siècle d'un original du Maître de Flémalle([112]) (fig. 32), présente en outre de nombreux points communs avec le *Portrait de Philippe le Bon* qui nous occupe. Le premier est l'usage du fond doré. Si cette copie reproduit bien celui de l'œuvre originale, nous pouvons en conclure que ce maître est l'un des rares à avoir utilisé des fonds dorés dans ses portraits. Cette possibilité est d'autant plus envisageable qu'il recourrait souvent à l'or dans ses compositions narratives([113]), certaines encore marquées par le style international([114]). L'intégration spatiale des personnages est aussi très similaire, de même que leur position, la tête dirigée de trois-quarts vers la droite et les épaules légèrement

(112) Sur cette copie d'après le Maître de Flémalle et le contexte de sa création, voir Stroo & Syfer-d'Olne 1996.

(113) L'or est en effet abondamment utilisé dans les exemples suivants: *Triptyque de la Mise au tombeau*, Londres, Courtauld Institute of Art, inv. P.1978.PG.253; *Le Christ et la Vierge*, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, inv. 332; *Le mauvais larron*, Francfort-sur-le-Main, Städel Museum, inv. 886; *La Madone au banc recouvert d'herbe*, Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, cat. no. 1835.

(114) Périer-D'Ieteren 2010, p. 31.

en oblique dans la même direction. Soulignons le traitement plastique des deux visages marqués de veines puissantes au niveau de la tempe droite et terminés par un menton en galoche. Enfin, les couvre-chefs sont apparentés et, bien que de forme moins arrondie chez Barthélémy Alatruye, possèdent dans les deux cas des bandes de tissus retombant en oblique et de manière strictement parallèle de part et d'autre du visage. Ce type de chaperon relève d'une mode antérieure à 1440 caractérisée par une coupe nettement plus étroite autour de la tête avec une grande partie du tissu retombant dans le dos et sur les épaules([115]). De tels chaperons sont fréquemment dépeints dans les œuvres des fondateurs, Jan van Eyck (fig. 33) et le Maître de Flémalle, plus rarement chez leurs suiveurs([116]).

Etant donné ses particularités de conception, de style et d'iconographie, il nous apparaît difficilement concevable que le portrait athois soit issu du même prototype rogieresque que les effigies tête nue et ce malgré les similitudes précédemment relevées. En effet, il faudrait alors envisager que l'artiste du portrait athois ait appliqué un processus poussé d'archaïsation au modèle tête nue de Van der Weyden. Ainsi, le peintre aurait remplacé le fond illusionniste par un fond doré, tandis que le «*look*» moderne du duc Philippe aurait été démodé via l'ajout d'un chaperon suranné et la suppression des maheutres. Au-delà d'une archaïsation iconographique, le peintre aurait poussé sa démarche en l'appliquant aussi au style par un retour vers l'esthétique des fondateurs. Nous pourrions alors qualifier le *Portrait de Philippe le Bon* d'Ath de «copie libre», à savoir «une œuvre de compilation où peut intervenir soit une altération de la puissance d'expression initiale, soit au contraire une recréation personnelle»([117]) ou encore «une copie où se mélange un apport personnel du peintre avec l'imitation d'un modèle»([118]). Le modèle en question serait le portrait tête nue de Van der Weyden tandis que l'archaïsme relèverait de l'apport personnel du peintre, témoignant d'une volonté de dépeindre une époque plus ancienne en vue «d'historiciser» la représentation. Cette copie personnalisée s'inscrirait ainsi dans un mouvement qu'Erwin Panofsky appelle «l'archaïsme d'alentours de 1500», caractérisé par une valorisation de l'art des fondateurs de la peinture flamande du XV^e^ siècle qui « suscite même des reconstitutions archaïsantes parfois si réussies [...] qu'on peut les prendre pour des répliques *bona fide*, voire pour des originaux.»([119])

Si ce scénario reste plausible, le réalisme et le niveau de détail du portrait athois ne s'observent dans aucun exemplaire conservé du *Portrait de Philippe le Bon tête nue*, en ce compris la version madrilène que l'on suppose réalisée dans l'atelier même de Van der Weyden. À notre avis, il est plus probable que les points de convergence s'expliquent par une source d'inspiration commune entre Rogier et le peintre du panneau athois. Étant donné la précision, le réalisme et la cohérence iconographique de ce dernier, nous sommes d'avis

(115) Mane & Piponnier 1995, p. 87; Leloir 1951, p. 81; De Giafferri 1927, section 33 (pas de pagination).

(116) Remarquons que Lorne Campbell date le *Portrait de Marco Barbarigo* (Londres, National Gallery, inv. NG.696) vers 1449-1450 mais insiste sur le caractère démodé du chaperon porté par le personnage. Campbell 1998, p. 226: «by Netherlandish standards, the costume is rather old fashioned: but Marco is known to have had conservative tastes, at least in hats».

(117) Mund 1983, p. 27.

(118) Friedländer 1969, p. 283.

(119) Panofsky 2010, p. 639.

qu'il s'agit probablement d'une copie exacte([120]) d'un portrait du duc de Bourgogne réalisé d'après nature dans les années 1430-1440 comme le suggère l'iconographie. Dans ce cas-ci, le portrait athois s'inscrirait dans le mouvement archaïsant mais selon une autre perspective, celle de la reproduction à l'identique d'un modèle existant. Le style flémallien de la copie athoise, qui dans le cas d'une copie exacte témoignerait du style de l'original, orienterait l'attribution du modèle vers le Maître de Flémalle([121]). Ainsi, le portrait de la Madeleine serait le seul témoignage aujourd'hui conservé de ce portrait flémallien antérieur aux deux prototypes réalisés par Rogier van der Weyden. Quant à ce dernier, nous pourrions imaginer qu'il ait eu recours au même modèle du Maître de Flémalle qu'il aurait modernisé et reformulé selon son propre vocabulaire plastique([122]). Il ne serait d'ailleurs pas étonnant que le commanditaire, sans doute le duc de Bourgogne lui-même, ait souhaité cette mise au goût du jour en s'adressant à un artiste inventif comme Van der Weyden. Par contre, le peintre du panneau athois aurait effectué un retour aux sources en copiant le prototype flémallien. Ce mouvement de retour aux fondateurs s'étalant des années 1480 aux années 1520, le panneau athois aura été réalisé dans cette fourchette chronologique, ce que ne dément pas l'examen dendrochronologique.

Philippe II dit le Bon, fondateur de cette maison le 14 avril 1449

L'effigie ducale serait donc la plus ancienne peinture conservée de la collection hospitalière. Son iconographie est en relation directe avec l'histoire de l'institution puisque le personnage représenté n'est autre que son bienfaiteur principal, le duc de Bourgogne, qui l'institua officiellement et octroya de nombreux privilèges aux sœurs qui en avaient la charge. Comme l'atteste l'inscription peinte sur le second encadrement, Philippe le Bon est même généralement considéré comme le fondateur de l'hôpital.

Cette représentation du «fondateur» porte à croire que le portrait était directement destiné à cette institution. Bien que le *terminus post quem* de 1475 donné par la dendrochronologie ne permette pas d'envisager un cadeau de Philippe le Bon lui-même à l'hôpital

(120) Une copie exacte implique une sorte d'annihilation de la personnalité du copiste au profit du modèle qu'il reproduit le plus fidèlement possible tant du point de vue de l'iconographie que du style. Sur les différents types de copies et leurs caractéristiques, voir Mund 1983.

(121) Notons par ailleurs que le *Portrait de Barthélémy Alatruye* atteste que le Maître de Flémalle a travaillé pour la haute société bourguignonne et qu'il pourrait ainsi avoir eu l'occasion de portraiturer le souverain. Il en est de même du *Portrait d'homme* de Berlin, à condition de continuer à identifier le personnage représenté à Robert de Masmines, chevalier de la Toison d'or. Cette identification, proposée pour la première fois par Georges Hulin de Loo en 1932 par comparaison avec un portrait dessiné du chevalier dans le recueil d'Arras, a été contestée par plusieurs spécialistes. Pour un retour sur ces contestations, voir Kemperdick 2009. Stephan Kemperdick la conteste également et considère le *Portrait d'homme* de Berlin comme une œuvre précoce de Rogier van der Weyden ou réalisée dans son entourage immédiat.

(122) L'usage d'un modèle commun par les deux peintres est à l'heure actuelle la seule explication qui nous est apparue pour justifier les similarités iconographiques entre le panneau athois et le portrait tête nue de Rogier. Il en existe très certainement une meilleure. En effet, Van der Weyden ayant travaillé directement pour le duc de Bourgogne, nous ne comprenons pas pourquoi il aurait utilisé un modèle alors qu'il avait sans doute l'opportunité de peindre le sujet sur le vif. Nous ne pouvons cependant pas exclure que l'élève ait souhaité s'inspirer de son illustre maître.

d'Ath, la possibilité d'une commande émanant des sœurs hospitalières désirant honorer leur illustre bienfaiteur semble aller de soi. Dans ce cas, le fond doré du portrait participerait d'une forme de «sacralisation» de la personnalité du fondateur à travers une représentation de type iconique. L'exposition du tableau dans la chapelle conforterait cette hypothèse. D'après Pierre De Spiegeler, la chapelle joue un rôle central au sein des hôpitaux puisqu'elle permet d'une part de commémorer perpétuellement fondateurs et bienfaiteurs, et d'autre part, par les donations qu'elle suscite, elle constitue l'une des principales sources de revenus([123]). En outre, notons que cette commande permettait aussi aux sœurs d'exprimer leur volonté d'indépendance par rapport aux autorités échevinales par l'affirmation de leur statut. Par ailleurs, les sœurs auraient pu explicitement demander au peintre d'utiliser un ancien modèle pour en faire un portrait vénérable([124]), soit disant présent depuis la fondation de l'hôpital. L'institution ne serait pas la première à avoir passé commande pour remercier le duc de Bourgogne. L'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, par exemple, fit réaliser, au milieu du XV^e^ siècle, vingt-deux grandes enluminures dans son *Manuscrit des Archives hospitalières de Dijon* en l'honneur de Philippe le Bon qui était intervenu en sa faveur dans le conflit l'opposant à l'hôpital de Besançon et aux frères de Montpellier([125]).

Une autre possibilité est que le *Portrait de Philippe le Bon* aurait été commandé pour l'hôpital par un bienfaiteur. Les archives de la Madeleine font état d'un nombre notable de donations à l'institution, mais il s'agit essentiellement de dons en terre ou en argent. Il est vrai qu'on ne trouve pas de mention de don d'un panneau ou d'une autre œuvre d'art dans les archives conservées du XV^e^ et du XVI^e^ siècle. Mais, les archives étant assez lacunaires pour cette période, il est tout à fait possible qu'un tel document ait pu disparaître.

Un élément de taille s'oppose cependant à ces deux scénarios: une inscription en néerlandais sur le talus du cadre original du portrait désignant le sujet comme «d[...]n hertto-ghe Philip»([126]). Bien qu'aucun indice ne permette actuellement de certifier son originalité([127]), il convient de s'interroger sur la raison de sa présence. Si l'on part du postulat que l'œuvre a été réalisée spécialement pour l'hôpital d'Ath et y serait donc arrivée tout de suite après sa création, il est plutôt improbable que l'artiste y ait apposé une inscription en néerlandais alors qu'Ath est une ville francophone. Que la commande ait été passée par les sœurs ou par un bienfaiteur *lambda*, cela reste difficilement concevable. Cette inscription est donc certainement antérieure à l'entrée du portrait dans la collection de la Madeleine. Nous ne pouvons pas totalement exclure l'éventualité que l'œuvre soit arrivée à l'hôpital dans le trousseau d'une sœur flamande. Mais les archives conservée ne mentionnent pas une seule sœur néerlandophone. Aucune d'elles ne semblait d'ailleurs avoir un statut social justifiant la possession d'un tel panneau([128]).

(123) De Spiegeler 1987, p. 193-194.

(124) Vénérable (adj.): Qui est l'objet d'un attachement respectueux en raison de ses qualités et de son âge. Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales du CNRS. URL: http://www.cnrtl.fr/definition/v%C3%A9n%C3%A9rable/adjectif (consulté le 27/05/14).

(125) Raynaud 1992, p. 71.

(126) «Le duc Philippe» (traduction française). Le premier mot est peut-être «den», mal orthographié.

(127) Son manque de soin et sa position décentrée et de travers sur le talus du cadre permettent de remettre en doute son originalité eu égard à la qualité de l'œuvre.

(128) Informations communiquées oralement par Laurent Dubuisson.

Nous pensons dès lors que l'œuvre aurait été commandée par un membre ou un proche de la cour pour sa collection personnelle, le portrait ayant ensuite éventuellement été transmis par héritage et finalement offert à la Madeleine ou directement acheté par celle-ci entre le début du XVI[e] siècle et 1864, année de la première mention du panneau dans les archives conservées. Le don est peut-être l'option la plus crédible. En effet, la Madeleine était un hôpital modeste avec peu de revenus. Or, l'offrande à une institution de bien commun est un acte de charité reconnu. Peut-être le donateur a-t-il ainsi souhaité préparer le Salut de son âme en encourageant sœurs, pauvres et malades à prier pour lui. Les donations foncières et pécuniaires faites à la Madeleine participent sans aucun doute de cette même démarche comme l'illustre la condition clairement exprimée dans la donation d'Antoine de Jauche-Mastaing que les sœurs soient chargées de «dire et lire les 7 psaulmes de requiem la nuit de Noël pour le salut de M. Antoine de Jauche»([129]). Par ailleurs, comme le rappelle très justement Nicole Veronee-Verhaegen, «Saint Pierre n'écrivit-il pas que "la charité couvre une multitude de péchés"?»([130]).

Enfin, précisons que l'éventualité selon laquelle le panneau serait entré à l'hôpital parmi les biens d'un malade et lui aurait été transféré après le décès de celui-ci est peu probable étant donné qu'un hôpital au Moyen Âge est avant tout un lieu d'hébergement et de soin pour les pauvres. Les personnes plus aisées se faisaient soigner chez elles. Elle ne peut cependant pas être tout à fait écartée car nous savons que dès le XIII[e] siècle certains hôpitaux donnaient des places destinées initialement aux pauvres à des bourgeois, comme à l'hôpital Saint-Jean de Bruges notamment. Griet Maréchal explique ce phénomène par une «rencontre d'intérêts des institutions et des personnes aisées». En effet, cela permettait à l'hôpital de faire rentrer de l'argent et au bourgeois isolé de s'assurer d'être logé et soigné jusqu'à la fin de ses jours([131]). Nous ne savons pas si ce genre de pratique avait cours à l'hôpital de la Madeleine. La poursuite du dépouillement des archives pourrait peut-être répondre à cette question.

Le *Portrait de Philippe le Bon*, dans un état de conservation remarquable, est une œuvre exceptionnelle à plus d'un titre. Son style comme son iconographie semblent révéler l'existence d'un portrait du duc de Bourgogne réalisé dans les anciens Pays-Bas méridionaux avant les deux prototypes de Rogier van der Weyden. Ce panneau d'exception permet également, à travers le processus de normalisation qu'il a subi, de confirmer la règle, c'est-à-dire d'identifier clairement le second groupe de portraits de Philippe le Bon au chaperon comme le type officiel. Nous espérons effectivement avoir pu démontrer, par contraste avec la version athoise très individualisée, que ces représentations «au chaperon» sont des effigies stéréotypées, selon une formule symptomatique de leur fonction officielle de propagande. Dans la plupart de ces œuvres, le double processus de schématisation et d'idéalisation appliqué à la physionomie du personnage est justifié par le caractère public du portrait destiné essentiellement à véhiculer l'idée d'un souverain bienveillant travaillant à la gestion des ses territoires. Au contraire, le tableau d'Ath, comme son modèle, doit être issu

(129) A.N.A., *Bienfaisance*, chartrier de l'hôpital de La Madeleine, 23/12/1512. Nous remercions Laurent Dubuisson pour cette référence.
(130) Veronee-Verhaegen 1973, p. 52.
(131) Maréchal 2007, p. 93.

d'un contexte privé, commandé par quelqu'un de proche du souverain qui aurait souhaité en posséder un portrait fidèle. L'intervention ultérieure pratiquée sur l'œuvre, comprenant notamment différents surpeints, ambitionnait de lui appliquer le schéma de la représentation publique de Philippe le Bon, ce qui semble confirmer le succès et la portée symbolique de la formule «au chaperon».

Remerciements

Quelle meilleure conclusion que celle rendant grâce à celles et ceux m'ayant apporté aide et soutien dans le cadre de cette étude.

Tout d'abord, merci aux membres du jury du Prix Simone Bergmans de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique d'avoir récompensé ce travail d'un prix qui me procure fierté et bonheur.

Je tiens à témoigner ici de ma plus sincère gratitude à Valentine Henderiks, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, qui a dirigé le mémoire de master à l'origine de la présente publication. Sa disponibilité, ses précieux conseils et ses encouragements ont été un moteur essentiel dans mon travail. Je la remercie également pour sa relecture pointue du manuscrit.

Je remercie tout spécialement les restaurateurs de peintures de l'Institut royal du Patrimoine artistique, plus particulièrement Livia Depuydt, chef de l'atelier, et Karen Barbosa, stagiaire, pour m'avoir fait partager leurs connaissances, m'avoir communiqué toutes les informations techniques recueillies au cours de la restauration du *Portrait de Philippe le Bon* (Ath) et pour m'avoir reçue si souvent à l'Institut.

Je suis très reconnaissante également envers Laurent Dubuisson, directeur des musées d'Ath, qui a eu l'amabilité de me consacrer du temps pour échanger des informations et débattre de mes hypothèses. Son regard critique et ses observations pertinentes auront sans conteste été bénéfiques à ma réflexion.

Je sais particulièrement gré aux personnes qui m'ont accueillie lors de mes déplacements et qui ont tenté de répondre au mieux à mes interrogations: Hélène Lobir, (Lille, Musée de l'Hospice Comtesse), Véronique Bucken, (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique), Carmen Garcia-Frias Checa (Madrid, Palacio Real), Nicolas Sainte Fare Garnot (Paris, Musée Jacquemart-André) et le personnel du département d'études documentaires du C2RMF.

Que soient également remerciés pour les données qu'ils m'ont très aimablement transmises Peter Klein, Roland Bossard, Delphine Dubois, Karl Schütz, Christelle Meyer, Cécile Carlier et Adrien Dupont.

Je profite également de l'occasion qui m'est donnée ici pour remercier mes proches pour leur aide, leur soutien et leur confiance sans faille à mon égard.

Enfin, un très grand merci à Dominique Vanwijnsberghe et Mathieu De Gand qui ont eu la gentillesse d'assumer la tâche ingrate de la relecture du texte.

BIBLIOGRAPHIE

ARMSTRONG 1977 = C.A.J. ARMSTRONG, The Golden age of burgundy-dukes that outdid kings, in AG. DICKENS (éd.), *The courts of Europe, politics, patronage and royalty 1400-1800*, Londres, p. 55-75.

BARBOSA & DEPUYDT-ELBAUM 2011 = K. BARBOSA & L. DEPUYDT-ELBAUM, *Rapport d'examen. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Dossier 2L-43-DI 2006.09058*, Institut royal du Patrimoine artistique, Bruxelles (non publié).

BEAULIEU 1989 = M. BEAULIEU, Le costume français, miroir de la sensibilité (1350-1500), *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Âge*, Cahiers du Léopard d'or 1, Paris.

BEAULIEU & BAYLÉ 1956 = M. BEAULIEU & J. BAYLÉ, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire (1364-1477)*, Paris.

BERTRAND 1906 = C.-J. BERTRAND, Histoire de la ville d'Ath documentée par ses archives, *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut* 6e série, 8.

BONENFANT 1996 = P. BONENFANT, *Philippe le Bon. Sa politique, son action*, études présentées par A.-M. Bonenfant- Feytmans, Bibliothèque du Moyen Age 9, Bruxelles.

CAMPBELL 1979 = L. CAMPBELL, L'art du portrait dans l'œuvre de Van der Weyden, in *Rogier van der Weyden. Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne, 6 octobre-18 novembre 1979, Bruxelles, Maison du Roi*, (cat.d'expos.), Bruxelles.

CAMPBELL 1985 = L. CAMPBELL, *The Early Flemish pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge, New-York & Melbourne.

CAMPBELL 1998 = L. CAMPBELL, *The fifteenth century netherlandish school. National Gallery catalogues*, Londres.

CAMPBELL 2009a = L. CAMPBELL, Portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 297-299.

CAMPBELL 2009b = L. CAMPBELL, Portrait of Philip the Good without headgear, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 294-296.

CAMPBELL & SZAFRAN 2004 = L. CAMPBELL & Y. SZAFRAN, The portrait of Isabelle of Portugal, Duchess of Burgundy in the J. Paul Getty Museum, *The Burlington Magazine* 146, 1212, p. 148-157.

CHASTELLAIN 1827 = G. CHASTELLAIN, *Chronique des ducs de Bourgogne*, 1, Paris.

COMBLEN-SONKES 1986 = M. COMBLEN-SONKES (avec la collaboration de N. VERONEE-VERHAEGEN), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*, Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14, Bruxelles.

CULLUS 1968 = P. CULLUS, Les institutions hospitalières d'Ath au XV^e^ siècle, *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées athois* 41 (1964-1966), p. 33-92.

DE BOUSSU 1996 = G.-J. DE BOUSSU, *Histoire de la ville d'Ath*, Mons, (réédition par les Archives générales du Royaume et les Archives de l'État dans les provinces).

DE GIAFFERRI 1927 = P.-L. DE GIAFFERRI, *Histoire du costume masculin français de l'an 420 à l'an 1870*, Paris.

DE LA MARCHE 1616 = O. DE LA MARCHE, *Mémoires*, 3e éd. revue et augmentée, Bruxelles.

DE MONT 1907 = P. DE MONT, Peintures, in *Exposition de la Toison d'or à Bruges*, p. 13-84.

Depuydt-Elbaum & Barbosa 2014 = L. Depuydt-Elbaum & K. Barbosa, Étude et traitement de conservation et restauration du Portrait de Philippe le Bon. Les missions de l'IRPA: sauvegarde, documentation, étude et restauration, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art* 83, p. 51-65.

De Spiegeler 1987 = P. De Spiegeler, *Les hôpitaux et d'assistance à Liège (X^e^-XV^e^ siècles). Aspects institutionnels et sociaux*, Paris.

De Vos 1982 = D. De Vos, *Bruges. Musées communaux. Catalogue des tableaux des XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Bruges.

De Vos 1999 = D. De Vos, *Rogier Van der Weyden. L'oeuvre complet*, Paris.

Dewert 1903 = J. Dewert, *Histoire de la ville d'Ath*, Renaix.

De Zutter 2012 = É. De Zutter, *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, mémoire de master, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles (non publié).

Dhanens 1980 = É. Dhanens, *Hubert et Jan Van Eyck*, Bruxelles.

Dijkstra 1989 = J. Dijkstra, Methods for the copying of paintings in the Southern Netherlands in the 15th and the early 16th centuries, in R. Van Schoute & H. Verougstraete-Marcq (éd.), *Dessin sous-jacent et copies, Le dessin sous-jacent dans la peinture, Colloque VIII, Louvain-la-Neuve, 8-10 septembre 1989, Louvain-la-Neuve* [1991], p. 67-76.

Docquier 2008 = G. Docquier, Le collier de l'ordre de la Toison d'or et ses représentations dans la peinture des Primitifs flamands (XVe et première moitié du XVI^e^ siècle), *La Bourgogne au XV^e^ siècle: La cour et la ville*, tiré à part des *Annales de Bourgogne* 80, fasc. 1-2, p. 125-162.

Docquier 2005 = G. Docquier, *Une «Affaire de collier» avant la lettre? Réflexions et hypothèses sur le collier de l'Ordre de la Toison d'or et sa représentation dans la peinture de portrait chez les Primitifs Flamands (XV^e^ et première moitié du XVI^e^ siècle)*, mémoire de master, Université Catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve (non publié).

Dubuisson & Carlier 2012 = L. Dubuisson & C. Carlier, L'étude et la restauration du Portrait de Philippe le Bon de l'hôpital de la Madeleine (Ath), *Cercle royal d'histoire et d'archéologie d'Ath. Bulletin bimestriel* 269, p. 288-304.

Dubuisson 2006a = L. Dubuisson, Le patrimoine artistique dans les collections publiques athoises: inventorisation, restauration, étude et valorisation, *Le Patrimoine du Pays d'Ath, un deuxième jalon (1976-2006), Études et documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath* 19, p. 328-353.

Dubuisson 2006b = L. Dubuisson, *Portrait de Philippe le Bon. Rogier van der Weyden (d'après)*, Ath (non publié).

Ducastelle *et al.* 1968 = J-P. Ducastelle, R. Sansen, H. Verbegelte & J. Vleminck, *Catalogue provisoire du Musée d'Ath*, Ath.

Fraiture & Lauw 2012 = P. Fraiture & A. Lauw, *Rapport d'analyse dendrochronologique. Peinture sur panneau. D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, Institut royal du Patrimoine artistique, dossiers

Friedländer 1934 = M.J. Friedländer, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*, Die Altniederlandische Malerei, v. 2, Leiden.

Friedländer 1969 = M.J. Friedländer, *De l'art et du connaisseur*, Paris (édition française).

García-Frias Checa 2009 = C. García-Frias Checa, Some artistic and technical considerations on the 'Portrait of Philip the Good' in the Royal Palace of Madrid after its restauration,

in *Rogier van der Weyden in context, Underdrawing and technology in painting, Symposium 17, Louvain, 22-24 octobre 2009, Louvain* [2012], p. 168-176.

Hocq 1927 = J. Hocq, Deux tableaux de l'hôpital de la Madeleine à Ath, *Annales du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région et musées athois* 13, p. 45-46.

Hossart 1792 = P. Hossart, *Histoire ecclésiastique et profane du Hainaut*, 2, Mons.

Huizinga 1932 = J. Huizinga, La physionomie morale de Philippe le Bon, *Annales de Bourgogne* 4, p. 101-129.

Jansens de Bisthoven 1959 = A. Jansens de Bisthoven, *Musée communal des Beaux-Arts (Musée Groeninge) Bruges*, Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 1, 2e éd., Anvers.

Jugie 1997 = S. Jugie, Les portraits des ducs de Bourgogne, in *Images et représentations princières et nobiliaires dans les Pays-Bas Bourguignons et quelques régions voisines (XIV^ème^-XVI^ème^ siècles). Rencontres de Nivelles-Bruxelles (26 au 29 septembre 1996)*, Publication du Centre européen d'études bourguignonnes XIV^e^-XVI^e^ siècles, 37, Neuchâtel.

Kemperdick 2009 = S. Kemperdick, Master of Flémalle (Rogier van der Weyden?), Portrait of a stout man, in Kemperdick & Sander 2009, p. 265-268.

Lafond 1912 = P. Lafond, *Roger van der Weyden*, Bruxelles & Paris.

Laureyssens 1968 = W. Laureyssens, Portraits princiers, in J. Lejeune (dir.), *Liège et Bourgogne, octobre-novembre 1968, Liège, Musée de l'art wallon* (cat. expos.), p. 172-175.

Leloir 1951 = M. Leloir, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris.

Lorentz 1997 = P. Lorentz, D'après Rogier van der Weyden, Portrait de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, in J.-R. Pierrette (éd.), *Graveurs en taille-douce des anciens Pays-Bas 1430/1440-1555 dans la collection Edmond de Rothschild, 3 octobre 1997-5 janvier 1998, Paris, Musée du Louvre* (cat. expos.), Paris.

Mane & Piponnier 1995 = P. Mane & F. Piponnier, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris.

Maréchal 2007 = G. Maréchal, Naissance et développement des premiers hôpitaux urbains, in *Hôpitaux du Moyen Âge et des Temps Modernes, Actes Archaeologia Medievalis (14-16 mars 2002, Bruxelles/Gand/Namur)*, 25, p. 91-100.

Martens 1994 = M. P. J. Martens, La clientèle du peintre, in B. De Patoul & R. Van Schoute (dir.), *Les Primitifs Flamands et leur temps*, Louvain-la-Neuve, p. 142-179.

Meyssens 1661 = J. Meyssens, *Les pourtraicts de tous les souverains, princes et ducs de Brabant*, Anvers.

Michel 1944 = E. Michel, *L'école flamande du XV^e^ siècle au Musée du Louvre*, Bruxelles.

Michelant 1870 = H. Michelant, Inventaire des vaisselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits etc., de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523, *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'Histoire*, 3e série, 12, Bruxelles.

Mund 1983 = H. Mund, Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles* V, p. 19-31.

Panofsky 2010 = E. Panofsky, *Les Primitifs flamands*, Paris.

Pastoureau 2011 = M. Pastoureau, Armoiries, devises, emblèmes. Usages et décors héraldiques à la cour de Bourgogne et dans les Pays-Bas méridionaux au XV^e^ siècle, in B. Bousmanne

& T. Delcourt (dir.), *Miniatures flamandes 1404-1482, 30 septembre 2011-30 décembre 2011, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, 6 mars 2012-10 juin 2012, Paris, Bibliothèque nationale de France* (cat. expos.), Bruxelles, p. 89-102.

Pastoureau 1996 = M. Pastoureau, Emblèmes et symboles de la Toison d'or, in Cockshaw 1996, p. 99-106.

Périer-D'Ieteren 2010 = C. Périer-D'Ieteren, Les expositions Van der Weyden – Flémalle: Avancées, reculs, tergiversations, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 79, p. 3-35.

Philippot 1994 = P. Philippot, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e^-XVI^e^ siècles*, Paris.

Pippal 1987 = M. Pippal, Portrait du duc Philippe le Bon, in *Trésors de la Toison d'Or. Europalia Autriche, 16 septembre-16 décembre 1987, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts*, (cat.d'expos.), Bruxelles, p. 53.

Raynaud 1992 = C. Raynaud, Le pape, le duc et l'hôpital du Saint-Esprit de Dijon, in *Medievales* 22–23, p. 71-90.

Rubbrecht 1910 = O. Rubbrecht, *L'origine du type familial de la maison de Habsbourg*, Bruxelles.

Sander 2009 = J. Sander, Copy after Rogier van der Weyden, Portrait of Philip the Good, in Kemperdick & Sander 2009, p. 374.

Sansen 1965 = R. Sansen, *Ath d'autrefois*, Lessines.

Saunier 1987 = A. Saunier, Gérard de Perfontaines et la fondation de l'hôtel-Dieu de Valenciennes, *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 94 (Clercs et changements matériels. Travail et cadre de vie (XV^e^-XX^e^ siècles)), p. 370-379.

Smeyers 1970 = M. Smeyers, Portret van Filips de Goede, in *Johannes Ockeghem en zijn tijd, 14 novembre-6 decembre 1970, Dendermonde, het Stadhuis* (cat. expos.), Dendermonde, p. 154.

Smith 1982 = J.C. Smith, Jean de Maisoncelles' Portrait of Philippe le Bon for the Chartreuse de Champmol – A Study in Burgundian Political Symbolism, *Gazette des Beaux-Arts* 124, XCIX, p. 7-12.

Smith 1979 = J.C. Smith, *The artistic patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419-1467)*, thèse de doctorat, Columbia University, New-York (non publié).

Soil de Moriamé 1925 = E. J. Soil de Moriamé, *Inventaire des Objets d'Art & d'Antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, t. 4: Arrondissement d'Ath, Charleroi.

Sonkes 1969 = M. Sonkes, Note sur les procédés de copie en usage chez les Primitifs Flamands, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique* 11, Bruxelles, p. 142-152.

Sterling 1942 = C. Sterling, *La peinture française. Les peintres du moyen âge*, Paris.

Stroo & Syfer-d'Olne 1996 = C. Stroo & P. Syfer-d'Olne, Portraits of Barthélémy Alatruye and Marie de Pacy, in *The Flemish Primitives. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden groups*, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museum of Fine Arts of Belgium, 1, Bruxelles, p. 85-95.

Van Daalen 2003 = C.M. Van Daalen, Preparations and materials: Methods of compositional transfer, in J. Couvert et H. Verougstraete (éd.), *La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches, Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture, Colloque XV, Bruges, 11-13 septembre 2003, Louvain* [2006], p. 212-217.

Vandenbroeck 1985 = P. Vandenbroeck, *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Catalogus schilderijen 14de en 15de eeuw*, Anvers.

VAN LUTTERVELT 1951 = R. VAN LUTTERVELT, Les portraits de Philippe le Bon, *Les Arts plastiques* 3, p. 182-198.

VEROUGSTRAETE-MARCQ & VAN SCHOUTE 1989 = H. VEROUGSTRAETE-MARCQ & R. VAN SCHOUTE, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain.

VERONEE-VERHAEGEN 1973 = N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*, Les Primitifs Flamands. I. Corpus de la peinture flamande des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13, Bruxelles.

WALTRE 1860 = E. WALTRE, *Histoire de la ville d'Ath*, Tournai.

WINKLER 1913 = 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.

CATALOGUES D'EXPOSITION

CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009 = L. CAMPBELL & J. VAN DER STOCK (éd.), *Rogier van der Weyden, 1400-1464. Master of passions, 20 septembre-6 décembre 2009, Louvain, M Museum*, Louvain.

COCKSHAW 1996 = P. COCKSHAW (dir.), *L'ordre de la Toison d'or, de Philippe le Bon à Philippe le Beau (1430-1505): idéal ou reflet d'une société?, 27 septembre-14 décembre 1996, Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique*, Bruxelles & Turnhout.

Collections de l'assistance publique 1961, 18 novembre-25 décembre 1961, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles.

Flanders in the fifteenth century 1960 = *Flanders in the fifteenth century: Art and Civilization. Masterpieces of Flemish Art: Van Eyck to Bosch, october-december 1960, Detroit, Institute of Arts*, Detroit.

HENRY *et al.* 1991 = M. HENRY, C. LEMAIRE & A. ROUZET, *Isabelle de Portugal. Duchesse de Bourgogne (1397-1471), 5 octobre-23 novembre 1991, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Chapelle de Nassau*, Bruxelles.

KEMPERDICK & SANDER 2009 = S. KEMPERDICK & J. SANDER (éd.), *The Master of Flémalle and Rogier Van der Weyden, 22 novembre 2008-22 février 2009, Francfort am Main, Städel Museum, 20 mars-21 juin 2009, Berlin, Staatliche Museen*, Berlin & Frankfurt am Main.

La Toison d'or 1962 = *La Toison d'or. Cinq siècles d'art et d'histoire, 14 juillet-30 septembre 1962, Bruges, Groeningemuseum*, Bruges.

Les arts anciens du Hainaut 1911 = *Les arts anciens du Hainaut, mai-novembre 1911, Charleroi, Salon d'art moderne*, Bruxelles.

Les trésors d'Ath 1961 = *Les trésors d'Ath, 26 août-10 septembre 1961, Ath, Hôtel de ville*, Ath.

ONG-CORSTEN *et al.* 1973 = M.-J. ONG-CORSTEN & Werkgroep Staatsieportret Nijmegen, *Het Nederlands Staatsieportret, 1-28 februari 1973, Maastricht, Bonnefanten Museum, 9 maart-13 mei 1973, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 19 mei-24 juni 1973, Eindhoven, Philips Ontspannings Centrum, 8 september-7 oktober 1973, Apeldoorn, Gemeentelijke Van Reekum Galerij)*, La Haye.

Trésors d'art du Hainaut 1953 = *Trésors d'art du Hainaut 17 mai-13 juillet 1953, Mons, Chapelle Saint-Georges, cloître des visitandines*, Mons.

Samenvatting

De uitzondering die de regel bevestigt. Bijdrage tot de studie van de portretten van Filips de Goede, hertog van Bourgondië

Dit artikel is gewijd aan de studie van portretten op paneel van de buste van Filips de Goede, hertog van Bourgondië. Een grondige analyse van een vrijwel onbekend portret, uit het voormalige Hôpital de la Madeleine te Ath, nu bewaard in het plaatselijke Musée d'Histoire et Folklore, werpt een nieuw licht op de rest van het corpus. Parallel met een kort overzicht van de stand van zaken van het onderzoek van de portretten van Filips de Goede, wordt een gedetailleerde vergelijking gemaakt tussen deze portretten en het portret van Ath, dat een unicum blijkt te zijn. Hieruit kunnen niet eerder gepubliceerde conclusies getrokken worden. Dit onderzoek probeert alle iconografische, stilistische en contextuele criteria te definiëren om zo tot een beter begrip van het schilderij te komen. De recente restauratie in het KIK bood daarenboven de mogelijkheid om technologische informatie te verwerven die als basis dient voor een reeks hypotheses met betrekking tot de datering, de toewijzing, de functie en de materiële geschiedenis ervan.

De technische gegevens over de uitvoering en de voortgang van de restauratie worden behandeld in een begeleidend artikel door Livia Depuydt-Elbaum (IRPA, hoofd van het restauratieatelier van de schilderkunst).

Summary

The exception that proves the rule. Contribution to the study of portraits of Philip the Good, Duke of Burgundy

This article studies portraits painted on panel of the bust of Philip the Good, Duke of Burgundy. The in-depth analysis of a virtually unknown effigy, from the old Hôpital de la Madeleine in Ath, now kept in the local Musée d'Histoire et Folklore, sheds a new light on the rest of the corpus. Along with a brief summary of the research on the portraits of the duke, a detailed comparison is made between these and the panel from Ath, which turned out to be a real unicum inciting unpublished observations. This article aims to define all the iconographic, stylistic and contextual criteria allowing a better understanding of the painting. Its recent restoration by the IRPA made available technical data that are used as a starting point for a series of assumptions on dating, attribution, function and material history.

Technical data on the restoration are the subject of a companion article written by Livia Depuydt-Elbaum (IRPA, Head of the painting workshop).

Étude et traitement de conservation et restauration du *Portrait de Philippe le Bon* du musée d'Histoire et du Folklore de la ville d'Ath

Livia Depuydt-Elbaum et Karen Barbosa

Les missions de l'IRPA: sauvegarde, documentation, étude et restauration(1)

Lors d'une séance d'information organisée par l'IRPA, le 27 mars 2006, M.L. Dubuisson nous a exposé une documentation photographique d'œuvres appartenant aux collections artistiques de la ville d'Ath, que le musée d'Histoire et du Folklore venait de recevoir en dépôt et pour lesquelles il nous demandait conseil quant à la conservation. Parmi ces œuvres figurait le *Portrait de Philippe le Bon*, tableau qui a attiré notre attention et pour lequel l'IRPA a proposé une documentation photographique et une étude approfondie.

Suite à cette entrevue, la demande d'étude a été introduite à l'IRPA par l'administration communale de la Ville d'Ath(2). En avril 2006, un devis pour des examens de laboratoire a été établi, comprenant une radiographie, un examen infrarouge réflectographique et un examen dendrochronologique. Les fonds pour financer en partie les examens de laboratoire seront débloqués quatre ans après et l'œuvre entrera finalement à l'IRPA en septembre 2010.

Le portrait de *Philippe le Bon*, duc de Bourgogne, est rentré à l'IRPA pour permettre d'approfondir nos connaissances sur cette œuvre très intéressante d'un point de vue technique et à l'histoire matérielle mouvementée. La peinture était considérée une copie du XVI^e^ siècle, d'après un original perdu peint par Rogier Van der Weyden, mais le tableau présentait des caractéristiques technologiques propres à une œuvre du XV^e^ siècle.

État de conservation

À son arrivée à l'atelier de peinture, l'œuvre montrait sur la couche picturale un épais vernis jaunâtre ainsi qu'un surpeint total de la dorure du fond et du cadre central. Dans le fond doré, on pouvait observer des incohérences, un aspect irrégulier, épais et craquelé et des débordements de la dorure non originale sur tous les contours de la figure, le chaperon et le visage.

(1) Les auteurs remercient Françoise Rosier et Pierre Yves Kairis pour la relecture du texte.

(2) Lettre de l'administration communale ville d'Ath du 29 mars 2006, Laurent Dubuisson, conseiller adjoint, demandant étude et devis pour examens.

Fig. 1. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du xv^e siècle-début du xvi^e siècle. Avers, avant traitement. Panneau: H: 34,5 cm; L: 23,2 cm; E: 0,25 à 0,4 cm. Cadre central original: H: 40,6 cm; L: 30 cm. Jour cadre central: H: 32,7 cm; L: 21,7 cm. Cadre tardif à volutes: H: 69 cm; L: 40,3 cm. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 2. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du xv^e siècle-début du xvi^e siècle. Revers, avant traitement. © KIK-IRPA, Bruxelles

Le panneau était inséré dans un premier cadre doré. Sur le talus du cadre central, on pouvait également observer en lumière rasante la présence d'une inscription sous-jacente, légèrement en relief, mais dont la lecture n'était pas possible.

L'œuvre était pourvue d'un second cadre plus tardif avec volutes, réalisé avec différentes essences de bois, et recouvert d'une médiocre polychromie verte rehaussée de bronzine. Sur le cadre étaient peintes les armoiries du duc et une inscription couleur or: *PHILIPPE II, DIT LE BON, FONDAT^R DE CETTE MAISON LE 14^E AVRIL 1449*. Quelques dégâts étaient visibles au niveau du support, de même que des soulèvements de la polychromie verdâtre, qui présentait des gerçures importantes (fig. 1, fig. 2).

Étude préalable

Un examen technologique accompagné d'une documentation photographique ainsi qu'un examen radiographique ont très vite révélé l'importance de cette œuvre sur le plan technologique, de son histoire matérielle ([3]) et de l'histoire de l'art ([4]).

Bien que le tableau présentait un cadre à volutes, datant probablement du XVIII[e] siècle, la partie centrale du cadre ainsi que le panneau, présentaient des caractéristiques technologiques propres à une œuvre du XV[e] siècle.

De fait, le panneau est constitué d'une seule planche verticale de chêne insérée dans un cadre de chêne également. Il est mouluré et comporte un talus dans la partie inférieure. Quatre chevilles d'assemblage originales sont visibles dans les coins supérieurs, deux dans la partie inférieure. Notons également au revers et sur la tranche de la traverse supérieure du cadre la présence de deux *trous de suspension* ou *trous de maintien* d'origine ([5]). La préparation est blanche à base de craie. Des *bords non peints* et la *barbe* sont visibles sur les quatre côtés.

Aucun dessin sous-jacent n'a pu être observé à l'examen infrarouge réflectographique par contre, une couche d'impression au blanc de plomb dont les stries d'application sont visibles à l'examen radiographique a été posée sur la préparation, cette couche au blanc de plomb a été confirmée par l'examen stratigraphique. Enfin, la couche picturale, d'une exécution soignée, est fine et lisse au niveau du visage. Elle est en revanche épaisse et grossière dans la main tenant le parchemin. La main est mal placée dans l'espace et semble être un rajout.

L'examen radiographique a confirmé la présence d'un surpeint total du fond doré et a laissé apercevoir la présence sous-jacente d'un chaperon plus ample et de plus grandes dimensions (fig. 3). Le surpeint doré du fond modifiait formellement les contours de la coiffe du personnage et sa perception générale. Le traitement par Photoshop de la documentation photographique, combiné aux informations obtenues par la radiographie, nous ont permis d'avoir, lors de l'étude préalable, un aperçu de la forme originale du chaperon (fig. 4).

Étude et traitement

Vu l'importance de l'œuvre et la découverte du changement formel du chaperon, l'atelier de peinture de l'IRPA a décidé en accord avec le propriétaire de poursuivre l'étude de l'œuvre et de réaliser des fenêtres de dégagement des fonds dorés et du cadre central. Le but de cette opération était de mieux comprendre et estimer l'état de conservation des couches sous-jacentes afin d'établir la faisabilité d'un éventuel dégagement de la couche picturale originale. Le dégagement du fond doré nous aurait permis de retrouver les contours initiaux du personnage, les épaules et un chaperon d'une autre forme. Concernant le cadre central, ces fenêtres de dégagement permettaient d'en visualiser la polychromie originale ainsi que

(3) Dubuisson & Carlier 2012, p. 289-304.

(4) Etude de l'histoire de l'art, É. De Zutter sous la direction de N. Henderiks, voor aussi De Zutter 2014.

(5) Van Schoute & Verougstraete-Marcq 1989, p. 75.

Fig. 3. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle. Radiographie de la partie centrale. On observe que le chaperon et les contours des épaules du duc ont été modifiés, ils étaient plus amples à l'origine. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 4. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle. Le traitement par Photoshop de la documentation photographique, combiné aux informations obtenues par la radiographie, permet la visualisation des contours originaux du chaperon et de la figure, lors de l'étude préalable.

d'observer l'inscription sous-jacente et peut-être de nous apporter des précieux renseignements sur l'histoire matérielle de l'œuvre (fig. 5).

Les résultats des fenêtres de dégagement étant extrêmement encourageants, l'atelier de peinture a décidé de poursuivre le traitement de conservation et de restauration des couches picturales, traitement complété par la prise d'échantillons afin d'effectuer une étude stratigraphique et d'avoir une meilleure compréhension des différentes campagnes de restauration.

Ces analyses ont montré que le fond doré d'origine avait été surpeint à trois reprises avec des mixions et feuilles d'or de différentes natures(6). Il semble que le changement

(6) Decq & Saverwyns 2011.

Fig. 5. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e^ siècle-début du XVI^e^ siècle. Détail face en cours d'étude. Fenêtres de dégagement de couche picturale originale. Petites fenêtres à côté du visage, du chaperon et sur le cadre, réalisées afin d'étudier les couches sous-jacentes. Fenêtre plus grande, réalisée dans un second temps, sur l'épaule du duc, afin de mieux estimer l'état de conservation sous-jacent du fond doré et des couches picturales. © KIK-IRPA, Bruxelles

Fig. 6. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle. Inscription sur le cadre original. Texte visible après dégagement localisé du cadre original. © KIK-IRPA, Bruxelles

formel de la coiffe ait été effectué lors du dernier surpeint à la feuille d'or,(7) probablement pour rapprocher le portrait des représentations plus connues de *Philippe le Bon avec chaperon*.

Pour ce qui concerne le cadre, l'étude stratigraphique indique qu'il était doré à l'origine et qu'il a été surpeint à trois reprises, également avec une feuille d'or, mais que tout le pourtour du cadre avait été découpé et réduit. On observe trois couches de feuille d'or dans la partie intacte et seulement deux couches de feuille d'or dans la partie découpée(8).

Si l'on suppose que la découpe du cadre original sur son pourtour a été réalisée lors de l'application du cadre tardif à volutes, il est possible que les deux derniers surpeints dorés sur le cadre aient été réalisés après le XVIII^e siècle.

Parallèlement, le dégagement de l'inscription situé sur le talus du cadre a été entrepris dans l'espoir de trouver des nouvelles informations. Le dégagement de l'inscription a mis au jour un texte peint en rouge avec une laque de garance(9) *d_ _ (?) herttoghe philip* et repris tardivement avec un ton brunâtre, le tout étant entouré d'un cartouche peint également dans un ton brunâtre. À ce stade des recherches, nous savons que le cartouche brunâtre est un rajout tardif, mais pour l'inscription il n'a pas été possible déterminer si elle était originale dans sa totalité; des doutes persistent, l'inscription étant désaxée par rapport au centre du cadre. Cependant, le mot *philip* écrit légèrement en oblique avec une belle graphie est peint avec des pigments anciens, une laque de garance(10) fixée sur un substrat d'aluminium et du calcium.(11) On observe que le texte *herttoghe philip* est placé au centre du cadre (fig. 6).

Enfin un échantillon a été prélevé dans la main, qui semblait d'une facture plus faible que le portrait. L'étude stratigraphique des couches picturales a démontré la présence d'une couche de vernis sous-jacente à cette main. Preuve qui a confirmé les intuitions précédentes des restaurateurs et historiens de l'art, qui y voyaient un rajout en raison de la faiblesse de l'exécution picturale (fig. 7).

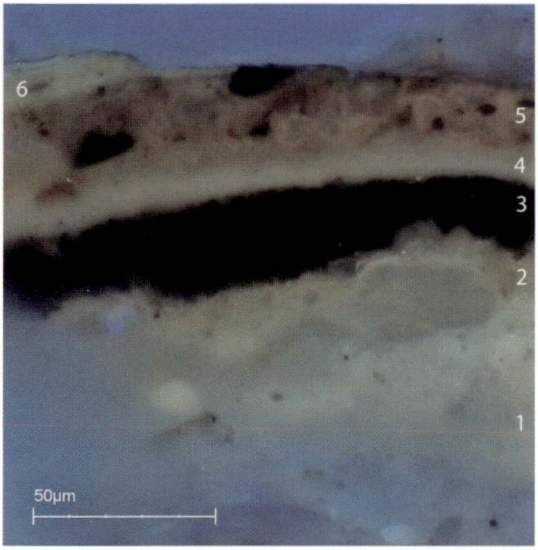
(7) Observations de K. Barbosa restauratrice.

(8) Les examens de laboratoire ont identifié dans les surpeints dorés des fonds et du cadre, une composition différente des feuilles d'or, ce qui nous indique que les surpeints des fonds et du cadre n'ont pas été réalisés lors d'une même campagne de restauration.

(9) Sanyova 2014.

(10) La laque de garance (Rubia tinctorum L.) est un colorant couramment utilisé pour des œuvres du Nord de l'Europe au XV^e et au XVI^e siècle.

(11) Decq & Saverwyns 2011.



6. Dépôts divers.
5. Carnation. SURPEINT
xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx
4. Vernis, original (?) ORIGINAL
3. Couche noire.
2. Imprimatura: blanc de plomb, minium, terre.
1. Préparation: Craie

Fig. 7. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du xv^e^ siècle-début du xvi^e^ siècle. Coupe stratigraphique: C77.024, Détail U.V., 500X. Etude stratigraphique de la main: Les couches 1, 2, 3, font partie de la couche picturale originale, sur une préparation blanche à base de craie on observe une couche d'impression légèrement teintée, ensuite la couche picturale noire: il s'agit de l'habit du duc. La couche 4, est un épais vernis original (?) très fluorescent sous lumière U.V. La couche 6, est la main peinte par après, on observe que l'épaisse couche rosée est situé au-dessous du vernis. © KIK-IRPA, Bruxelles

Lors du traitement de restauration et notamment lors du nettoyage, seules les couches de vernis plus récentes et fortement oxydées et assombries ont été éliminées.

Après l'enlèvement des couches de vernis plus récentes de la couche picturale, l'examen sous lumière U.V. du tableau, nous a permis de visualiser très clairement que la main est un rajout tardif appliquée sur un vernis brossé rapidement et très fluorescent. On peut également observer que, malgré l'enlèvement du surpeint doré sur le chaperon, l'ancien vernis est toujours présent (fig. 8).

Le vernis sous-jacent n'a pas été enlevé puisque, d'une part, il pouvait s'agir d'un ancien vernis original appliqué uniquement sur les parties peintes; les coulées de vernis visibles sous lumière U.V. indiquent une application locale. D'autre part, il fallait éviter d'accentuer des discordances entres les couches picturales des deux époques et respecter la chronologie de l'histoire matérielle de l'œuvre.

Pour ce qui concerne le surpeint du fond doré, il nous est apparu plus intéressant de retrouver les contours originaux de la figure. Les trois surpeints dorés ont donc été retirés pour revenir à la dorure d'origine en très bon état de conservation. Ce retrait a permis de redécouvrir les contours originaux du personnage représenté avec des épaules plus larges et un chaperon de forme et d'amplitude différentes (fig. 9).

Le dégagement de la dorure originale du cadre du xv^e^ siècle n'a en revanche pas été réalisé; faute de temps, on s'est limité à l'étude. De plus, le dégagement de la dorure ori-

Fig. 8. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du xv^e^ siècle-début du xvi^e^ siècle. Face, après nettoyage et dégagement de la dorure originale. Photo sous lumière U.V. L'ancien vernis original (?) a été apliqué localement en suivant les contours de la figure. Les coulées de vernis sont clairement visibles dans le chaperon. On observe que la main n'est pas fluorescente, elle a été peinte au-dessous du vernis. © KIK-IRPA, Bruxelles

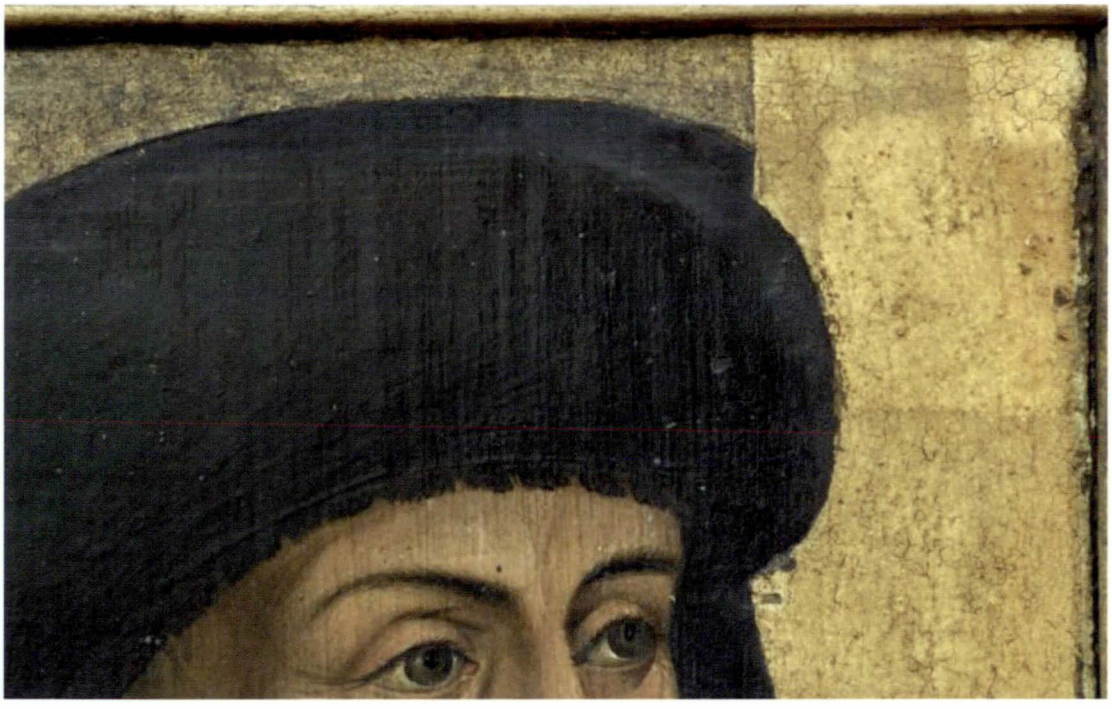


Fig. 9. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e siècle-début du XVI^e siècle.
Détail en cours de dégagement de la dorure originale. À droite dorure surpeinte en plus clair, à gauche dorure originale après dégagement, on aperçoit que le chaperon était plus ample à l'origine.

ginale aurait mis en évidence la découpe tardive du pourtour du cadre et créé ainsi une discordance avec le cadre à volutes.

Les résultats spectaculaires du dévernissage et du dégagement de la dorure originale dans les fonds dorés laissant apparaître les contours originaux du portrait, ont encouragé les responsables de la ville d'Ath à requérir le traitement du support et l'examen dendrochonologique.

En effet, à ce stade des recherches, un examen dendrochonologique était nécessaire afin de dater l'œuvre de manière plus précise. Cet examen nécessitait obligatoirement le démontage du cadre à volutes et du cadre original. En avril 2011, de commun accord avec le propriétaire, le démontage a été entrepris, ce qui a permis également d'étudier l'assemblage du cadre original. Le démontage des deux cadres a été motivé avant tout pour des raisons conservatoires.

Le cadre central original est constitué de quatre éléments assemblés et il comporte dans la partie supérieure *un assemblage à enfourchement, arasé d'onglet à la face, avec flottage horizontal à l'arrière* ([12]) un maintenu par deux chevilles. Au revers, un petit décrochage

(12) Van Schoute & Verougstraete-Marcq 1989, p. 86.

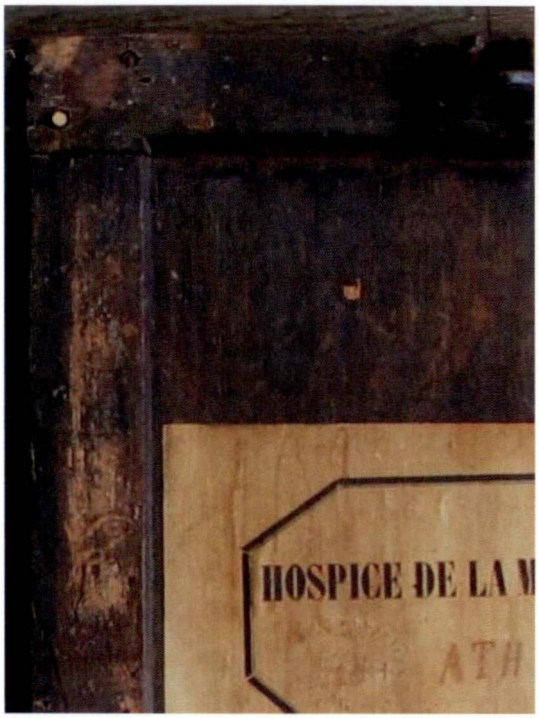


Fig. 10. Anonyme, *Portrait de Philippe le Bon*, fin du XV^e^ siècle-début du XVI^e^ siècle. Détail du revers du cadre original. Deux chevilles maintiennent l'assemblage supérieur du cadre. On observe un petit décrochage dans la traverse supérieure, détail qui témoigne des soins apportés à la réalisation du cadre.

des deux traverses vers les montants témoigne du soin particulier apporté à la réalisation du cadre (fig. 10). Dans la partie inférieure, la traverse à talus s'assemble aux montants *à tenon et mortaise à la verticale* ([13]) et elle est maintenue par une seule cheville. La moulure est constituée d'un *cavet à baguettes* ([14]) avec talus, celui-ci à été partiellement amputé au niveau de l'avers sur tout le pourtour, lors de la découpe tardive du cadre.

Au revers du cadre original, on observe que l'assemblage inférieur droit avait été modifié lors d'une précédente restauration. Par contre, l'assemblage supérieur droit était cassé et une pièce de bois était manquante. L'assemblage supérieur a été consolidé à l'aide d'une nouvelle pièce de bois et assemblé avec des nouvelles chevilles en bois ([15]). Lors du démontage du cadre original, il est apparu que le cadre avait déjà été démonté dans le passé, car le bord supérieur du panneau original avait été légèrement découpé (fig. 11).

Pour le panneau, les résultats de l'examen dendrochonologique ont établi qu'il s'agit de chêne provenant des alentours de la mer de la Baltique, le cerne le plus ancien mesuré date de 1298 et le plus récent de 1469, un *terminus post quem* de 1475 est proposé pour la confection du support ([16]).

(13) Van schoute & Verougstraete-Marcq 1989, p. 87.
(14) Van schoute & Verougstraete-Marcq 1989, p. 91.
(15) Glatigny 2012.
(16) Fraiture & Lauw 2012, p. 9.

Fig. 11. Panneau hors de son cadre, après traitement et avant remontage.
On observe les bords non peints, la barbe et l'ancienne découpe dans la partie supérieure du panneau, attestant le démontage préalable du cadre dans le passé. © KIK-IRPA, Bruxelles

Le remontage du panneau et du cadre original dans le cadre à volutes a été réalisé de sorte que l'œuvre XV[e] puisse être démontée aisément si nécessaire et exposée de deux façons. La première possibilité est de l'exposer de la manière la plus proche possible de ce que devait être son aspect original à la fin du XV[e] siècle: un panneau de chêne avec son cadre mouluré à talus, représentant *Philippe le Bon avec chaperon* sur fond doré avec un cadre doré, le spectateur devant toutefois faire abstraction de la main ajoutée tardivement (fig. 12). La seconde est d'exposer le portrait chargé de toute son histoire matérielle avec son cadre tardif à volutes.

Conclusions

L'œuvre, au cours de son histoire matérielle mouvementée, a subi différents remaniements, la main avec le parchemin a été ajoutée pour diverses raisons dont nous ne débattrons pas ici([17]). Ensuite, le fond a été surpeint avec mixions et dorures à trois reprises. Lors de la dernière ré-dorure, la coiffe a été modifiée en essayant de la rapprocher du modèle de *Philippe le Bon avec chaperon*, qui est généralement représenté avec une main et un parchemin. Enfin des inscriptions ont été peintes sur le cadre original et modifiées pour être cachées et remplacées par un cadre plus important et volumineux à volutes avec des nouvelles inscriptions, cadre tardif qui a impliqué une découpe du cadre original à l'avers.

Malgré son histoire matérielle complexe, il s'agit d'une œuvre importante sous divers aspects, avant tout pour ses qualités technologiques et picturales. Bien qu'ayant probablement été réalisée à la fin du XV[e] siècle par un artiste inconnu, elle présente des particularités au niveau de son exécution. Le fond doré est une exception parmi les portraits représentant le duc qui nous sont parvenus.

Les similitudes stylistiques du portrait de *Philippe le Bon* provenant des collections de la ville d'Ath avec les différents portraits de *Philippe le Bon tête nue,* sont évidentes. En effet, au niveau de la morphologie du visage, énormément de détails correspondent([18]). Un teint plus sombre, un visage marqué, des lèvres plus charnues, la présence des cheveux, il s'agit selon nous, de la représentation d'un homme dans la force de l'âge et peut-être plus jeune que le portrait de *Philippe le Bon avec chaperon*. Au début de la recherche, nous avons pensé qu'il s'agissait d'un portrait inspiré du modèle de *Philippe le Bon représenté tête nue* auquel l'artiste aurait rajouté une coiffe inspiré de manière libre. Cependant, nous sommes assez séduits par l'hypothèse avancée par É De Zutter qui y voit un portrait inspiré d'un modèle flémallien. La construction du support, le fond doré, la mise en page plus serrée du personnage sont des éléments technologiques et stylistiques qui étayent cette hypothèse.

L'œuvre ne nous a pas encore dévoilé tous ses secrets. Une étude complémentaire de l'inscription et de la dorure originale du cadre pourraient par exemple nous apporter des réponses utiles.

L'étude actuelle et ses limites démontrent l'importance de la persévérance des différents participants en vue de poursuivre les recherches dans une approche pluridisciplinaire. La connaissance des œuvres d'art implique la participation indispensable de chacun des

(17) Au sujet des significations potentielles de ces remaniements, nous renvoyons le lecteur à l'article d'É. De Zutter publié dans la même revue, De Zutter 2014.

(18) Pour une description détaillée du portrait voir De Zutter 2014.

Fig. 12. Portrait de Philippe le Bon, après traitement, dans son cadre original.
On observe une fenêtre de dégagement de la dorure originale sur le montant droit du cadre, situé à hauteur de l'épaule du duc, attestant que le cadre était doré à l'origine. © KIK-IRPA, Bruxelles

acteurs d'un projet: restaurateurs, historiens de l'art, chimistes, dendrochronologues et propriétaires.

Étude et traitement IRPA
Traitement des couches picturales: Karen Barbosa, sous la direction de Livia Depuydt-Elbaum.
Traitement du support: Jean-Albert Glatigny.
Documentation photographique: Marleen Sterckx.
Imagerie scientifique: Catherine Fondaire, Sophie de Potter.
Analyses de laboratoire: Louise Decq, Steven Saverwyns, Jana Sanyova, Pascale Fraiture, Alexandra Lauw.

Étude d'histoire de l'art ULB
Histoire de l'art: Elodie De Zutter, sous la direction de Valentine Henderiks.

BIBLIOGRAPHIE

Decq & S. Saverwyns 2011 = L. Decq & S. Saverwyns, *Rapport technique laboratoire*, Dossier IRPA 2006.09058, 27/11.

De Zutter 2014 = É. De Zutter, L'exception qui confirme la règle. Contribution à l'étude des Portraits de Philippe le Bon, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* LXXXIII, p. 5-50.

Dubuisson & Carlier 2012 = L. Dubuisson & C. Carlier, L'étude et la restauration du Portrait de Philippe le Bon de l'Hôpital de la Madeleine, *Bulletin du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région*, 269, p. 289-304.

Fraiture & Lauw 2012 = P. Fraiture et A. Lauw, *Rapport d'examen dendrochronologique*, Dossier IRPA 2006.09058, juillet, p. 9.

Glatigny 2012 = J. A. Glatigny, *Rapport traitement support*, Dossier IRPA 2006.09058, 27/9.

Sanyova 2014 = J. Sanyova, *Rapport d'analyse des colorants*, Dossier IRPA 2006.09058, 10/05.

Van Schoute & Verougstraete-Marcq 1989 = R. Van Schoute & H. Verougstraete-Marcq, *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-Le-Romain.

Samenvatting

Studie, conservatie en restauratie van het *Portret van Filips de Goede* van het *Musée d'Histoire et du Folklore* van de stad Ath

Het KIK heeft meerdere opdrachten: het beschermen, documenteren, bestuderen en restaureren van kunstwerken. Zijn kennis en ervaring op vlak van onderzoek en behandeling van oude kunst uit onze streken, dragen bij tot de bescherming en de opwaardering van ons cultureel erfgoed.

Beide auteurs beklemtonen het belang van de voorstudie van een werk, waarbij technologisch onderzoek, wetenschappelijke beeldvorming en laboratoriumonderzoek een belangrijke rol spelen. Dergelijk onderzoek leverde in dit geval duidelijke inzichten in de schil-

dertechniek en de oorspronkelijke compositie van het werk en dat ondanks zijn complexe materiële geschiedenis.

De studie met al haar beperkingen, toont het belang aan van de gedrevenheid van de verschillende onderzoekers evenals de essentiële rol van een pluridisciplinaire benadering. Een grondig onderzoek van kunstwerken veronderstelt de inzet van verschillende actoren met elk hun eigen inbreng: restauratoren, kunsthistorici, scheikundigen, dendrochronologen evenals eigenaars.

Summary

Study, conservation and restoration of the *Portrait of Philip the Good* of the *Musée d'Histoire et du Folklore* of the city of Ath

The mission of the IRPA is multiple: protection, documentation, study and restoration of works of art. Its knowledge and experience in the field of the study and the treatment of ancient works of art of our regions contribute to the preservation and the enhancement of our cultural heritage.

The authors stress the importance of the preliminary study of a work of art, including technological examination, scientific imaging and laboratory analyses. This study reveals new information on the technique used by the painter and on the original composition of the painting, despite its complex and turbulent material history.

The current study and its limitations demonstrate the importance of the perseverance of the different actors and of a multidisciplinary approach. A better knowledge of works of art involves the active participation of a wide range of specialists whose input in equally essential: restaurators, art historians, chemists, dendrochronologists and owners.

Sainte Claire d'Assise et *Christ assis au Calvaire* du début du XVI^E siècle conservées au Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone)

Rafael Cornudella

Le Monastère de Santa Maria de Pedralbes n'est pas seulement un ensemble monumental important; il abrite aussi un riche patrimoine constitué d'objets artistiques appartenant au mobilier qui nous permettent de voyager à travers toutes les étapes de l'existence historique de sa communauté de religieuses, du XIV^e au XX^e siècle. En 2005, une sélection des œuvres les plus remarquables de ce fonds historique fut exposée dans la salle de l'ancien Dortoir du monastère et un catalogue raisonné de ces pièces fut alors publié (1).

Dans la collection du monastère, un ensemble de sculptures et surtout de peintures mérite tout particulièrement notre attention parmi beaucoup d'autres objets. Elles ne sont pas de facture catalane mais furent importées durant les premières décennies du XVI^e siècle, quelques-unes peut-être même au cours des dernières années du XV^e siècle. Une grande partie de ces œuvres nous permet de vérifier un phénomène d'autre part fort bien connu: l'importation massive de produits somptuaires et artistiques des Pays-Bas. Parmi les œuvres du début du XVI^e siècle conservées à Pedralbes, une seule pièce importante est italienne – il s'agit d'un relief en terre cuite vernissée attribué à Andrea della Robbia et à son atelier (2) –, alors que le reste des pièces importées comprend principalement des produits fabriqués aux Pays-Bas. Bien que l'on ne puisse pas exclure que certaines de ces œuvres sont le produit d'une commande concrète, il faut ne pas oublier le phénomène de la production pour le marché, qui, au cours de la première moitié du XVI^e siècle, se commercialisait et s'exportait principalement à travers les grandes foires d'Anvers.

Dans ce bref article je me propose d'apporter de nouvelles données qui permettent de mieux définir la filiation historico-artistique de deux œuvres exposées au Dortoir du monastère et qui ont été déjà étudiées dans le catalogue mentionné ci-dessus: il s'agit d'une peinture sur panneau représentant *Sainte Claire d'Assise*, fondatrice de la branche féminine de l'ordre franciscain, et d'une sculpture en bois du *Christ assis au Calvaire*. Les deux figurent parmi les œuvres les plus intéressantes et attrayantes de la collection.

Le panneau de *Sainte Claire* (fig. 1) fut publié et reproduit pour la première fois par J. Gudiol, F.-P. Verrié et J. Ainaud dans les volumes consacrés à Barcelone du *Catálogo*

(*) Universitat Autònoma de Barcelona

(1) Carbonell i Buades, Castellano & Cornudella (éd.) 2005. Sur quelques œuvres flamandes de la collection du monastère catalan voir aussi Martens 2006; Martens 2012, p. 231-235.

(2) Carbonell 2005a, cat. n° 7, p. 74-77.

Fig. 1. Anonyme suiveur du Jeune Maître de la Sainte Parenté et paysagiste anonyme, *Sainte Claire*, Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone)
© Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes – Jordi Puig

monumental de España (1947), où la pièce était datée du début du XVI[e] siècle et identifiée comme une œuvre «flamenco-alemana» (flamando-allemande), une définition non expliquée par les auteurs et, donc, quelque peu mystérieuse ([3]). Après cette publication, la pièce ne fut plus objet spécifique d'étude jusqu'à ce que, dans le cadre de l'exposition *Petras Albas*, qui eut lieu au monastère en 2001, elle fut étudiée par Rosa Alcoy dans une des entrées du catalogue raisonné ([4]). Je l'ai moi-même étudiée à nouveau dans le catalogue de 2005 ([5]) déjà mentionné, et l'année suivante Rosa Alcoy publia encore un article monographique

(3) Ainaud, Gudiol & Verrié 1947, vol. I, p. 150, et vol. II, pl. 848.
(4) Alcoy 2001, cat. nº 33, p. 129-131.
(5) Cornudella 2005, p. 84-87. En ce qui concerne le support en bois, après l'analyse d'un échantillon nous sommes à même d'ajouter qu'il s'agit de bois de chêne, tel que nous le supposions mais n'avions pu le confirmer dans le catalogue de 2005.

assez long à propos de cette pièce ([6]), dans lequel elle développait et nuançait les arguments avancés dans sa première étude.

Après l'énigmatique proposition de Gudiol, Verrié et Ainaud, c'est Alcoy qui suggéra la classification du panneau parmi les œuvres de l'école de Bruges en le mettant en rapport de manière générique avec l'héritage artistique de Hans Memling et l'entourage de Gérard David, sans toutefois l'attribuer à un maître concret. Dans ma contribution de 2005, j'acceptais l'idée de ce lien avec l'école de Bruges, mais signalais que le panneau de Pedralbes pouvait être le résultat de la collaboration entre deux peintres: il me semblait, en effet, que le responsable de la figure pouvait être un peintre actif à Bruges, alors que le paysage aurait été peint par un spécialiste formé à Anvers. En ce qui concerne le peintre de la figure, cependant, sa relation avec la tradition de Memling me semblait peu significative et je suggérais, par contre, une possible connexion avec le répertoire d'Hugo van der Goes. Plus précisément, je signalais que sainte Claire, par «l'attitude générale de la figure», rappelait une *Madeleine* connue par un dessin attribué au cercle d'Hugo van der Goes (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett), copiée par quelques petits maîtres de la fin du XV^e^ siècle. Bien que l'on puisse soutenir l'idée d'un lien générique – mais en aucun cas exclusif – avec la tradition d'Hugo van der Goes, en réalité, le peintre du panneau de Pedralbes utilisa un autre modèle, comme nous allons le voir plus loin. Mais l'apport le plus important de ma contribution en 2005 se rapportait plutôt au fond de paysage. Je montrais alors que le motif qui apparaît sur le côté supérieur gauche de la composition, constitué d'un ensemble fortifié et d'une formation rocheuse pittoresque, se retrouve, dans une écriture presque identique, dans un triptyque de l'*Assomption de la Vierge* qui fut acheté en 2004 par le musée de Cluny, où il est exposé depuis lors (fig. 2 et 3).

Ce dernier occupe une place remarquable dans le panorama de la peinture flamande du début du XVI^e^ siècle et pose des problèmes complexes et intéressants de paternité. James Weale (1895) l'attribua à Gérard David, alors qu'Eberhard von Bodenhausen (1905) l'attribua, quant à lui, à Adrien Isenbrant. Ainsi, selon ce second point de vue, qui fut accepté plus tard par Friedländer et par la plupart des critiques, le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* serait une des œuvres les plus ambitieuses d'Isenbrant, au même titre que d'autres ensembles tels que le *Triptyque de l'Adoration* de Lübeck (Marienkirche, détruit en 1942) ou le *Diptyque de la Vierge des Sept Douleurs* de Bruges (Bruges, Onze Lieve Vrouwekerk, et Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts). Till-Holger Borchert fait partie de ceux qui ont accepté l'attribution du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* à Isenbrant, remarquant toutefois avec raison que la figure de sainte Catherine représentée sur la face externe du volet droit s'éloigne de la ligne du maître et de son atelier. À son avis, elle s'en écarte tout aussi bien par sa facture picturale plus pâle que par le traitement plus théâtral des draperies, qui rappelle les formules des «maniéristes anversois» ou du Maître de Francfort ([7]). Plus récemment encore, l'idée d'une collaboration entre plusieurs peintres a été de nouveau envisagée par Philippe Lorentz, qui a suggéré avec prudence la possibilité que Gérard

(6) Alcoy 2004, p. 118-146; à noter que ce numéro de la revue fut publié en 2005, après la contribution que je fis en 2004.

(7) Borchert 1998, n° 41, p. 72-73.

Fig. 2. Adrien Isenbrant et collaborateurs, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*. Paris, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge © Réunion des Musées Nationaux

Fig. 3. Adrien Isenbrant et collaborateurs, *Triptyque de l'Assomption de la Vierge*, détail. Paris, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge © Réunion des Musées Nationaux

David ait collaboré avec Isenbrant à l'exécution du triptyque([8]). En particulier, la plupart des apôtres, avec des visages qui ont une vigueur propre des portraits, seraient cohérents avec le style et la personnalité artistique supérieure de David, en contraste avec les personnages plus «stéréotypés» qui prédominent dans le «groupe Adrien Isenbrant». Quoi qu'il en soit, le problème de la collaboration complexe dans le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* concerne aussi les fonds de paysage, qui, comme nous l'avons déjà dit, nous renvoient à l'école anversoise. Comme Till-Holger Borchert l'a remarqué, le paysage panoramique constitué d'éléments maritimes ou fluviaux entourés de chaînes de montagnes évoque fortement les compositions similaires des œuvres de Quentin Metsys et de Joos van Cleve, ce qui indiquerait «une relation, qui reste à préciser, entre l'atelier d'Isenbrant et Joachim Patinir et son atelier»([9]).

Ainsi, dans le cas du panneau de *Sainte Claire* qui nous occupe, je suggérais la collaboration d'un peintre de Bruges pour des figures et d'un paysagiste formé à Anvers et proche du cercle de Patinir. Inutile d'insister sur le fait que cela est parfaitement possible, puisque ce genre de collaborations ou d'associations n'étaient rares ni à Bruges ni à Anvers. Si le même motif déjà cité – le château et les rochers – apparaît dans le panneau de Pedralbes et dans le *Triptyque de l'Assomption de la Vierge,* cela implique-t-il qu'un même paysagiste soit intervenu dans les deux pièces? Après une observation attentive du triptyque exposé au musée de Cluny, j'incline à penser qu'il s'agit de deux peintres différents, sans vouloir toutefois exclure le contraire d'une façon catégorique. Je me limiterai à signaler que l'aspect de collage du fond de paysage de la *Sainte Claire* est plus prononcé, alors que le vaste panorama qui occupe les trois secteurs internes du triptyque répond à une vision plus globalisatrice. Ainsi, s'il s'agit de deux peintres paysagistes différents, il faudrait peut-être donner la priorité à celui qui collabora à l'exécution du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge.* Il faut dire que, parmi les œuvres du «groupe Isenbrant», nous trouvons une large gamme de styles de paysage différents, qui s'accordent dans certains cas avec le langage de Gérard David, et dans beaucoup d'autres, avec les traits et le répertoire habituellement associés à Joachim Patinir et, par extension, à l'école d'Anvers. Cela indique, donc, qu'Isenbrant disposa tout au long de sa carrière de la collaboration de plusieurs spécialistes, sans exclure, naturellement, qu'il devait sûrement prendre lui-même en charge dans certains cas le dessin et l'exécution des paysages. De toute façon, à défaut d'une exploration plus rigoureuse, je me limiterai à ajouter que les remarquables paysages du *Triptyque de l'Assomption de la Vierge* semblent constituer un cas relativement isolé dans le corpus – par ailleurs si varié – attribué à Isenbrant.

Quoi qu'il en soit, il convient d'insister sur le fait que le paysage de *Sainte Claire* aussi bien que celui du *Triptyque de l'Assomption* nous renvoient à l'école d'Anvers. La forme géologique des masses rocheuses constituées de plaques ou strates verticales, très nettement définies, a des parallèles intéressants dans certaines œuvres de Joos van Cleve, telle que la scène principale du *Retable de la Lamentation* du Louvre – peint pour un client

(8) Lorentz 2004a, p. 16-18; Lorentz 2004b, nº 58, p. 100.
(9) Borchert 1998, p. 73.

génois et destiné à une chapelle de l'église de Santa Maria della Pace, à Gênes([10]) – ou les deux triptyques consacrés à la *Dormition de la Vierge* peints sur commande des frères Nicasius et Georg Hackeney de Cologne – le plus petit, daté de 1515, conservé aujourd'hui au Wallraf-Richartz-Museum de Cologne([11]), et le plus grand, sûrement postérieur de quelques années, à l'Alte Pinakothek de Munich([12]). Il est généralement admis que Joos van Cleve collabora comme peintre de figures dans quelques paysages de Patinir, alors que, en revanche, il est évident également que les motifs de paysage des œuvres de Joos van Cleve, ceux qu'il exécuta lui-même et ceux que l'on pourrait attribuer à d'autres mains, se rattachent toujours de quelque façon au style de Patinir. Quoi qu'il en soit, il est clair que Joos van Cleve – comme Isenbrant et d'autres maîtres – confiait souvent lui aussi l'exécution picturale et même le dessin des fonds de paysage à des collaborateurs spécialisés. Ces collaborations entre peintres et les réutilisations de répertoires donnent lieu à une casuistique vraiment complexe. Finalement, il ne faut pas oublier que la personnalité artistique même de Patinir, la définition de son catalogue et l'organisation de son atelier, continuent de poser des questions difficiles à résoudre, comme l'a démontré l'expérience récente de l'exposition monographique qui eut lieu au musée du Prado([13]). Les difficultés que nous éprouvons à reconnaître certaines paternités et à préciser le statut d'un si grand nombre de pièces se justifient si l'on prend en considération le système de travail des ateliers flamands de l'époque, toujours prêts à exploiter en des variantes infinies les compositions célèbres ou, tout simplement, les modèles à succès, dès lors qu'ils se livraient à une production en grande partie pour le marché et quelques fois «sérialisée». Avec ces dernières observations, mon but n'est donc que de souligner à nouveau que le paysagiste de la *Sainte Claire* est sans doute un spécialiste d'Anvers ou, tout au moins, un peintre formé à Anvers, possiblement en contact avec l'atelier de Patinir.

(10) À propos de ce retable, voyez notamment Scailliérez 1991, p. 44-76; Hand 2004, p. 75-78 et n° 73, p. 159. Les deux auteurs réunissent la bibliographie antérieure. En ce qui concerne cette pièce, la critique a remarqué le contraste stylistique notoire entre le paysage de la scène de la *Lamentation* et celui de la scène supérieure, représentant la *Stigmatisation de saint François*. Dans celle-ci, on a vu le style de paysage de Joos van Cleve lui-même, alors que le fond de la *Lamentation* a été attribué soit à Patinir, soit, ce qui est plus vraisemblable, à un spécialiste placé sous son influence. Le paysage de la *Stigmatisation*, dont la conception visuelle est plus dramatique, vibrante et pittoresque, montrant des contrastes plus énergiques dans la couleur et dans la lumière et l'ombre, se différencie clairement de la vision plus sereine et précise que nous offre le paysage de la *Lamentation*, où la lumière est froide, les tonalités sont plus pâles et les contrastes chromatiques plus atténués. Dans le fond de paysage de la *Stigmatisation*, un mouvement fluide et continu semble baigner toute l'orographie à l'aide des tracés sinueux et retordus qui culminent dans les formes entaillées des pics les plus verticaux; par contre, dans le paysage de la *Lamentation* les formations rocheuses, plus ou moins isolées, s'opposent aux douces ondulations des crêtes qui se succèdent en profondeur et laissent planer tranquillement le regard vers le point le plus lointain. Une autre œuvre de Joos van Cleve, le *Triptyque de la Crucifixion* du Musée National d'Art Occidental de Tokyo, contient – dans son panneau central – le même paysage que celui du panneau principal du *Retable de la Lamentation* du Louvre, mais avec une variante stylistique qui apparaît, selon Cécile Scailliérez, «comme la synthèse parfaite des deux paysages de la lunette et du panneau principal du retable du Louvre».

(11) Hand 2004, p. 9-11, 25-31 et cat. n° 7, p. 116-117.

(12) Hand 2004, p. 69-70 et cat. n° 47, p. 143.

(13) Vergara (éd.) 2007.

Fig. 4. Jeune Maître de la Sainte Parenté, *Triptyque de la Sainte Parenté*, ensemble. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum © Reinische Bildarchiv Köln

Il est évident que dans ma première approche de la *Sainte Claire*, ma suggestion concernant la filiation stylistique de la figure fut moins heureuse. Néanmoins, dans un article légèrement postérieur, destiné au grand public, je signalais déjà, sans pouvoir toutefois développer la question, que dans ce cas-là il ne fallait chercher le modèle ni à Bruges ni à Anvers, mais bien dans un des ateliers les plus prolifiques et importants de Cologne([14]). Notre première impression est que l'aspect archaïsant de la figure de sainte Claire contraste avec la relative modernité «patinirienne» du paysage qui l'accompagne. Cette contradiction quelque peu déconcertante s'explique par le fait que le peintre de la figure de sainte Claire reprit un modèle déjà employé, et probablement créé, par le Jeune Maître de la Sainte Parenté (*Jüngerer Meister der Heiligen Sippe*), un peintre actif à Cologne au tournant des XV^e^ et XVI^e^ siècles. L'œuvre à partir de laquelle ce maître anonyme a été baptisé et son catalogue établi est le formidable *Triptyque de la Sainte Parenté* (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum) (fig. 4). Il est généralement admis que le donateur représenté sur la face interne du volet gauche en compagnie de saint Roch et saint Nicaise est Nicasius Hackeney le Jeune (mort en 1518), fils d'un orfèvre homonyme. En ce qui concerne la donatrice figurant sur la face interne du volet droit, il s'agirait de Christina Hardenrath, la seconde épouse de Nicasius le Jeune, en compagnie de sainte Gudule et sainte Isabelle de Hongrie([15]). On a souvent daté l'ensemble vers 1500 ou dans les premières années du siècle, mais il ne peut

(14) Cornudella i Carré 2006, p. 49-53: 51. Je signalais dans ce texte les œuvres les plus intéressantes de l'exposition, entre lesquelles *Sainte Claire d'Assise* «que j'attribuais, dans le catalogue [de 2005], à un anonyme flamand actif à Bruges, alors qu'il faudrait mettre en rapport la figure de la sainte – je m'en rends compte à présent – avec le Maître de la Sainte Parenté (*Meister der Heiligen Sippe*), un peintre actif dans la ville allemande de Cologne, qui reprit le même modèle dans le triptyque du Wallraf-Richartz-Museum». Je développe dans le présent article cet aspect-là, que je me limitais à signaler dans l'article de l'année 2006.

(15) En ce qui concerne le problème de l'identité des donateurs, peut-être pas tout à fait résolu, voir notamment Schmid 1988, p. 37-58, et Zehnder 1990, p. 292-302.

pas être antérieur à 1508 si les donateurs représentés sont bien Nicasius le Jeune et Catherina, qui se marièrent cette année-là ([16]). Nicasius le Jeune et son frère Georg (mort en 1524) voulurent renforcer la promotion sociale de leur famille à travers la splendeur de leur mécénat, et ils firent travailler non seulement les artistes de Cologne mais passèrent aussi commande aux artistes des Pays-Bas. J'ai déjà eu l'occasion de mentionner auparavant les deux triptyques consacrés à la *Dormition de la Vierge* que les frères Hackeney confièrent à Joos van Cleve (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, et Munich, Alte Pinakothek). Cela me permet maintenant de remarquer que les liens étroits entre Cologne et les villes des Pays-Bas se reflétaient aussi dans le domaine de la production et de la consommation artistiques: outre les relations existantes entre les clients de Cologne et les artistes flamands, il convient aussi de prendre en considération la mobilité des artistes entre la métropole allemande du Rhin inférieur et les centres, peu éloignés, des Pays-Bas.

Pendant la période qui nous intéresse ici, c'est-à-dire les dernières décennies du XV^e^ et les premières du XVI^e^ siècle, les recherches et les apports des grands – et même des petits – maîtres flamands influencèrent les artistes qui travaillaient à Cologne. À cette époque, plusieurs artistes actifs dans cette ville sont, ou semblent être, d'origine flamande, et dans le cas des maîtres anonymes, il est parfois difficile si pas impossible de déterminer si leur naissance et leur première formation eurent lieu aux Pays-Bas, s'il s'agit d'Allemands natifs qui jouirent d'une période de formation dans ce pays ou bien d'Allemands qui se familiarisèrent à Cologne même avec les modèles de la peinture flamande. Comme on le sait, l'absence de lien entre œuvres et documents continue de compliquer considérablement l'appréciation de la peinture de Cologne de cette époque-là, dont les grands protagonistes restent dans l'anonymat et ont reçu des noms de convention des historiens de l'art.

On a tendance à situer la production attribuée au Maître de la Sainte Parenté autour de 1480 et 1510/1520. Il s'agit, cependant, d'un ensemble considérable d'œuvres assez inégal, de telle sorte qu'il serait plus prudent de parler de l'atelier ou du cercle d'un maître assurément prolifique et influent. Parmi les ouvrages qui lui ont été attribués, il convient de remarquer les modèles qu'il aurait fournis pour les vitraux des troisième et quatrième verrières du bas-côté nord de la cathédrale de Cologne, exécutés entre 1507 et 1508 ([17]). C'est à partir de cette œuvre qu'Herbert Rode proposa d'identifier le maître anonyme avec Lambert von Luytge (Lüttich) ([18]), un peintre originaire de Liège, à qui la municipalité de Cologne aurait pu demander de réaliser les cartons puisqu'il qu'il est documenté comme le peintre officiel de la ville à cette époque-là. La réalisation effective des vitraux aurait été commandée au peintre verrier Hermann Pentelynk et à son fils homonyme, qui prit en charge l'atelier à partir du mois d'avril 1508; cependant, les analogies stylistiques suggèrent effectivement que le maître du *Triptyque de la Sainte Parenté* serait le responsable des modèles picturaux. Pour l'instant, de toute manière, l'hypothétique identité du Maître de la Sainte Parenté avec Lambert von Luytge n'a pas encore pu être vérifiée. Nous disposons

(16) L'analyse dendrochronologique semble suggérer une date *post quem* encore plus tardive. L'arbre aurait été abattu en 1504^{+6}_{-4}, ce qui indiquerait une date approximative postérieure à 1514; voir à cet égard Corley 2000, p. 212, et note 102, p. 290.

(17) Rode 1974, p. 186-190 et 197-204.

(18) Rode 1969, p. 249-254.

Fig. 5. Jeune Maître de la Sainte Parenté, *Triptyque de la Sainte Parenté*, volet droit, face interne. Cologne, Wallraf-Richartz-Museum © Reinische Bildarchiv Köln

par ailleurs de très peu de données documentaires concernant ce peintre originaire de Liège. Il n'est même pas certain qu'il soit mort en 1508, comme on semble le croire souvent ([19]).

Précisément, le modèle réutilisé par le peintre de la *Sainte Claire* de Pedralbes se retrouve dans le *Triptyque de la Sainte Parenté* aussi bien que dans les vitraux de la troisième verrière du bas-côté nord de la cathédrale de Cologne. Dans le triptyque, il s'agit de la figure de sainte Gudule, qui, sur la face interne du volet droit (fig. 5), accompagne la femme de Nicasius, Christina, avec sainte Isabelle d'Hongrie, comme je l'ai déjà dit. Le même modèle utilisé dans le triptyque pour sainte Gudule fut employé dans les vitraux de la cathédrale pour représenter sainte Isabelle d'Hongrie (fig. 6). Le dessin est quasi similaire dans les deux cas et ne diffère que par les attributs: sainte Gudule tient un livre de la main gauche et une lanterne de la main droite, alors que dans les vitraux sainte Isabelle porte une couronne dans la main gauche et serre dans la droite la chemise qui protège le livre de la règle de l'ordre. Finalement, la figure fut de nouveau employée dans le panneau

(19) Voir à cet égard l'état de la question présenté par Damm 2000, p. 250.

Fig. 6. Hermann Pentelynk (?), d'après un modèle du Jeune Maître de la Sainte Parenté, *Sainte Isabelle*, vitraux de la verrière de la troisième chapelle du bas-côté nord de la cathédrale de Cologne, détail © Reinische Bildarchiv Köln

de Pedralbes pour représenter sainte Claire, qui dans cette œuvre soutient l'ostensoir de la main gauche et saisit avec la droite, comme la sainte Isabelle des vitraux, la chemise qui protège le livre de la règle. Ainsi donc, on a apporté les modifications nécessaires dans chaque cas afin d'adapter un même patron à l'identité de la sainte en question.

La photographie infrarouge du panneau de Pedralbes nous a permis d'apprécier les changements que le peintre introduit dans la disposition des doigts de la main gauche de la sainte: partant d'une version plus proche du modèle employé dans le triptyque et dans le vitrail de Cologne, il a changé le dessin des doigts, séparant, par exemple, le petit doigt des autres. On peut vérifier d'autres repentirs ou *pentimenti* dans les plis formés, par exemple, par la cape sur le côté droit de la figure (du point de vue du spectateur). Cela nous permet de déduire que le panneau de Pedralbes ne copie sans doute pas une autre sainte Claire mais adapte un modèle de figure tout en faisant les corrections nécessaires pour la munir de l'habit franciscain et des attributs habituels de sainte Claire d'Assise. Le processus créa-

tif n'a donc qu'une importance marginale, mais il n'en est pas pour autant absent. L'inclinaison du visage de la sainte vers sa gauche et le profil de trois quart coïncident dans le panneau de Pedralbes et le triptyque de Cologne, alors que la tête de la sainte Isabelle du vitrail se maintient dans une vision presque frontale. Ajoutons que la sainte Claire de Pedralbes montre la figure entière, sans aucune obstruction visuelle, contrairement aux figures de sainte Gudule dans le *Triptyque de la Sainte Parenté* et de sainte Isabelle dans le vitrail, en partie cachées, dans le premier cas par la figure du donateur et dans le second par celle du mendiant. Celle de Pedralbes est, à cet égard, la variante qui nous transmet l'image la plus complète du modèle.

Compte tenu de cette filiation évidente, on peut se demander si la *Sainte Claire* de Pedralbes fut peinte par le Jeune Maître de la Sainte Parenté lui-même. Ayant examiné attentivement le triptyque conservé au Wallraf-Richartz-Museum, il me semble que la réponse est négative. Non seulement l'écriture picturale semble différer mais encore il convient de remarquer le contraste entre les physionomies de la *Sainte Claire* pedralbienne et de la sainte Gudule du *Triptyque de la Sainte Parenté*. Il est probable, néanmoins, que le peintre du panneau de Pedralbes fut un disciple ou un ancien collaborateur du Jeune Maître de la Sainte Parenté, et qu'il devait posséder ce modèle et peut-être d'autres créés vraisemblablement par le maître anonyme de Cologne. En tout cas, il convient de souligner que la composition de la figure, et notamment la forme volumétrique et le dessin des draperies, est tout à fait caractéristique du Jeune Maître de la Sainte Parenté. Par conséquent, il semble impossible que le peintre de la figure de la *Sainte Claire* de Pedralbes ait été indépendant du Jeune Maître de la Sainte Parenté et que tous deux aient copié fidèlement un modèle commun attribuable à un troisième peintre.

Par contre, le paysage de la *Sainte Claire* de Pedralbes, étroitement en rapport – comme nous l'avons vu – avec l'école d'Anvers et le style de Patinir, diffère nettement des formes de paysage qui prévalent dans les œuvres attribuées au Jeune Maître de la Sainte Parenté. En effet, les fonds de paysage du maître de Cologne répondent habituellement à une ligne conservatrice et « pré-patinirienne » qui rappelle, en grande partie, les schémas compositionnels et le répertoire de Memling.

On a souligné à juste titre les liens profonds qui existent entre le Jeune Maître de la Sainte Parenté et la peinture des Pays-Bas méridionaux, notamment celle de Bruges, Bruxelles et Gand. Son rapport avec Memling est peut-être plus étroit, mais il devait certainement connaître aussi les créations d'Hugo van der Goes. En tout cas, l'affinité entre le maître allemand et l'esthétique éclectique et sereine de Memling explique et justifie qu'on ait pu essayer d'attribuer la *Sainte Claire* de Pedralbes, avec son aspect archaïsant, à l'école de Bruges. Les œuvres du Jeune Maître de la Sainte Parenté, telles que le triptyque du Wallraf-Richartz-Museum, qui se situerait dans la première ou la deuxième décennie du XVI^e^ siècle, ont en effet un style archaïsant qui contraste sensiblement avec les tendances expressionnistes et gothico-maniéristes qui gagnèrent du terrain aussi bien aux Pays-Bas – notamment à Anvers – que dans les différentes écoles germaniques. Ni les ouvertures vers la Renaissance italienne, ni la forte personnalité de Dürer, ni le maniérisme anversois ne semblent avoir marqué le Jeune Maître de la Sainte Parenté. Les dernières dix ou vingt années de sa carrière, c'est-à-dire pendant la première et peut-être même la deuxième

décennie du XVI^e siècle, il resta fondamentalement fidèle à une culture d'influence quattrocentiste et d'orientation flamande.

À la lumière de la double filiation que j'ai finalement pu confirmer avec le répertoire du Jeune Maître de la Sainte Parenté d'un côté et le paysage d'Anvers de l'autre, l'énigmatique caractérisation du tableau de Sainte Claire comme une œuvre «flamando-allemande» proposée, sans la justifier, par Gudiol, Verrié et Ainaud, prend curieusement une signification imprévue. D'autre part, le contraste entre le style retardataire de la figure, dont la saveur est encore primitive, et la relative modernité du paysage, me confirment dans la proposition que j'avançais alors, selon laquelle le panneau de Pedralbes serait le résultat de la collaboration entre un peintre de figures – ou d'histoires – et un paysagiste. Où se serait produite cette apparente convergence flamando-allemande? La solution de l'énigme n'a peut-être guère d'intérêt, mais il me semble possible que ce fut à Anvers, ce grand carrefour commercial et culturel de l'époque.

*
* *

On sait qu'au début du XVI^e siècle, la ville d'Anvers supplanta Bruges comme principal centre commercial, et aussi, concrètement, comme centre exportateur d'objets artistiques produits dans les ateliers des Pays-Bas. L'autre pièce de la collection de Pedralbes sur laquelle se concentrera notre intérêt, la sculpture en bois du *Christ assis au Calvaire* (162 cm) (fig. 7), dut sûrement être embarquée à Anvers, et il est même possible qu'elle fut fabriquée dans un des ateliers de la ville, qui se montraient si bien organisés pour l'exportation. Cette œuvre, d'une grande qualité, était peut-être la pièce la plus importante du fond monastique restée encore tout à fait inédite jusqu'à ce qu'elle fut publié dans le catalogue de 2005 ([20]).

La sculpture représente le Christ attendant la mort, assis sur la roche du Calvaire, le «*Christus op de koude steen*» selon la dénomination qui se popularisa aux Pays-Bas. Abstraite de tout contexte narratif, cette figure mélancolique et souffrante du Christ se convertit en un *Andachtsbild*, une image destinée à la «dévotion contemplative». Il est probable que son origine se situe précisément aux Pays-Bas méridionaux et que, de là, elle se soit diffusée vers la France, en commençant par les territoires du Nord. En tout cas, un grand nombre d'exemplaires de facture flamande, encore conservés aujourd'hui, datables de la fin du XV^e ou du début du XVI^e siècle, furent exportés vers d'autres endroits en Europe, et particulièrement vers les pays de la péninsule ibérique, aussi bien ceux de la Couronne d'Aragon que ceux de la Couronne de Castille et au Portugal ([21]). Dans ces territoires, cependant, le type iconographique se confondait habituellement avec l'*Ecce homo* et, sous ce titre, on vénérait et on continue à vénérer ces sculptures. Parmi les exemplaires exportés vers la péninsule ibérique, en raison de leur qualité, il faut retenir au moins celui du Christ de la chapelle de San Enrique de la cathédrale de Burgos (133 cm) et celui de l'église de San

(20) Carbonell 2005b, p. 88-91.

(21) On trouvera un répertoire des différents exemplaires connus en Espagne dans Muñiz Petralanda 2003-2004, p. 247-278.

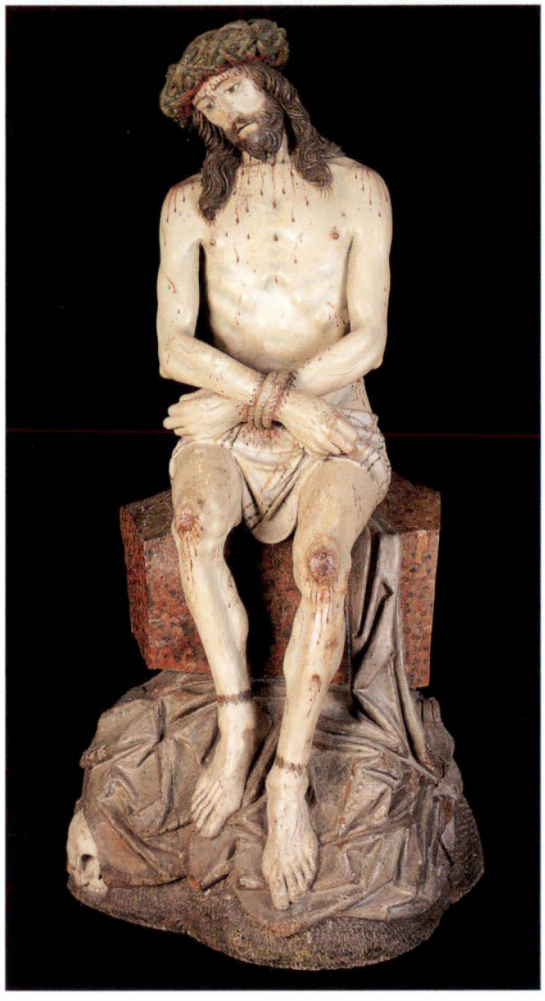


Fig. 7. Anonyme brabançon (Anvers?), *Christ assis au Calvaire*,
Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone)
© Reial Monestir de Santa Maria de Pedralbes – Jordi Puig

Felipe y Santiago de Saragosse (153 cm)([22]). L'exemplaire de Burgos montre, sur la partie inférieure gauche, l'empreinte de deux mains, la marque de garantie propre d'Anvers. Que je sache, on ne connait pour le moment qu'une seule autre sculpture du *Christ assis au Calvaire* avec la marque d'Anvers, conservée à la chapelle de Saint-André du cimetière vieux de Binche (Hainaut)([23]). Cette marque n'a pu être identifiée en ce qui concerne la sculpture de Pedralbes. Dans le catalogue raisonné de 2005, Marià Carbonell, auteur de

(22) Lacarra Ducay 1991, p. 518; Yarza Luaces 1995, p. 188-190; Didier 2001, p. 120-121.
(23) Didier 1963, p. 56-57.

l'article correspondant, situa son exécution dans un atelier brabançon du début du XVI^e^ siècle et suggéra que ce fut peut-être Marie d'Aragon qui la commanda ou l'acquit, compte tenu que «malgré sa naissance illégitime, elle était quand même la belle-sœur de la régente et la tante paternelle de l'héritier des Pays-Bas»(24). Fille naturelle du roi Ferdinand le Catholique et sœur augustinienne au couvent de El Madrigal (prov. Avila), en 1514 son père l'obligea à s'installer au monastère des sœurs clarisses de Pedralbes afin d'y exercer la charge d'abbesse et d'y consolider une réforme observante imposée, qui s'avéra quelque peu traumatisante pour cette communauté. Nous savons que Marie ne se sentit jamais tout à fait à l'aise à Pedralbes, et qu'en 1520, elle obtint du pape Léon X la permission de retourner au couvent castillan de El Madrigal. Malgré tout, la fille bâtarde de Ferdinand le Catholique apporta plusieurs améliorations au monastère de Pedralbes et donna plusieurs objets somptuaires et artistiques(25). L'hypothèse qu'elle y laissa aussi le *Christ assis au Calvaire* continue de me séduire, bien que nous n'ayons aucune donnée précise sur l'histoire de cette pièce remarquable. On ne peut que supposer qu'elle se trouve à Pedralbes depuis longtemps, vraisemblablement depuis le XVI^e^ siècle.

Si je parle à nouveau du *Christ assis au Calvaire* de Pedralbes, c'est pour signaler la localisation au Portugal d'une autre sculpture en bois, plus petite (118 cm), qui reprend, avec peu de variantes, le même modèle que celui-ci, et qui provient, sans doute, des Pays-Bas(26) (fig. 8 et 9). Contrairement à l'exemplaire de Pedralbes, nous possédons des renseignements sur celui conservé au Portugal, en ce qui concerne sa provenance et son histoire, car il se rattache à la vie d'un célèbre humaniste, Damião de Góis (1502-1574)(27). En 1523, le jeune Damião se rendit aux Pays-Bas et s'installa à Anvers, où il fut écrivain public ou secrétaire de la *Feitoria* portugaise et, au moins depuis la fin de la même décade, fut chargé de missions diplomatiques qui le menèrent dans plusieurs cours du nord de l'Europe. Lors d'un de ces voyages, en 1513, il visita Wittenberg, où il rencontra Luther et Melanchthon. En 1532, il fixa son domicile pendant quelques mois à Louvain pour y étudier à l'université, et voyagea ensuite à Fribourg, où il rencontra Érasme (1532 ou 1533). Après d'autres voyages, il revint à Fribourg, où il fut l'hôte d'Érasme pendant quatre ou cinq mois (1534). Afin de compléter sa formation humaniste, il s'installa ensuite à Padoue (1534-1538); de là, il revint à Louvain (1538-1544), où il épousa une hollandaise, Johanna van Hargen. Son retour définitif au Portugal eut lieu en 1545, et cette même année, le jésuite Simão Rodrigues le dénonça à l'Inquisition pour luthéranisme. Mais le procès fut immédiatement suspendu et «s'endormit» jusqu'à ce qu'il fut réactivé en 1571. À cette époque, le climat idéologique avait sensiblement changé au Portugal – ainsi que dans les autres royaumes hispaniques –, et l'humaniste ne pouvait plus compter sur l'aide, la confiance et la protection de la cour royale(28).

(24) Carbonell 2005b, p. 90.

(25) Anzizu 1897, p. 127-133; Castellano i Tresserra 2003, p. 721-734.

(26) Je remercie le P. José Eduardo Ferreira Martins, recteur d'Alenquer, pour son amabilité et pour l'aide qu'il m'a offerte lors de ma visite à Alenquer, grâce à laquelle j'ai pu étudier et photographier cette pièce.

(27) À propos de Damião de Góis, reportez-vous notamment à Feist Hirsch 1967; de Pina Martins 1982.

(28) *O processo de Damião de Goes* 1971. J'emprunte à cette édition, qui présente une légère actualisation orthographique, les passages cités.

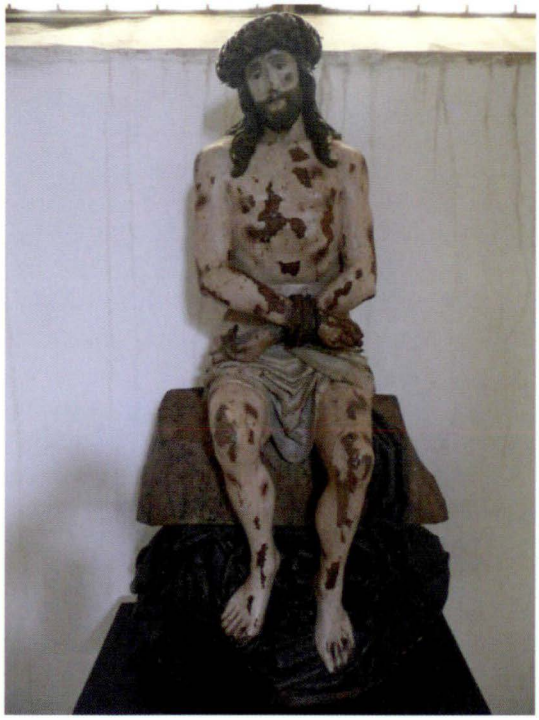


Fig 8. Anonyme brabançon (Anvers?), *Christ assis au Calvaire*, Chapelle de Damião de Góis, Igreja de São Pedro, Alenquer. Photo R. Cornudella

Fig 9. Anonyme brabançon (Anvers?), *Christ assis au Calvaire*, Chapelle sépulcrale de Damião de Góis, Igreja de São Pedro, Alenquer. Photo R. Cornudella

La façon dont le malheureux vieil homme, emprisonné par le Saint Office, se défendait des accusations qu'on lui portait, ne cessant d'affirmer son esprit indépendant et sa véritable vocation cosmopolite devant les préjugés des accusateurs et des inquisiteurs, est tout à fait émouvante : «Quero bem a todos los estrangeiros porque fui peregrino em muitas terras e achei sempre neles muito boa companhia»([29]). L'ampleur des intérêts intellectuels de l'humaniste est en étroit rapport avec son vaste itinéraire européen et, dans ce dernier, les Pays-Bas lui offrirent, sans aucun doute, un cadre idéal. Ses longs séjours à Anvers et à Louvain, par exemple, furent décisifs pour renforcer son intérêt pour la musique et son enthousiasme pour la polyphonie moderne; mais ils stimulèrent et orientèrent également son goût pour les arts visuels([30]). Damião de Góis agissait comme agent acheteur au service de la maison royale portugaise, mais il acquit aussi de nombreuses œuvres pour son propre compte.

(29) *O processo de Damião de Goes* 1971, p. 140.
(30) Feist Hirsch 1967, p. 38-49.

Il est évident que son intérêt pour la sculpture et la peinture dépassait la motivation pieuse. Il se convertit ainsi en un véritable collectionneur, qui voyait en ces objets une source de plaisir esthétique et non pas seulement un objet de dévotion. Cependant, lorsque dans les années 1571-1572, il lui fallut se défendre de l'accusation d'hérésie et en toute logique, il fit valoir ses acquisitions d'œuvres d'art sacré afin de démontrer qu'il ne dédaignait pas le culte des images, mais tout au contraire, qu'il en possédait ou en avait offert en tant que véritables objets de dévotion. Il est pourtant très révélateur qu'il n'oublie pas dans certains cas de mentionner les auteurs des meilleures pièces acquises, comme par exemple un *Retable de la Crucifixion*, muni de volets, peint par Quentin Metsys, ou un panneau représentant le *Couronnement de Jésus-Christ*, œuvre de Hieronimus Bosch. Ces deux pièces sont décrites, entre autres, dans une liste d'«œuvres pieuses» faites par Damião de Góis, qu'il présenta aux inquisiteurs en février 1572([31]). Les deux pièces furent données à l'église de Nossa Senhora da Várzea, à Alenquer, la ville natale de l'humaniste. Il n'est pas besoin d'énumérer toutes les donations et les fondations dont cette église fut bénéficiaire, mais il nous faut mentionner ici une entrée qui, en effet, peut être identifiée à la sculpture qui nous intéresse: « Item (...) lhe mandei [à l'église de Nossa Senhora da Várzea] uma imagem de vulto do Ecce Homo, muito bem feita e muito devota, à qual se deu um altar dos três principais, que se chama agora de Jesu, para o qual eu dou cada ano, em perpétuo, um cântaro de azeite para se alumir a alâmpada. E dei a mesma alâmpada de latão, muito boa. E é agora este altar confraria do nome de Jesus, de muita devoção »([32]). Il ressort clairement de la rédaction de cette liste que la sculpture figure parmi les premières pièces données à l'église par l'humaniste, alors que la donation des œuvres de Metsys et de Bosch fut postérieure. Au mois de juin de la même année 1572, l'humaniste emprisonné présenta à nouveau un mémorial dans lequel il insistait sur son attachement aux images et les importantes sommes d'argents qu'il avait dépensées pour les acquérir. Il cite alors la sculpture identifiée comme un *Ecce homo*, et aussi le *Retable de la Crucifixion* et le panneau du *Couronnement*, sans mentionner cette fois-ci les noms de Metsys et Bosch: «Estando en Flandres, muito tempo antes que viesse a este Reino, mandei à igreja de Nossa Senhora da Várzea da vila de Alenquer, um vulto inteiro do Ecce Homo, pintado, muito devoto, que se pôs em um altar que se chama agora de Jesu. E é confraria de muita devoção. E depois que fundei na dita igreja a minha sepultura lhe dei um retábulo, com portas de pintura de Nossa Senhor Jesus Cristo na Cruz, e um painel da Coroação, grande, tudo de muito preço e estima, como o já tenho declarado nos autos do meu processo»([33]).

La sépulture de Damião de Góis demeura dans la chapelle majeure de l'église de Várzea jusqu'à ce que, vers le milieu du XX[e] siècle, à cause de l'état ruineux du sanctuaire, la sépulture et le reste des éléments rattachés à la chapelle de l'humaniste, y compris la sculpture du *Christ assis au Calvaire*, furent réinstallées dans l'église paroissiale de São Pedro de la même ville d'Alenquer. Comme je l'ai déjà avancé, les historiens portugais s'accordent

(31) *O processo de Damião de* Goes 1971, p. 150-155.
(32) *O processo de Damião de* Goes 1971 p. 150.
(33) *O processo de Damião de* Goes 1971 p. 198.

à identifier cette sculpture avec l'*Ecce homo* que Damião de Góis mentionne par deux fois durant le procès inquisitorial(34).

Étant donné qu'il s'agit d'une version plus petite, la pièce conservée à Alenquer présente une facture moins détaillée comparée à celle de Pedralbes. On y remarque aussi d'autres différences mineures, par exemple dans la position de la main droite du Christ, qui affectent à peine l'ensemble de la composition. Bien que mon but ne soit pas d'offrir une analyse comparative détaillée de ces pièces, l'idée qu'elles proviennent d'un même atelier est assurément séduisante. Il s'agirait sans doute d'un atelier des Pays-Bas, sûrement du Brabant et peut-être même anversois. Quoi qu'il en soit, le plus vraisemblable est que Damião de Góis ait acquis sa sculpture à Anvers, probablement lorsqu'il était secrétaire de la *Feitoria* portugaise dans cette ville, c'est-à-dire entre 1523 et 1531. Dans le cas de la pièce d'Alenquer cela a provoqué une datation tardive, autour de 1520-1530. Il n'est pas impossible que Damião de Góis ait acheté une pièce sculptée plusieurs années auparavant, mais il me semble aussi fort probable qu'il s'agisse effectivement d'une œuvre des années 1520. L'habitude dans la production artistique néerlandaise d'exploiter et de réitérer les modèles à succès au cours des années ouvre des possibilités diverses à cet égard. Quant à la pièce de Pedralbes, à la lumière de la nouvelle donnée que j'ai apportée, j'oserais situer son exécution dans les deux ou trois premières décennies du XVI^e^ siècle. S'il s'agit, comme le signalait Marià Carbonell, d'une donation de sœur Marie d'Aragon, il faudrait alors placer la réalisation de l'œuvre avant 1520, date qui marque le retour de la religieuse à El Madrigal.

BIBLIOGRAPHIE

Ainaud, Gudiol & Verrie 1947 = J. Ainaud, J. Gudiol & F.-P. Verrie, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid.

Alcoy 2001 = R. Alcoy, Taula de santa Clara. Escola de Bruges, in *Petras Albas*, Museu-Monestir de Pedralbes (cat. d'expos.), Barcelona, cat. n° 33, p. 129-131.

Alcoy 2004 = R. Alcoy, Una santa Clara de Pedralbes de l'escola de Bruges i alguna reflexió sobre l'estil de Hans Memling, *Matèria* 4, p. 118-146.

Anzizu 1897 = E. Anzizu, *Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes*, Barcelona-Sarrià.

Borchert 1998 = T.-H. Borchert, Triptyque de l'Assomption de la Vierge. Adrien Isenbrant, in M. P. J. Martens (éd.), *Bruges et la Renaissance. De Memling à Pourbus. Notices*, Memlingmuseum, Oud-Sint-Janshospital (cat. d'expos.), Bruges, n° 41, p. 72-73.

Carbonell 2005a = M. Carbonell, Epifania / Santa Magdalena i sant Onofre. Andrea della Robbia i taller / Anònim català, in Carbonell i Buades, Castellano & Cornudella (éd.) 2005, cat. n° 7, p. 74-77.

Carbonell 2005b = M. Carbonell, Crist assegut a la roca freda. Anònim brabançó, c. 1500, in Carbonell i Buades, Castellano & Cornudella (éd.) 2005, p. 88-91.

Carbonell i Buades, Castellano & Cornudella (éd.) 2005 = M. Carbonell I Buades, A. Castellano & R. Cornudella (éd.), *Pedralbes. Els tresors del monestir*, Barcelona.

(34) Voyez, entre autres Marki 1991, p. 193-195; Grilo 2005, p. 169-180.

Castellano i Tresserra 2003 = A. Castellano i Tresserra , Les 'reformes' del monestir de Pedralbes al llarg dels segles xvi i xvii, *Pedralbes* 23, p. 721-734.

Corley 2000 = B. Corley, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, Turnhout.

Cornudella 2005 = R. Cornudella, Santa Clara d'Assis. Anònim dels Països Baixos Meridionals (Bruges?), c.1515-1525, in Carbonell I Buades, Castellano & Cornudella (éd.) 2005, p. 84-87.

Cornudella i Carre 2006 = R. Cornudella i Carre, L'exposició "Pedralbes: Els tresors del monestir", *Serra d'Or* 556, p. 49-53: 51.

Damm 2000 = M. Damm, *Iuste iudicate filii hominum – die Darstellung von Gerechtigkeit in der Kunst am Beispiel einer Bildergruppe im Kölner Rathaus*, Münster-Hamburg-London, p. 250.

de Pina Martins (éd.) 1982 = J. V. de Pina Martins (éd.), *Damião de Góis, humaniste européen*, Paris.

Didier 1963 = R. Didier, Christ attendant la mort au Calvaire et Pietà, deux sculptures anversoises conservées à Binche. Problèmes de datation et d'iconographie, *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites* xiv, p. 51-75.

Didier 2001 = R. Didier, L'art hispano-flamand. Réflexions critiques. Considérations concernant des sculptures espagnoles et brabançonnes, in *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época (Burgos 13-16 octubre de 1999, Centro Cultural «Casa del Cordón»)*, Burgos, p. 113-144.

Feist Hirsch 1967 = E. Feist Hirsch, *Damião de Gois. The Life and Thought of a Portuguese Humanist, 1502-1574*, Den Haag.

Grilo 2005= F. Grilo, A escultura flamenga em Portugal ao tempo dos descobrimentos. Artistas, obras e influencias, in B. J. García García & F. Grilo (éd.), *Ao modo da Flandres. Disponibilidade, inovação e mercado da arte (1415-1580) (Actas do congresso internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa, 11-13 de abril de 2005)*, Madrid, p. 169-180.

Hand 2004 = J. O. Hand, *Joos van Cleve. The Complete Paintings*, New Haven-London.

Lacarra Ducay 1991 = M. del C. Lacarra Ducay, Cristo sentado esperando la muerte. Anónimo. h. 1485-1490, in *El Espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (cat. d'expos.), Zaragoza, p. 518.

Lorentz 2004a = Ph. Lorentz, Adrien Isenbrant (et Gérard David?): le triptyque de l'Assomption de la Vierge, *La revue des musées de France. Revue du Louvre* déc., p. 16-18.

Lorentz 2004b = Ph. Lorentz, Triptyque de l'Assomption de la Vierge. Bruges, Adrien Isenbrant (et Gérard David?), vers 1520, in É. Taburet-Delahaye (éd.), *Thermes et hôtel de Cluny. Musée national du Moyen Âge. Oeuvres nouvelles, 1995-2005*, Thermes et Hôtel de Cluny-Musée national du Moyen Âge (cat. d'expos.), Paris, nº 58, p. 100.

Markl 1991 = D. Markl, L'art dans la défense de Damião de Góis. Son goût et sa collection, in *Portugal et la Flandre. Visions de l'Europe (1550-1680)*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique - Musée d'Art Ancien (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 193-195.

Martens 2006 = D. Martens, Le triptyque de la Sainte Famille au travail de Pedralbes, une œuvre flamande 'hispanisée', *Oud Holland* 119, 1, p. 41-63.

Martens 2012 = D. Martens, *Peinture flamande et goût ibérique, xv^e^ et xvi^e^ siècles*, Bruxelles.

Muñiz Petralanda 2003-2004 = J. Muñiz Petralanda, El Cristo sobre la piedra fría. Notas en torno a una imagen del Museo Diocesano de Bilbao y el arraigo de su iconografía en Vizcaya, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* lxix-lxx, p. 247-278.

O processo de Damião de Goes 1971 = *O processo de Damião de Goes na Inquisição*, éd. Raoul Règo, Lisboa.

Rode 1969 = H. Rode, Die Namen der Meister der Hl. Sippe und von St. Severin, eine Hypothese, zugleich ein Beitrag zu dem Glasmalereizyklus im nördlichen Seitenschiff des Kölner Doms, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XXXI, p. 249-254.

Rode 1974 = H. Rode, *Die mittelalterlichen Glasmalereien des Kölner Domes*, Berlin.

Scailliérez 1991 = C. Scailliérez, *Joos van Cleve au Louvre*, Musée du Louvre (cat. d'expos.), Paris, p. 44-76.

Schmid 1988 = W. Schmid, Nicasius Hackeney, *Rheinische Lebensbilder* 11, p. 37-58.

Vergara (éd.) 2007 = A. Vergara (éd.), *Patinir. Estudios y catálogo crítico*, Museo Nacional del Prado, (cat. d'expos.), Madrid.

Yarza Luaces 1995 = J. Yarza Luaces, Anónimo. Escuela de Amberes. Cristo, Varón de Dolores. Hacia 1500, in *Vlaanderen en Castilla y León. Op de drempel van Europe*, Kathedraal (tentoonst. cat.) Antwerpen, p. 188-190.

Zehnder 1990 = F. G. Zehnder, *Katalog der Altkölner Malerei*, Köln.

Samenvatting

De heilige Clara van Assisi en Christus op de koude steen, begin 16de eeuw, bewaard in het klooster van Santa Maria de Pedralbes (Barcelona)

Het klooster van Pedralbes bezit een rijk artistiek patrimonium met werken die bij het begin van de 16de eeuw ingevoerd werden uit de Zuidelijke Nederlanden. Dil artikel brengl ongepubliceerde informatie met betrekking tot twee van de belangrijkste werken. Op de panelen met de voorstelling van de heilige Clara van Assisi, is de figuur van de heilige aangepast op een model dat eerder waarschijnlijk werd gebruikt door de Jonge meester van de Heilige Familie, werkzaam te Keulen rond het einde van de 15de en het begin van de 16de eeuw. Het landschap bevat motieven die men terugvindt in de triptiek van de Blijde Boodschap toegeschreven aan Adriaan Isenbrant en medewerkers. Wat de Christus op de koude steen betreft, een vrij onbekend houten beeldhouwwerk, wordt de Brabantse oorsprong aangetoond evenals de verwantschap met een kleiner werk naar hetzelfde model, dat bewaard wordt in Alenquer (Portugal) en dat in Vlaanderen aangekocht werd door de humanist Damião de Góis.

Summary

St. Clare of Assisi and Christ seated at Calvary early 16th century kept at the Monastery of Santa Maria de Pedralbes (Barcelona)

The Pedralbes monastery has a rich artistic heritage, which includes a collection of imports from the Southern Netherlands in the early 16th century. This article highlights important unpublished elements concerning two of the most important works. In the panel representing St. Clare of Assisi, the figure of the saint is an adaptation of a model already used, and probably created by the Young Master of the Holy Kinship, active in Cologne

at the turn of the 15th and 16th centuries, while the landscape incorporates elements found in the triptych of the Assumption of the Virgin attributed to Adrien Isenbrant and collaborators. As to the Christ seated at the Calvary, a little known wooden sculpture, this study confirms its Brabantine parentage and reveals its affinity with a smaller version of the same model kept in Alenquer (Portugal), which was acquired in Flanders by the humanist Damião de Gois.

What's in a name?

Hessel Miedema

Ter nagedachtenis aan Dr. A. Monballieu

Inleiding

De vaststelling van de genealogie van Gillis van Coninxlo (1544-1607) werd voor opeenvolgende generaties van kunsthistorici gehinderd door een aantal struikelblokken. Bij de voorbereiding van mijn editie van Karel van Manders levensbeschrijvingen van Nederlandse schilders ben ik in een intensieve correspondentie bijgestaan door Dr. Adolf Monballieu, die toen werkte aan een boek dat als titel zou moeten krijgen *Bruegel naderbij*. De aanwijzingen van de heer Monballieu leidden tot belangrijke verbeteringen van mijn inzicht in de materie, zodat ik in mijn boek tot twee keer toe een schema kon opnemen waarin de familieverhoudingen van en rond Coninxlo werden verduidelijkt (1).

Helaas bleek een en ander toch nog weer gehinderd te zijn geweest door misverstanden of anderszins: in de Leuvense bundel over familieverhoudingen moest ik het genealogische schema herzien met nieuwe verbeteringen (2). De heer Monballieu was in 2010 overleden zonder zijn *Bruegel naderbij* te hebben kunnen voltooien. Een aantal van de zojuist aangestipte struikelblokken was al voor een deel door hem opgelost en in mijn publicaties verwerkt. Voor andere had hij gesuggereerd dat de oplossing eveneens voor de hand lag, maar door zijn overlijden bleef de wetenschap verstoken van zijn argumenten daarvoor.

Monballieus papieren waren in het archief van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen terechtgekomen en door vriendelijke hulp van de directeur, Dr. Paul Huvenne en de archivaresse van het museum, Mevrouw Inez Bourgeois heb ik drie van de zestien archiefdozen met het relevante materiaal mogen doorwerken.

Probleem

Tot nog toe was Coninxlo's genealogie opgebouwd met behulp van een combinatie van archiefgegevens en door Karel van Mander in diens levensbeschrijvingen gefourneerde opmerkingen; een hypothetische constructie die een goed lopende oplossing leek te bieden, die evenwel niet ten volle bevredigde omdat er een of twee details in voorkwamen die op tegenspraak leken te wijzen. De vraag doet zich voor of het wetenschappelijk verantwoord is, een dergelijke reconstructie te accepteren op basis van gegevens die op overlevering berusten, en daarbij voor lief te nemen dat sommige details niet helemaal kloppen, of ten-

(1) Van Mander 2012, vol. I-VI, 1994-1999, vol. III, 1996, p. 265; vol. V, 1998, p. 75.
(2) Miedema 2012, p. 11-23.

minste niet naar voldoening te verklaren zijn. Moeten we het wantrouwen van vorige onderzoekers levend houden? Tenslotte komt het voor dat Van Mander zich hier of daar wel eens vergist of verkeerde informatie heeft ontvangen.

Van de in mijn inleiding vermelde struikelblokken waren enige naar voldoening opgelost in de zojuist genoemde publicaties. Er waren er twee overgebleven; met behulp van de door de heer Monballieu nagelaten gegevens hoopte ik ze nauwkeuriger te kunnen oplossen.

In de eerste plaats zou moeten worden uitgelegd of, en zo ja: waarom de in de archivalia genoemde Adriana Martens alias Van Doirnicke, echtgenote van Jan van Amstel, zou kunnen worden geïdentificeerd met Adriana Hermans alias Van Doirnicke, de moeder van Gillis van Coninxlo; en of dientengevolge zou kunnen worden betwijfeld of de door Van Mander genoemde Jan den Hollander, die de man van de moeder van Gillis van Coninxlo zou zijn geweest([3]), wel dezelfde was als Jan van Amstel. Kortom: in hoeverre zouden de opmerkingen van Van Mander met zekerheid in overeenstemming kunnen worden gebracht met de archivalia?

Het zij duidelijk dat ook het best voorhanden archiefmateriaal in deze en dergelijke historiografische problemen zelden tot absolute zekerheid kan leiden; toch is het misschien nuttig, een demonstratie te geven van de soorten van onzekerheden die zich voordoen en van pogingen tot evaluatie van hun oplossing. Wellicht is er een hypothese te bereiken die, volgens de eis van Karl Popper, falsifieerbaar blijft.

Mertens alias Van Doirnicke

"Jan Mertens alias van Doernicke Mertenssone" was schilder([4]). Hij wordt in de moderne literatuur algemeen geïdentificeerd met de Meester van 1518([5]). Van belang is zijn naamgeving. Zijn persoonsnaam was duidelijk: Jan. Zijn vader wordt nadrukkelijk Marten genoemd. De toevoeging "Mertens/Martens" is dus niet bedoeld als patronym; het is een achternaam, die ook bij andere familieleden wordt gebruikt. "Van Doernicke" is in principe een aanduiding van herkomst, maar hier betreft het een alias die ook door Jans kinderen wordt gebruikt, die dus niet hoeft aan te duiden dat de bedoelde persoon zelf uit Doornik is komen verhuizen, maar die door de familieleden als tweede achternaam geldt.

De aanduiding "Van Dornicke" komt al in 1474 in Antwerpen voor: Jannyn van Dornicke wordt dan meester in het St. Lucasgilde en laat in 1479 een leerling inschrijven([6]). Of Jannyn schilder was, valt niet vast te stellen([7]). Wat de andere achternaam betreft: een Jan Mertens, beeldsnijder, wordt meester in 1473; hij komt in de gildeboeken voor tot 1493([8]). In 1477 erft hij inkomsten uit een huis "De gulden weerelt" in het Coppenhol([9]). Op 30 october 1490 en 16 maart 1490 (N.S. 1491) is sprake van een Jan Mertens beeldsnijder,

(3) Van Mander 1604, fol. 215r.
(4) Naamsvarianten: Doernicke/Dornicke/Doirnicke; Martens/Mertens.
(5) Marlier 1966, p. 112-115; Born 2010-2011.
(6) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 25, 29.
(7) Volgens Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 25, noot 1 is in 1489 sprake van een "Jannyn den schilders wive", maar identificatie is onzeker.
(8) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 22, 28, 31, 36, 39, 40, 71, noot 2.
(9) Stadsarchief Antwerpen (hierna SAA), Schepenregister (hierna Sr) 90, fol. 285v; Asaert 1972, p. 43-86, spec. p. 68-69; Born 2010-2011, p. 139, noot 61.

zoon van de schoenmaker Gillis Mertens en Lysbeth sVos, die renten erft van een huis, geheten 't Brouhuys, buiten St. Janspoort, bij de Munt ([10]). In 1513 erft een Jan Mertens renten op een huis in Kipdorp ([11]), maar in 1512 treedt "Lysbeth Janssoens dochtere", weduwe van Jan Mertens beeldsnijder op in verband met het huis De gulden roose in Kipdorp ([12]). Mogelijk zijn sommigen van de hier genoemden identiek. In 1518 komen we nog een Jan Martens schilder, zoon van Henrick Martens tegen ([13]).

Terug naar de ware Jan Mertens van Doernicke Mertenssone, de schilder. Hij is niet dezelfde als de zojuist genoemde beeldsnijder(s), hij is ook niet de zoon van een van hen, want hij wordt uitdrukkelijk de zoon van een Merten genoemd. Hij zou dus de zoon kunnen zijn van Marten van Dornick, die in 1497 en 1500 deken van het gilde was ([14]).

Is hij de Hennen Mertens die in 1505 leerling is van Jennyn van Henegouwen (Jan Gossaert van Mabuse)? ([15]). Dan lijkt het wat kort dag als Jan van Dornick al tussen 1507 en 1511 leerlingen heeft; ([16]) maar mogelijk betreft het in die gevallen nog de (of een) beeldhouwer. Hoe het zij, in 1508 treedt Jan Mertens alias van Doirnicke Mertenssone op als getuige, samen met zijn zwager, de broer van Lysbeth Punders ([17]). Zijn inschrijving als meester is niet overgeleverd of niet herkend uit de overgeleverde namen, tenzij we de inschrijving van Jan Mertens "Janssone" in 1509 beschouwen als een verschrijving van de schepenklerk ([18]).

Op 5 april 1510 is "Jan Martens alias van Doirnicke schildere Martens sone", samen met zijn vrouw, Lysbeth Pinders (Punders, Puynders) een erfelijke rente op een huis in Kipdorp schuldig aan "Gheertruyd Spierincx Jansdochtere wedewe wylen Aert Janssoene, verlichtere" ([19]). Ze kopen dan tegelijk ook van dezelfde Gheertruyd voor 54 pond, 10 schellingen en drie penningen groot Vlaams "zekere vormen ende printen", waarschijnlijk het nagelaten materiaal van haar overleden echtgenoot. De transactie wordt gesloten ten huize van "Marten des voers. Jans vader", die als getuige optreedt ([20]). Nog hetzelfde jaar volgt een onenigheid met Geertruydt die hem het materiaal had verkocht ([21]) en op 5 februari 1513

(10) SAA, Sr 97, fol. 209v; Rombouts & Van Lerius 1872-1876, I, p. 22, noot 5; Born 2010-2011, p. 132-133, noot 15; p. 139, noot 62.
(11) SAA, Sr 143 (GL), fol. 52v-53r; Born 2010-2011, p. 139, noot 64, 65.
(12) SAA, Sr 141, fol. 76r; Born 2010-2011, p. 134, noot 30, p. 139, noot 63.
(13) SAA, V 1235, fol. 135r. Een Frans Mertens is in 1471 leerling bij een glazenmaker, een Gilken Mertens is in 1482 leerling bij een schilder: Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 25, 33; Born 2010-2011, p. 132, noot 12.
(14) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 52, 55.
(15) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 63.
(16) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 66, 72, 76.
(17) Onbevestigde mededeling in Born 2005, p. 225.
(18) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 71.
(19) SAA, Sr 137, fol. 79v; Szmydki 1986, p. 31-58, spec. p. 56 met de tekst; Van der Stock 1998, p. 312-313 met de tekst.
(20) SAA, Sr 137, fol. 79v; Szmydki 1986, p. 31-58, spec. p. 56 met de tekst; Van der Stock 1998, p. 312-313 met de tekst. Over Aert Janssoen verlichtere: Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 53, noot 2, en SAA, Sr 156, fol. 51v.
(21) SAA, V 1383, Borgtochten en Procuratiën 1509-1512, fol. 78r; Van der Stock 1998, p. 315, document 10 met de tekst.

(n.s.) volgt een nieuwe klacht van Geertruydt dat Jan achterblijft in betaling([22]). Inmiddels heeft Jan het hele materiaal van Aert de verlichtere aan de "beelddruckere" Adriaen van der Eijcke verkocht([23]). Hij eist in 1512 dat de beeldsnijder Jan van Delft zeker werk tegen volgende Pasen moet leveren,([24]) en is dus waarschijnlijk bezig met het polychromeren van houten beelden.

Op 16 april 1515 verschijnt Jan van Doornicke schilder voor schepenen. Zijn vrouw Lysbeth Puynders is overleden. Vanwege haar aandeel in hun financiële gemeenschap, op zijn huis "buyten opte Cammerpoortbrugghe" en al zijn andere "goede haue erve ende coopmanschappen outaertafelen roerende ende onroerende goederen die hy nu heeft ende noch becomen sal", zegt hij zijn kinderen jaarlijks erfelijk 7 pond 10 schellingen toe([25]).

Op de zelfde zitting verschijnen drie voogden over de kinderen. Het zijn "Lieven van Doernicke schildere, Mathys Puynder barbier ende Mathys Bode creemer". Ze verklaren dat ze tevreden zijn over de afrekening van de erfenis door de vader, Jan van Doornicke([26]). Lieven van Doernicke kan een broer zijn van Jan. Hij heeft leerlingen in 1505, 1508 en 1511([27]). Matthijs Puynder zal een broer van de overledene Lysbeth zijn. De kinderen heten Frans, Marten, Adriana, Anna en Lysbeth.

Op 29 october 1521 verkoopt Jan Mertens alias van Doernicke een erfelijke rente; de berekening van het bedrag hangt samen met de transactie die hij op 17 juni heeft gesloten met de rentmeesters van Antwerpen bij de verkoop van zijn huis op de Kammerpoortbrug "daer de Roye onder duer loopt"([28]). De rentmeesters verkopen het huis door aan de fabriek van de Onze Lieve Vrouwekerk([29]).

Op 3 december 1526 blijkt "Anna Martens alias van Doernicke Jansdochter" getrouwd te zijn met de schilder Pieter Coecke van Aalst. Zij verklaart geheel voldaan te zijn door de manier waarop haar voogden haar belangen hebben behartigd. De voogden zijn Cornelis Spruyt, Mathys Punters en Mathys Bode geweest([30]). Lieven wordt niet meer genoemd als voogd en is waarschijnlijk overleden; de voogden over zijn dochter Cornelie kopen een rente

(22) SAA, V 1234, Vonnisboek 1509-1513, fol. 203v-204r; Van der Stock 1998, p. 320–321, document 14 met de tekst.

(23) SAA, Sr 141, fol. 126v (18 nov. 1512); Van der Stock 1998, p.319, document 13 met de tekst. Van der Eijcke betaalt 345 Rijnsguldens en 15 stuivers.

(24) SAA, V 1383, Borgtochten en Procuratiën 1509-1512, fol. 218r; Van der Stock 1993 dl. II, Essays p. 47 – 53, spec. p. 50 en noot 40.

(25) SAA, Sr 147, fol. 3v-4r. De Camerpoortbrug lag vlakbij het Onze Lieve Vrouwenpand, het centrum van de kunsthandel. Over het Onze Lieve Vrouwenpand: Ewing 1990, p. 558-584; Vermeylen 2003, p. 24-28. Over de situatie rond de Camerpoortbrug: Vroom 1983, p. 86; Ewing 1990, p. 562.

(26) SAA, Sr 147, fol. 3v.

(27) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 62, 69, 76; Van der Stock 1993,p. 48 en noot 22. In 1530 is sprake van de voogden van Cornelie, dochter van wijlen Lieven van Dornicke, schilder, bij Lysbette van den Houwe: Born 2010–2011: SAA, Sr 177, fol. 308.

(28) 29 october 1521: SAA, Sr 160, fol. 36r. In 1524 woont daar ene Frans van de Velde: SAA, Sr 166, fol. 36r, 27 juni.

(29) 26 juni 1522: SAA, Sr 160, fol. 455r. Vroom 1983, p. 88-89, noot 300: "Een koopprijs wordt niet vermeld; de fabriek betaalde jaarlijks 17 lb. brab. 'commer'; de huuropbrengst bedroeg 27 lb. brab.; SAA., Sr 160, f. 455; fabr. rek. 1522, f. 14, 14v; 1523, f. 9."

(30) SAA, Sr 169, fol. 147v.

in 1530([31]). Pieter Coecke wordt als vrij meester ingeschreven in 1527([32]). Marlier meent dat hij de werkplaats van zijn schoonvader Jan Mertens heeft overgenomen.

"Adriane Martens alias van Doernicke Jans dochtere" blijkt in 1527 getrouwd met Jan van Amstel, schilder. Ook zij verklaart voldaan te zijn door het beheer van haar voogden, Cornelis Spruyt, timmerman, Mathys Punters, barbier, Mathys Bode, bonnetverkoper en Pieter [Coecke] van Aalst, schilder([33]).

Vader Jan Martens is inmiddels overleden. De erfenis wordt op 13 november 1527 verdeeld onder de kinderen, van wie Anna niet meer wordt genoemd en dus waarschijnlijk al is overleden. De kinderen uit haar huwelijk met Pieter Coecke zullen Pieter en Michiel blijken te heten([34]).

De erfenis wordt dus aanvaard enerzijds door "Adriane Martens alias van Doernicke Jans dochtere met Janne van Amstel schildere eius marito et tutore, ex una [parte]", en anderzijds door de voogden van de andere, minderjarige kinderen, Frans, Marten en Lysbeth, namelijk Cornelis Spruyt, timmerman, Mathys Punters, barbier, Mathys Bode, bonnetverkoper en Pieter [Coecke] van Aalst. De erfenis betreft een erfelijke rente van 16 Karolusguldens op een brouwerij De Roode Zonne in Kipdorp tegenover de St. Jacobskerk en een erfelijke rente van 2 pond op een huis Sint Jan tegenover de Meerpoort ([35]). Adriana verklaart haar aandeel te hebben ontvangen ([36]).

Adriana's man Jan van Amstel wordt in 1528 als vrij meester ingeschreven([37]). In het poortersboek, "martis prima februarij anno xxxv" (nieuwe stijl: 1536), komt hij voor als "Jan van amstel aertssone van amsterdamme schilder" ([38]).

Broer Frans ("Franchoijs Mertens alias van Doernicke") wordt in 1534 meerderjarig, dankt zijn voogden Mathys Bode, Mathys Punders en Jan van Amstel en verkoopt de rente van 20 van de door hem geërfde 30 schellingen([39]).

(31) Born 2010-2011, p. 135, noot 33: SAA, Sr 177, fol. 308r.

(32) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 108.

(33) SAA, Sr 171, fol. 279r-v, sub 2.

(34) 14 jan.1539 (N.S. 1540): SAA, Sr 196 RH, fol. 136r; 15 febr. 1554: SAA, Sr 252, fol. 310r. Voogden: Marten Coecke, broer van de vader, en de schilder Marten Peeters. Vader Pieter Coecke had zich blijkbaar verder aan de verplichtingen onttrokken en leefde samen met Antonia van Sant. Later verklaren Peter en Michiel Coeck alias van Aelst, wettige zonen van Pieter Coecke, tevreden te zijn over hun voogden Marten Peters en Marten Coecke, hun oom: SAA, Sr 252, fol. 310r: 15 febr. 1554. Peter en Michiel worden op hun beurt voogd over de onechte kinderen van Pieter Coecke en Antonia van Sant: SAA, Sr 256, fol. 257r: 12 juni 1555. Te hunner behoeve verkoopt Adriana Hermans van Doernicke aan Peter en Michiel een erfelijke rente: SAA, Sr 257, fol. 31r: 20 dec. 1556.

(35) SAA, Sr 171, fol. 279r-v, sub 1. Van de 16 Karolusguldens van de Rode Zon krijgt Adriana er 6, Marten 4 en Lysbeth 6, van de 2 pond van het huis Sint Jan krijgt Frans 30 en Marten 10 schellingen. In Karolusguldens omgerekend erft Frans er dus jaarlijks 9, Marten 7, Adriana 6 en Lysbeth 6.

(36) SAA, Sr 171, fol. 279v, sub 3.

(37) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 110: Jan van Anestelle, schildere.

(38) Hoogewerff 1941-42, p. 489-490, meent dat hij een broer is van Pieter Aertsen (lange Pier), die eveneens in 1535 als meester wordt ingeschreven.

(39) SAA, Sr 186, fol. 154r-v.

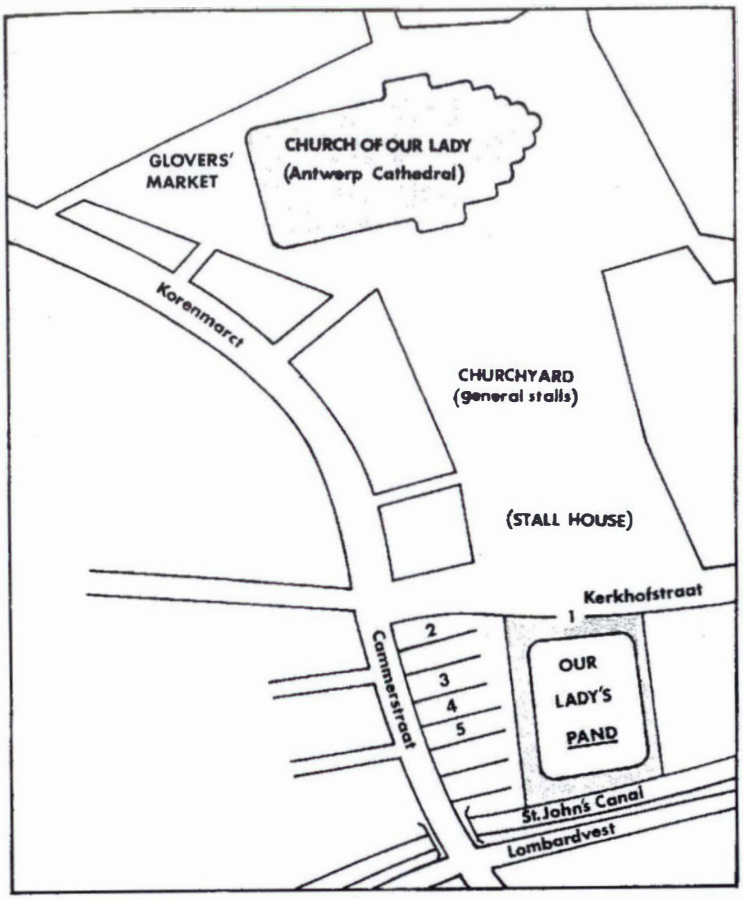


Fig. 1. Het gebied rond de O.L.Vrouwekerk (de huidige kathedraal) te Antwerpen, met het O.L.Vrouwepand op de plaats waar nu het hoofdpostkantoor staat. Onderaan op de plattegrond de Kammerpoortbrug over de Rui ("St.John's Canal"). De Kammerpoort aan de Lombardvest was in 1520 afgebroken. De Melkmarkt loopt rechts van de kerk, bovenaan. Uit EWING 1990, p. 562, afb. 2.

Hermans alias Van Doirnicke

Op 12 juni 1523 verhuurt "Jan Harmans alias van Doernicke Martenssone, schildere" aan "Wilheme van Cleeve ende Lysbetten Harmans alias van Doernicke zijnen wettigen wive" twee delen van een huis op de Melkmarkt([10]). Op 10 juni 1524 bekent dezelfde Jan, voldaan te zijn door Willem en Lysbeth met betrekking tot de twee delen van het "huijse [...] gestaen aen den rooster van onsen Vrouwen kerkchof opte Melckmarct". Een van de delen had Jan geërfd van zijn ouders, het andere deel had hij gekocht van zijn broer

(10) SAA, Sr 164, fol. 168r.

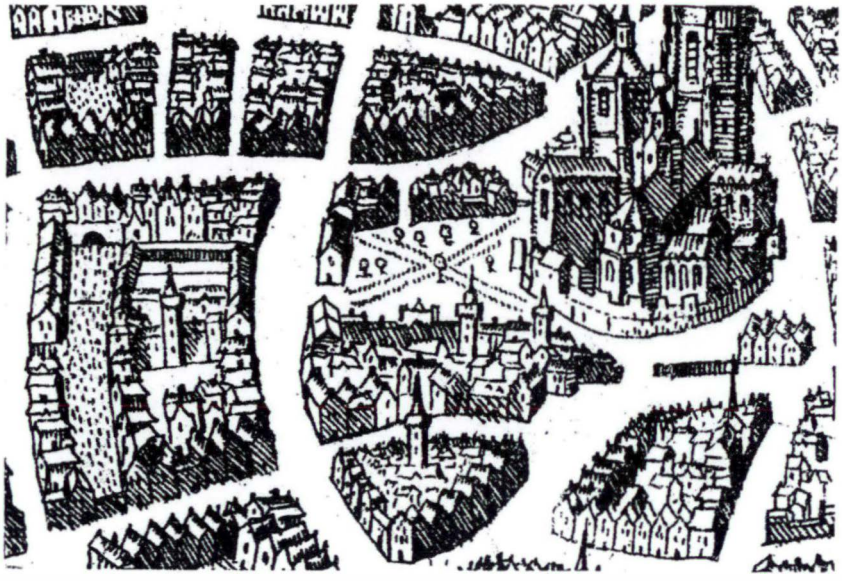


Fig. 2. De omgeving van de O.L.Vrouwekerk van Antwerpen.
Links van de kerk het kerkhof, daartegenover het O.L.Vrouwepand met links daarvan de Rui met de Kammerpoortbrug en de huizen aan de Lombardvest links.
Uit de kaart van Antwerpen van Hieronymus Cock van 1557.

"Daneele Harmans alias van Doernicke" ([41]). De huur betreft waarschijnlijk de oude Willem van Cleve, die in 1518 meester werd en tot 1543 een stal huurde in het Onze-Lieve-Vrouwepand, waarna zijn weduwe in 1547-'49 daar een pand huurde ([42]). Willem de Oude was de vader van Marten van Cleve (1527-1581) ([43]).

Aangezien Lysbeth Martens Van Doernicke Jansdochter bij de erfenis van 1527 nog onder de minderjarige kinderen voorkomt kan deze Lysbeth Hermans niet dezelfde zijn als de zuster van Adriana en Anna, die misschien voorkomt op 20 juni 1545 als "Lysbeth Hermans Jansdochter wylen". Ze was tot dan getrouwd geweest met Robert van Oemen, glazemaker ([44]).

Op 18 november 1544 verkopen Aart en Marten Alleyns met hun zuster Elisabeth aan "Adriana Hermans alias van Doernicke weduwe wylen Gielis van Coeninxloo schilders" een

(41) SAA, Sr 166, fol. 67r.

(42) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, I, p. 90 en noot 1; Ewing 1990, p. 572.

(43) SAA, Sr 292 (1563), fol. 198: "Marten Peters schildere ende Marie Jansd[ochte]re eius uxor vercochten den momboren ende tot behoeff van Metken van Cleve Willemsd[ochte]re daer moeder aff was Elysabeth Hermans de sesse car[oly] gulden" [enz.]

(44) SAA, Sr 216, fol. 153v. De andere Lysbeth Hermans alias van Doornicke heet nog in 1563 voor te komen als echtgenote van Willem van Cleve (Ongecontroleerde verwijzing naar SAA, Sr 292, fol. 198), maar in 1564 heet de weduwe van de jonge Willem van Cleve Anna de Weese (SAA, Sr 299, fol. 116, opgave Van den Branden 1883, p. 294-295, noot 1).

erfelijke rente van 8 Karolusguldens op "heure loonen de welcke eene wooninghe op heur selven is met plaetse halve weerdribben fundo et pertinentiis omnibus gestaen ende gelegen in de nyeustraete geheeten pauwels elouts strate". Op dezelfde dag verkoopt de ene aan de andere broer Alleyns een rente op twee huizen naast elkaar gelegen "opte cammerpoort brugge alhier opten hoeck vander lombaerden veste aldaer, vast aenden borneput" ([45]).

Op 20 december 1555 verkoopt "Adriana Hermans alias van Dornicke, weduwe [van] wylen Gielis van Coninexloo", samen met "Peter van Else alias Van de Winckele nu ter tyt eius marito et tutore" de rente van 8 Karolusguldens, die ze op 18 november 1544 van de gebroeders Alleyns had gekocht, aan Peter en Michiel Coeck alias van Aelst, die dan optreden als voogden van Pauwels en Anthonia Coeck alias van Aelst, de natuurlijke kinderen van Pieter Coecke en Athonette van (der) Sant ([46]). In 1562 handelt Peter van Else, alias Van de Winckele, af met "Gielise van Coninexloo gielissoen daer moeder aff was Adriana Hermans". Hij heeft op 14 juni 1558 een overeenkomst met de voogden getroffen. Was Adriana toen al overleden, of was ze toen juist met Van Else getrouwd? Het betreft een erfelijke rente van 30 Karolusguldens op "een der wooningen vanden twee wooningen die tsamen een loone zyn metter plaetsen fundo et pertinentiis gestaen ende gelegen inde Keyserstrate." ([47]).

Hollander

Karel van Mander kent de Antwerpse landschapschilder Jan den Hollander ([48]). De man is moeilijk te traceren. In 1522 wordt een Jan de Hollandere vrij meester ([49]). Op een secundaire toevoeging op een van de prenten van Lampsonius staat vermeld: "Obijt Antuerpiæ in patria circa an. 1540" ([50]). Een *Heilige Margaretha* in Antwerpen is gesigneerd IOANNES DE HOLLANDIA ME FECIT 1544". ([51]) Dit alles betreft ongetwijfeld verschillende personen. In 1545-1550 huurde een Adriana de Hollander een kraam in het O. L. Vrouwepand ([52]). Identificatie van Jan de Hollander met Jan van Amstel en van Adriana de Hollander met Adriana Martens alias Van Doirnicke staat te bezien.

(45) SAA, Sr 213, fol. 230r-v. Over de schilders Aart en Marten Alleyns, die kramen huren in het O. L. Vrouwepand: Vermeylen 2003, p. 70-72. Zie ook hiervóór, noot 34.

(46) SAA, Sr 257, vol. II, fol. 31r. Over de koop van de gebroeders Alleyns: hiervóór, noot 45. Peter van Else, alias Vanden Winckele, was in 1546 als vrij meester ingeschreven: Rombouts & Van Lerius 1872-1876, 1, p. 156. Pieter Coecke was in 1550 gestorven (Marlier 1966, p. 29-31, 35). "Peter Coeck alias van Aelst schilder <Petersse wylen>" is inmiddels getrouwd met Cornelie Muys: SAA, Sr 258, fol 253). Cornelie heet op 9 nov. 1559 "weduwe wylen Peter Coeck van Aelst": SAA, Sr 273, fol. 96r en v.

(47) SAA, Sr 287, vol. II, fol. 115v; Certificatenboek nr. 21, fol. 190v-191v: 29 maart 1564 (N.S. 1563). Peter van den Winckele heet op 19 jan. 1559 "out xxxix jaren" (SAA, cert. 14 (1559), fol. 217r).

(48) Van Mander 1604, fol. 215r.

(49) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, 1, p. 100.

(50) Van Mander 2012, III,1996, afb. 38.

(51) Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv. nr. 5065-5069.

(52) Vermeylen 2003, p. 69-70.

Eerste conclusie

Van de schilder Jan Mertens alias van Doernicke Mertenszoon met zijn vrouw Lysbeth Puynders, zijn zonen Frans en Marten en zijn dochters Adriana, Anna en Lysbeth, leveren de archiefstukken een redelijk duidelijk beeld. Adriana is getrouwd met de schilder Jan van Amstel, Anna met de schilder Pieter Coecke van Aelst. Anders is het met de Hermansen.

Er zijn geen directe aanwijzingen voor identificatie van Jan Hermans alias van Doernicke Martenssone met bovengenoemde Jan Mertens. Jan Mertens heeft zojuist zijn huis verkocht, Jan Hermans verhuurt omstreeks de zelfde tijd een ander huis en er is geen aanwijsbaar verband tussen de twee. Ook het verband tussen Lysbeth Hermans (een zuster van Jan Hermans?) met Lysbeth Mertens is raadselachtig.

Adriana Hermans alias van Doernicke komt voor als weduwe van Gillis van Coninxlo I, hertrouwt met Peter van Else, alias van de Winckele en is de moeder van de landschapschilder Gillis van Coninxlo II. Er zijn geen aanwijzingen voor identificatie met Adriana Mertens, de dochter van Jan Mertens Mertenszoon en echtgenote van Jan van Amstel.

Ook blijft identificatie van Jan van Amstel met Jan de Hollander onzeker.

Argumenten voor identificaties

Om te beginnen valt een suggestieve overeenkomst op in de namen: "Jan Mertens alias van Doernicke Mertenssone" en "Jan Hermans alias van Doernicke Mertenssone". Ook heten ze beiden schilder. *Jan* is hun beider voornaam. *Martens* en *Hermans* zijn geen patronymen, want ze worden beiden *Martenssone* genoemd; de vader was dus een Marten/Merten. *Mertens* is een achternaam, en er is een alias: *Van Doernicke*.

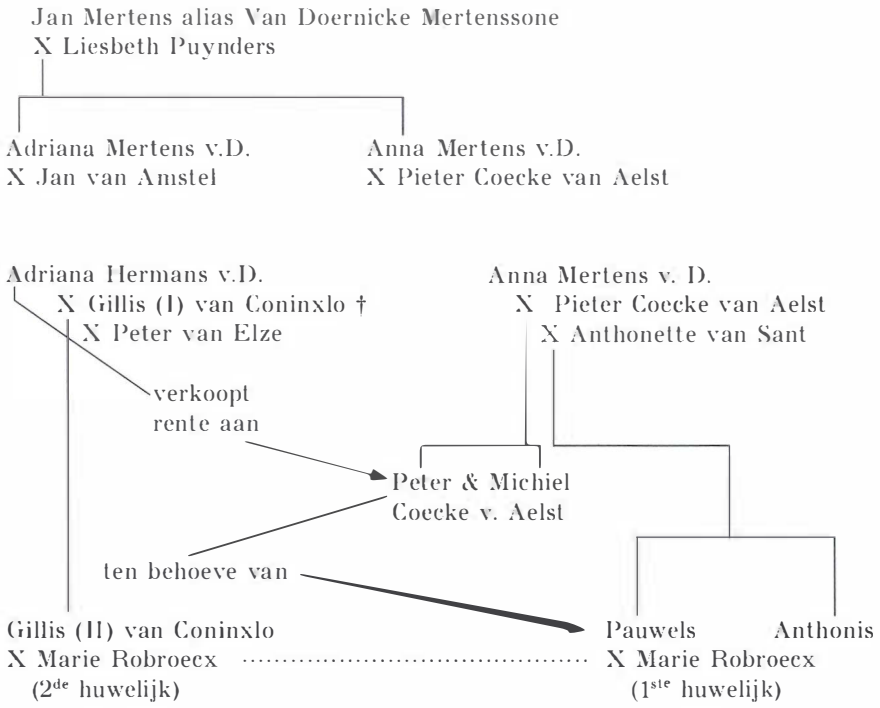
De overeenstemming van alle onderdelen van de namen, in combinatie met het feit dat beiden schilder waren lijkt wel een sterk argument tot identificatie. Jan Mertens sterft omstreeks 1527 en van Jan Hermans horen we na 1524 ook niets meer. Het consequente gebruik van de alias *Van Doernicke* van Jan en zijn dochters, ook als de andere naam, Mertens/Hermans, wisselt, is een aanwijzing te meer voor identificatie.

Dat de achternaam kon wisselen is herhaaldelijk aan te wijzen in de vroege zestiende eeuw. Van Mander: "Soo is gheweest binnen Antwerp een eerlijck Borgher, gheheeten Ian de Vriendt, toeghenaemt Floris: |...| Liet twee sonen achter, Cornelis, en Claudius. Claudius Floris was een uytnemende Beeldt-snijder |...| Cornelis voornoemt, was een Steen-houwer |...| en was den Vader van Frans de Vriendt, die ghemeenlijck Floris was ghenoemt." ([53]). Cornelis Engelbrechtszen, die naast zijn patronym geen toenaam had, had twee zonen, van wie de ene zich noemde Cornelis Cornelisz. Kunst, de ander Lucas Cornelisz. de Cock, een verspringing van namen die vaker voorkomt ([54]).

Alle tot hiertoe verzamelde gegevens zijn weer te geven in de volgende twee schema's:

(53) Van Mander 1604, fol. 239r, 34-41.

(54) Van Mander 1604, fol. 217r-v; Dudok Van Heel 2011, p. 49-79, spec. p. 53-55, behandelt het begrip "springnaam". De naam kan binnen één persoon wisselen: Thierry de Bye Dölleman 1974, p. 288-297.



Tenslotte maakt Karel van Mander een paar opmerkingen die van ingrijpend belang zijn voor deze analyse. Had hij gelijk? Te bewijzen valt het niet, maar de desbetreffende opmerkingen klinken zo vluchtig en onopzettelijk dat ze de indruk wekken als van horen zeggen en niet bedacht ten gunste van een constructie. Mogelijk had hij ze opgevangen uit de mond van Gillis van Coninxlo, temeer omdat ze alle drie over Gillis zelf gingen.

Van Mander zegt:

a. "Jan den Hollander was geweest den Man van de Moeder van Gillis van Coninex Loy" ([55]). Dat bevestigt dat Adriana de Hollander, de weduwe van Jan de Hollander, identiek is met Adriana Hermans, de moeder van Coninxlo.

b. "den ouden Pieters [Coecke van Aelst] Huysvrouw was de Suster van Coninexloys Moeder." ([56]). Bedoeld is Anna Mertens van Doernicke, de zuster van Adriana Mertens. Adriana Hermans van Doernicke, die we al kenden als de moeder van Gillis II, is dan dezelfde als Adriana Mertens van Doernicke. Adriana Mertens was getrouwd met Jan van Amstel en is dus (volgens deze bron) dezelfde als Adriana de Hollander.

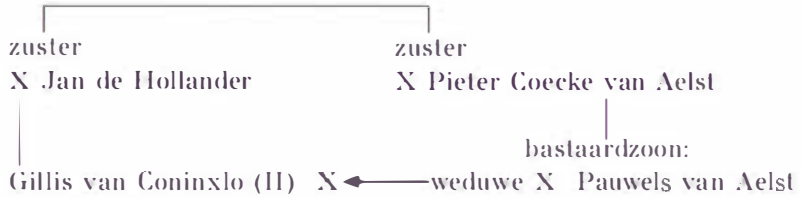
c. "Pauwels van Aelst, bastart soon van Pieter Koeck [...] woonde en starf t'Antwerpen: zijn Weduwe wert d'Huysvrouwe van Gielis van Coninex loo." ([57]).

(55) Van Mander 1604, fol. 215r12-14.

(56) Van Mander 1604, fol. 268r06-07.

(57) Van Mander 1604, fol. 218v37-40. Gillis' vrouw heette Marie Robroecx: SAA certific. 47 (1586), fol. 280v; Amsterdam, Gemeentearchief, DTB 411, blz. 8. De vrouw van Pauwels heette eveneens Marie Robroecx: Duverger 1979, p. 211-226, spec. p. 223.

Samenvattend past dit alles in het volgende schema:



Wat Jan de Hollander betreft: hij zou volgens een toevoeging op het portret in de reeks van Lampsonius omstreeks 1540 gestorven zijn. Een Adriana de Hollander huurt een stal in het O. L. Vrouwepand in de periode 1545-1550. Vrouwen die een stal huurden waren vaak weduwen([58]). Adriana de Hollander zal de weduwe zijn geweest van Jan de Hollander. Adriana Hermans alias van Doernicke was in 1544 al weduwe geworden van Gillis I Coninxlo en was in 1555 getrouwd met Peter van Else. In combinatie met de hiervóór genoemde argumenten is het niet onwaarschijnlijk dat Adriana de Hollander dezelfde is als Adriana Mertens en Adriana Hermans. Aangezien Adriana Mertens getrouwd was met Jan van Amstel kan daaruit de conclusie volgen dat Jan van Amstel en Jan de Hollander dezelfde persoon zijn.

Het verhaal

De overeenkomst in namen en relaties in de drie door mij hier weergegeven schema's is wel bijzonder suggestief; de mate van waarschijnlijkheid van de identiteit van de personen die er onder variërende namen in verschijnen heb ik niet statistisch kunnen uitrekenen maar komt mij groot genoeg voor om als hypothese te kunnen dienen.

Het is dan ook deze verwantschap waarvan alle vorige studies over het onderwerp zijn uitgegaan. Van den Branden is zich van enig probleem met de betrekking tot de overeenkomst tussen Jan de Hollander en Jan van Amstel niet bewust geweest en hij heeft zich nauwelijks met Jan Mertens bezig gehouden([59]).

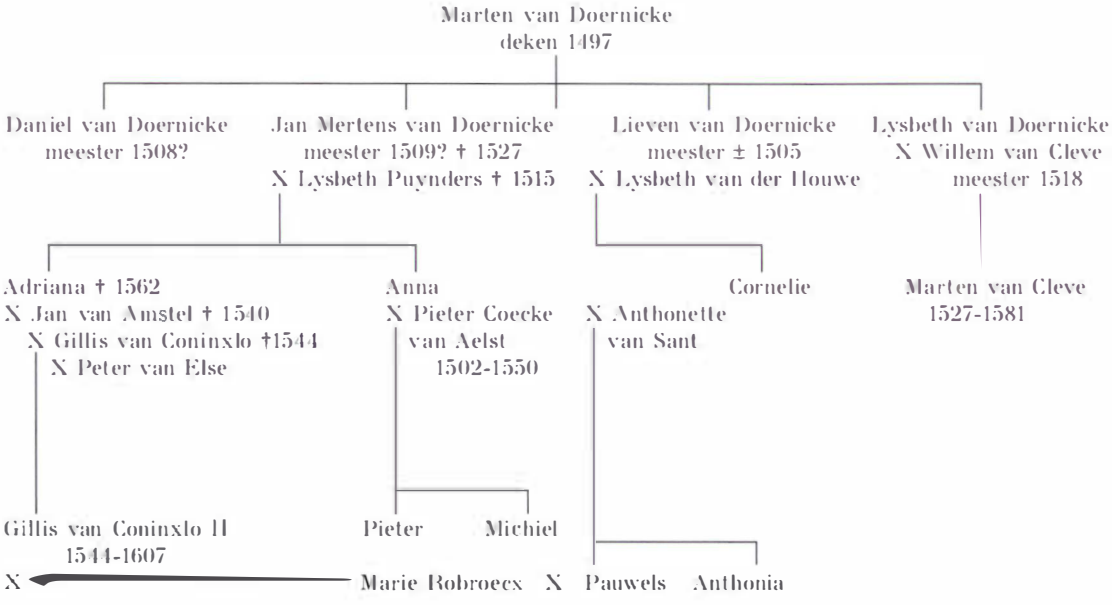
Annick Born in haar proefschrift meent dat onze schilder Jan Mertens van Doernicke de zoon is geweest van de beeldhouwer Jan Mertens, de zoon van de schoenmaker Gillis Martens en Lysbeth Vos, die in 1473 meester wordt en die nergens Van Doirnicke heet. Zijn vrouw Lysbeth Jansssoensdochter, is op 2 oct. 1512 weduwe([60]).

Dat Mevrouw Born zich hierin vergist is duidelijk, want Jan Mertens van Doernicke wordt uitdrukkelijk als zoon van Merten aangeduid. Hij zou dus de zoon kunnen zijn van de Marten van Dornick, die in 1497 deken wordt.

Born meent de inschrijving van Jan Mertens Janssone als meester in 1508 te mogen lezen als die van Jan Mertens Mertenszoon. Zij kent hem twee broers toe, en wel Lieven van Doernicke, die in 1505 en 1511 leerlingen heeft([61]) en die we in 1515 als voogd over

(58) Vermeylen 2003, p. 69-70. Over het O. L. Vrouwepand: Vermeylen 2003, p. 24-28; Vroom 1983 en Ewing 1990, p. 558-584.
(59) Van den Branden 1883, p. 288.
(60) Born 2010-2011, p. 131-140.
(61) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 62, 69; Van der Stock 1993, p. 48 en noot 22.

de kinderen van Jans vrouw Lysbeth Puynders tegenkomen, en Neel van Dornick Mertenssone, die in 1508 meester wordt ([62]). Monballieu heeft in zijn werkaantekeningen Neel vereenzelvigd met de Daniël ("Daneel") die op 10 juni 1524 als de broer van Jan Hermans van Doernicke wordt genoemd. Uit zijn onderzoekingen komen de gegevens voort die in samenhang een hypothetische reconstructie lijken te rechtvaardigen van de familie:



Of Jan Mertens van Doernicke Mertenszoon het Maria-altaar van 1518 voor de Mariakerk in Lübeck heeft geschilderd, wordt uiteraard door dit onderzoek ontkend noch bevestigd. Evenmin wordt duidelijk waarom Jan Mertens zijn huis op de Kammerpoortbrug, dat hij in 1515 het zijne noemt, in 1522 verkoopt en dat hij in datzelfde jaar als Jan Hermans zijn huis op de Melkmarkt verhuurt aan zijn zuster Lysbeth Hermans en haar man, Willem van Cleve. De kinderen blijven zich Mertens noemen, maar Adriana gaat vanaf 1544 over op de naam Hermans.

Adriana moet een sterke vrouw geweest zijn. Weduwe van Jan van Amstel, die omstreeks 1540 gestorven was, trouwde ze met Gillis I van Coninxlo, die in 1544 stierf, kort voor de geboorte van hun zoon Gillis II. Adriana, nog steeds bekend onder de naam van haar vorige man, "den Hollander", "reysde op de Marcten in Brabant en Vlaender, alles vervullende met schilderije, en won daer wel mede." (Van Mander 215r17-18). Zij huurde nog in 1545-50, waarschijnlijk als weduwe, een marktstal in het O.L.Vrouwepand. Ik heb in *Family ties* gesuggereerd dat ze de werkplaatsinventaris van haar man heeft behouden en het vak doorgegeven aan haar zoon Gillis II ([63]). En zo is ze dus eigenlijk, meer nog dan haar vader, de hoofdpersoon van dit artikel.

(62) Rombouts & Van Lerius 1872-1876, p. 69.
(63) Miedema 2012, p.18-19.

BIBLIOGRAFIE

Asaert 1972 = G. Asaert, Documenten voor de geschiedenis van de beeldhouwkunst te Antwerpen in de XV^de^ eeuw, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 43-86.

Born 2005 = A. Born, in *Extravagant! Een Kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 15 oct. – 31 dec., Antwerpen, (tentoonst. cat.) p. 225.

Born 2010-2011 = A. Born, *Essai d'analyse critique du maniérisme anversois de Max Jacob Friedländer suivi d'une révision du groupe des oeuvres du Maître de 1518*, proefschr. Gent.

Dudok Van Heel 2011 = S.A.C. Dudok Van Heel, De schilders Jacob Cornelisz alias Jacob War en Cornelis Buys uit Oostzaan, *De Nederlandsche leeuw* 128, p. 49-79.

Duverger 1979 = E. Duverger, Enkele gegevens over de Antwerpse schilder Pauwels Coecke van Aelst († 1569), zoon van Pieter en Anthonette van Sant, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 211-226.

Ewing 1990 = D. Ewing, Marketing Art in Antwerp, 1460-1560: Our Lady's Pand, *The Art Bulletin* 72, p. 558-584.

Hoogewerff 1941-1942 = G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche schilderkunst* IV, 's-Gravenhage.

Marlier 1966 = G. Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coecke d'Alost*, Brussel.

Miedema 2012 = H. Miedema, Kinship and network in Karel van Mander, in K. Brosens, L. Kelchtermans & K. Van der Stighelen (ed.), *Family Ties. Art Production and Kinship Patterns in the Early Modern Low Countries*, Turnhout, p. 11-23.

Rombouts & Van Lerius 1872-1876 = Ph. Rombouts & Th. Van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk: "Wt ionsten versaemt"*, Antwerpen.

Szmydki 1986 = R. Szmydki, Jan de Molder peintre et sculpteur d'Anvers au XV^e^ siècle, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 31-58.

Thierry De Bye Dólleman 1974 = M. Thierry De Bye Dólleman, Gewoonten en gebruiken met betrekking tot de naamgeving aan kinderen vóór 1600, *Holland* 6, p. 288-297.

Van den Branden 1883 = F.J. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen.

Van der Stock 1998 = J. Van der Stock, *Printing images in Antwerp. The introduction of printmaking in a city. Fifteenth century to 1585*, Rotterdam.

Van der Stock 1993 = J. Van der Stock, De organisatie van het beeldsnijders- en schildersatelier te Antwerpen. Documenten 1480-1530, in *Antwerpse retabels 15^de^-16^de^ eeuw*, Antwerpen (Museum voor religieuze kunst) 26 mei – 3 oct. 1993 (tentoonst. cat.), dl. II, *Essays*, p. 47-53.

Van Mander 1604 = Karel Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem.

Van Mander 2012 = K. Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, I-VI (H. Miedema ed.), Doornspijk 1994-1999.

Vermeylen 2003 = F. Vermeylen, Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age, *Studies in European urban history (1100-1800)* 2, Turnhout, p. 24-28.

VROOM 1983 = W.H. VROOM, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen. De financiering van de bouw tot de beeldenstorm*, Antwerpen-Amsterdam.

SAMENVATTING

In de afstamming en de familieverhoudingen van de landschapschilder Gillis II van Coninxlo komt een aantal namen voor die tot een onopgelost probleem leiden. In dit artikel wordt geprobeerd om de - tot nog toe meestal achteloos geaccepteerde - hypothetische oplossing van dit probleem zo nauwkeurig mogelijk te toetsen. In de Antwerpse archieven komt een cluster van namen voor die zich groeperen rond de schilder Jan Mertens alias Van Doirnicke Mertenssone. Het betreft dus Jan, zoon van Merten. Het eerste "Mertens" is geen patronym, maar een achternaam, evenals "Van Doirnicke". Deze beide achternamen worden overgenomen door zijn dochters Adriana en Anna. Adriana Mertens alias van Doirnicke was getrouwd met Jan van Amstel, Anna Mertens alias van Doirnicke met Pieter Coecke van Aelst.. Een Adriana Hermans van Doirnicke was de moeder van Gillis van Coninxlo. Was zij identiek met Adriana Martens? Door de archivalische gegevens te vergelijken met de desbetreffende mededelingen van Karel van Mander volgt een kritische evaluatie van de identificatie van beiden. Résumé

RÉSUMÉ

Un problème subsiste dans l'arbre généalogique du peintre paysagiste Gilles II Coninxlo. Un groupe semble se concentrer autour du peintre Jan Mertens alias van Doornicke, fils de Merten et leurs filles Adriana et Anna Mertens van Doornicke. La mère de Gillis van Coninxlo s'appelle Adriana Hermans van Doornicke. Peut-on l'identifier à Adriana Mertens? L'auteur en conclut que l'identification des deux Adriana's semble plausible, ce qui permet en même temps d'accepter l'identification de Jan van Amstel avec Jan de Hollander.

SUMMARY

The parentage and family relationships of the landscape painter Gillis II Coninxlo remains unclear on some points. A cluster can be discerned around the painter Jan Mertens alias van Doornicke, son of Merten and his daughters Adriana and Anna Mertens van Doornicke. The mother of Gillis Coninxlo was named Adriana Hermans van Doornicke. Can she be identified with Adriana Mertens? The author concludes that this is a strong possibility. This leads to the acceptance of the identification of Jan van Amstel with Jan de Hollander.

Un Saint *Jérôme pénitent* d'Anthonis Palermo?

Fernando Collar de Cáceres

Les originaux et les copies de panneaux flamands, situés dans des lieux de culte ou des musées de Ségovie, qui sont documentés, rendent compte d'un remarquable intérêt de la part de la clientèle locale pour le travail des ateliers artistiques des Pays-Bas. Celui-ci trouve son point de départ à la *Fontaine de Grâce* vaneyckienne du Musée du Prado, dont Enrique IV fit don au monastère de Santa María de El Parral, et qui semble avoir atteint son apogée au cours du XVI[e] siècle, se canalisant en grande partie vers les ateliers traditionnels de l'ancienne et puissante Bruges, avec Benson comme figure de proue à sa tête.

Des œuvres, telles que le triptyque de la *Descente* conservé à la cathédrale, qui appartiendrait à l'église de Saint-Michel, la *Sainte Face* qui se trouve dans l'église de la Sainte-Trinité, les retables démembrés du couvent de Sainte-Croix, conservés aujourd'hui au Musée du Prado - l'un représentant sainte Anne(1) et l'autre, sainte Catherine de Sienne -, avec le panneau de la collection Duques del Infantado(2) - ou le triptyque de l'*Adoration des Bergers* de l'Hôtel de Ville, ainsi que les deux panneaux du Musée provincial (*Ecce Homo* et *Sainte Face*) constituent la meilleure preuve du travail de celui qui sera baptisé par Justi «Maître de Ségovie». Il convient aussi d'ajouter l'imposant retable de l'église de Carbonero el Mayor, dont les paiements tardifs et partiels connus ont été faits, dès 1547, aux peintres Baltasar Grande et Diego de Rosales. Ceux-ci n'auraient réalisé probablement que des travaux de polychromie ou n'auraient été, tout au plus, que les intermédiaires à l'embauche de l'œuvre, qui constitue l'une des dernières commandes confiées à l'atelier de Benson. La date de 1548, notée sur deux panneaux du retable, deux ans avant la disparition du peintre lombard-flamand, permet de prendre cette hypothèse en considération sur base du caractère nettement bensonien des panneaux, même si l'artiste, encore vivant, ne figure pas sur le bref rapport concernant les premiers paiements, et il n'y a aucune mention non plus de la

(*) Professeur titulaire d'Histoire de l'Art, Universidad Autónoma de Madrid .

(1) Le nom et la taille, plus grande dans le cas du panneau central, semble réfuter la thèse soutenue par divers auteurs qui l'identifient comme faisant partie des huit panneaux commandés à Benson en 1531 par le marchand Lucas de Castro, comme le signalent Silva Maroto 2008, p. 60 et Didier Martens 2010, p. 155. Il faut souligner cependant qu'il n'y a pas d'arguments non plus pour soutenir que celui de Sainte Anne était le retable majeur de l'église vu son patronage et ses dimensions limitées.

(2) Ainsi, le marqués de Lozoya 1960, p. 4-6, indique que le triptyque présidait la chapelle de Sainte-Catherine qui appartenait au chanoine Juan Pérez de Toledo, qu'il identifie avec le donateur peint au pied de Saint Thomas d'Aquin, considérant que la mitre qui se trouve par terre fait allusion au renoncement de la part du saint à la prélature de Naples. Dans ce sens-là, Rodríguez Cruz 1966, p. 445-446. La thèse qui soutient l'identification du donateur avec le frère Tomás de Torquemada voir Gómez Nebreda 2001, p. 84-85, ne correspond pas du point de vue iconographique aux vêtements du chanoine.

provenance flamande des panneaux -fait vraiment remarquable- ne consignant à ce propos que le nom de Baltasar Grande([3]).

Pieter Coecke van Aelst, le Maître du Saint-Sang, Jan van Scorel ou le Maître de Francfort font également partie des maîtres du XVI[e] siècle représentés dans les lieux de culte ou dans les collections de Ségovie où figurent ou figuraient des œuvres remarquables rapportées de Flandres, par des commerçants locaux, à une date incertaine, ou acquises lors de foires comme celle de Medina del Campo. Nous y trouvons aussi des copies d'autres peintres flamands (Bernard Van Orley, Martin de Vos ...) et diverses pièces anonymes, dont certaines doivent encore être retrouvées([4]). Il convient de souligner, en ce sens comme par exemple, une référence significative contenue dans le testament d'Alonso Moreno, trésorier à l'Hôtel de la Monnaie, qui disposa de l'emplacement de: «*dos retablos uno de Cristo Crucificado y otro de la Magdalena, cuyos retablos son propios mios y los truge de Flandes*»([5]) pour orner sa chapelle à l'église de Saint-Martin. L'un de ces «retables» peut bien être le *Triptyque de la Crucifixion* attribué communément à Adriaen Isenbrant et récemment considéré comme étant la création de Benson lui-même([6]).

Parmi toutes ces œuvres, nous devons mentionner, du fait de son extraordinaire qualité, un panneau de *Saint Jérôme pénitent* (huile sur bois de chêne -, 99 x 71 cm), appartenant à la cathédrale de Ségovie (fig. 1), qui jusqu'à présent a fait l'objet de très peu d'attention([7]). Il représente le saint théologue dans la grotte de Bethléem, agenouillé et torse nu, portant une pierre de sa main droite, afin de se lacérer la poitrine, en guise de pénitence. Il présente une expression méditative et il a devant lui une roche sur laquelle reposent un crucifix, une petite lanterne, un sablier et une tête de mort, symboles du caractère éphémère de l'existence humaine, et sur celle-ci il tient un livre ouvert contenant des psaumes

(3) À propos de ce retable, voir l'article récent de Collar de Cáceres 2003, p. 11-89, et Martens 2010, p. 161-171. La quantité considérable de peintures liées à l'atelier de Benson fait penser à un atelier ayant une ample participation de collaborateurs plutôt qu'à l'imitation du style du peintre lombard-flamand par d'autres maîtres. Il suffit de considérer que s'il n'y avait pas eu la présence du monogramme du peintre sur le triptyque de Saint Antoine de Padoue (MRBAB), celui de l'Adoration des bergers de Ségovie (Hôtel de Ville) se trouverait parmi les œuvres des peintres qui poursuivirent leur travail dont la qualité est plus élevée que celle d'autres œuvres renommées. La participation étendue de l'atelier dans de nombreuses créations attribuées à Benson ainsi que les problèmes d'attribution ont été fréquemment soulignés, voir Marechal 1998, p. 142. D. Martens (2010) propose la séparation d'une partie de ce long catalogue entre les différents maîtres du cercle bensonien. Au-delà d'une exécution picturale, qui dans un atelier de cette nature resterait, dans beaucoup de cas, dans les mains des collaborateurs, une analyse du dessin sous-jacent des œuvres mises en rapport avec Benson devrait contribuer à éclairer la question de leur paternité. Cela dit, il ne faudrait pas oublier de prendre en compte l'évolution stylistique du maître lui-même, malgré la difficulté que cela entraîne, due à l'absence de références documentaires.

(4) Ceci est développé dans Zamora & Herrero 1980; petit catalogue de main de l'exposition qui eut lieu dans le Torreón de Lozoya.

(5) de Vera 1952, p. 281.

(6) Collar de Cáceres 1998, p. 101. À propos du nouveau classement, E.B. voir Bermejo 2003, p. 250-251.

(7) Comme œuvre anonyme dans Santamaría (Com.) 1992, p. 65, num. 55, avec proposition d'attribution à Marinus Van Reymerswaele.

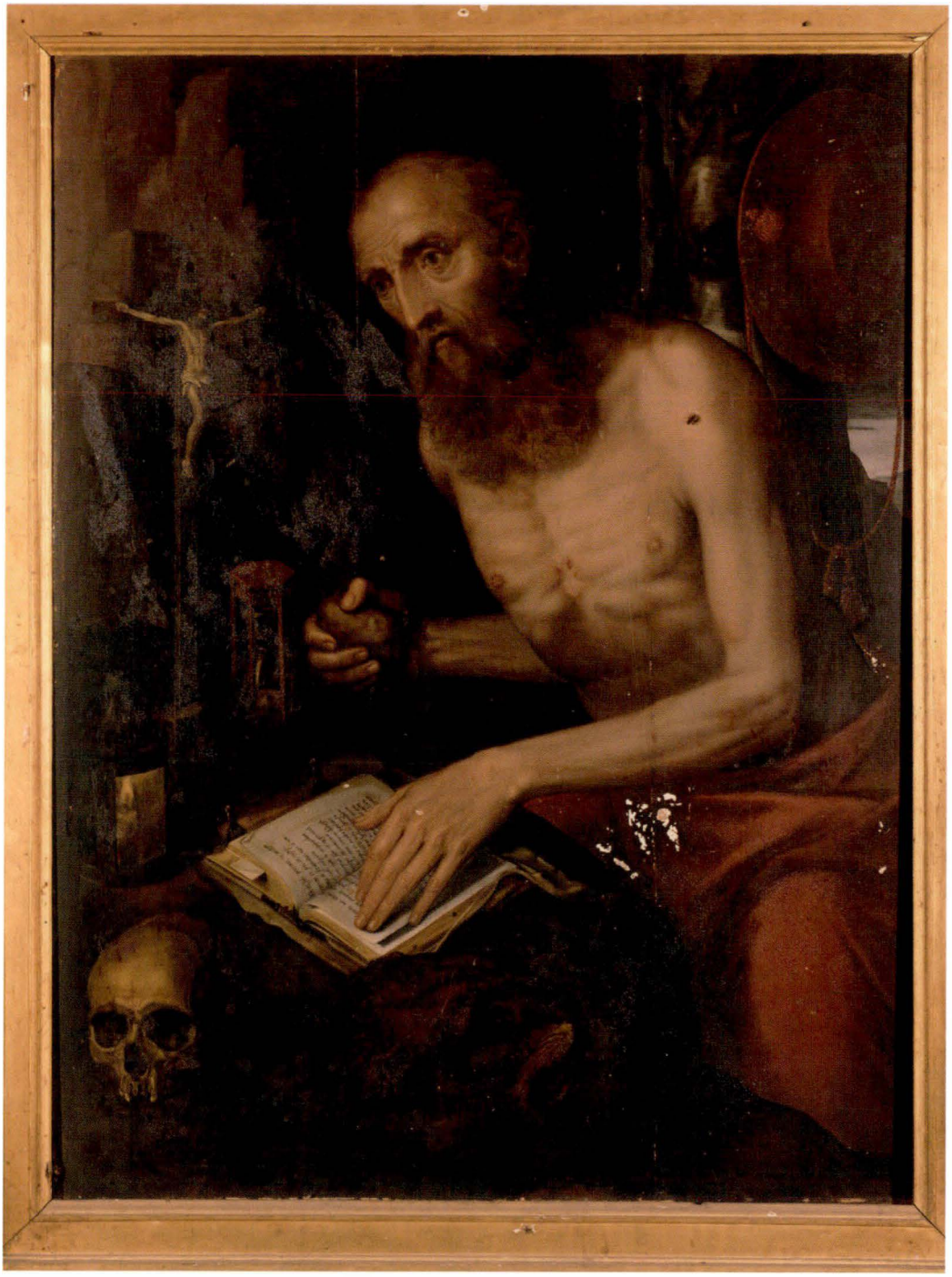


Fig. 1. A. Palermo (attribué à), *Saint Jérôme pénitent*. Ségovie, cathédrale.
© Photo Imagen MAS- J.J. Pascual

manuscrits (fig. 2). Il s'agit d'un livre de facture raffinée, au-dessus duquel il tend la main. Devant la roche, émerge la tête d'un petit lion, faisant ainsi allusion à un des plus célèbres passages miraculeux de sa biographie. Derrière lui, à l'entrée de la grotte, nous retrouvons, suspendu à un arbre, le chapeau de cardinal, symbole d'une dignité qu'il ne portera jamais mais que la tradition lui associe.

Il s'agit d'une œuvre de facture serrée et méticuleuse, créée dans la meilleure tradition flamande, et dont il faut mettre en relief le traitement détaillé des mains fort délicates du saint, avec de minutieux glacis, ainsi que le rendu anatomique du torse, la tête elle-même, ornée d'une barbe plumeuse, presque évanescente, et le visage, constitué de traits effilés et présentant le regard distrait de quelqu'un replié sur lui-même, l'air méditatif. Le principal souci du peintre est de traduire la vraisemblance dans la représentation des différents éléments et objets, ce qui entraîne l'artiste à aller au-delà en produisant une forte impression à l'aide du trompe-l'œil, comme en témoigne une mouche peinte sur l'épaule nue du saint, confondant le spectateur (fig. 3). D'un autre côté, nous ne voyons que la tête du lion, non pas par ignorance ni même par impéritie mais parce qu'elle est de petite taille et qu'elle est représentée de manière conventionnelle, de profil. Sa docilité, reliée au passage qui raconte comment une de ses pattes fut soignée par son bienfaiteur, face à la fuite épouvantée de toute la communauté du monastère, est inhérente au sujet et symbolise la force et la solitude du pénitent dans sa retraite.

La meilleure expression de minutie et de virtuosité réaliste du peintre apparaît cependant dans les feuilles du manuscrit sur lesquelles repose la main du saint pénitent, virtuel ou vrai fac-similé d'un exemplaire spécifique, avec des lettres capitales dorées au début de chaque vers, permettant de lire en détail et entre ses doigts, avec une distribution détaillée des espaces visibles et cachés, le texte du psaume 51 (Vg. 50), choisi exprès, dû à son caractère pénitentiel (fig. 4):

[Miserere] mei, Deus: se|[cund]um magnam mise|[ricordiam tuam].
Et sec [ ] [undum multitudinem] miserat [ionum tuarum, dele iniqui] tate[m meam.
Amplius lava me a[b] ini[quitate mea: et a peccato]me[o munda me.
Quoniam iniquitatem m[ea[m ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.]
Tibi soli peccavi, et malum| coram te feci: ut justifi|ceris in sermonibus tuis, et vin|cas cum judicaris.
Ecce enim in iniquitatibus conceptus| sum: et in peccatis| concepit me mater mea.
Ecce enim veritatem dilexisti|: incerta et occulta sapienti[a]e| [tuae mani]festasti mihi.
Asperges| [add] mine hyso[po, et]mundabor|: [lavabis] me, e[t super] nivem| [dealbabo]r.
[Audit] ui meo| [dabis gaudium et laetiti]am: et| [exsultabunt ossa humi]liata.|
[Averte faciem] tuam.

Il s'agit du moment où le prophète Nathan visite David, après que celui-ci a péché avec Bethsabée, femme d'Urie. David exprime la prière du pécheur repenti prêt à accomplir sa pénitence([8]). Ces pages, conformes à un «fac-similé» exact, n'évoquent pas le passage

(8) O Dieu! Ait pitié de moi dans ta bonté;
Selon ta grande miséricorde, efface mes transgressions!
Lave-moi complètement de mon iniquité,
Et purifie-moi de mon péché !
Car je reconnais mes transgressions
Et mon péché est constamment devant moi.

Fig. 2. Saint Jérôme penitent. (détail). Photo de l'auteur

J'ai péché contre toi seul,
Et j'ai fait ce qui est mal à tes yeux.
En sorte que tu seras juste dans ta sentence,
Sans reproche dans ton jugement.
Voici, je suis né dans l'iniquité,
Et ma mère m'a conçu dans le péché. (Ps. 51. 3-7)

Fig. 3. *Saint Jérôme pénitent* (détail).
© Photo Imagen MAS- J.J. Pascual

Fig. 4. *Saint Jérôme pénitent*. Détail du livre de l'Ancien Testament; Psaume 51.
© Photo Imagen MAS- J.J. Pascual

Fig. 5. Monogramme "A.P." (fac-similé).

faisant référence à un désir de transformation, semblable à celui que saint Jérôme s'impose lui-même à travers la méditation. Cette décision a lieu suite à une vision du saint qui voit son âme soumise au Jugement divin, pour avoir consacré tout son temps à l'étude des auteurs grecs et latins. Il devra, alors, vaincre les tentations perpétuelles qui surgiront au cours de sa retraite pénitentielle.

Dans la partie inférieure gauche du panneau, figure clairement un monogramme AP (A.P.) qui devrait nous permettre d'identifier l'auteur (fig. 5). En revanche, l'affaire n'est pas si simple, puisque certains artistes, dont la plupart sont restés dans l'anonymat, utilisèrent un monogramme avec ces deux lettres et que d'autres se sont servis des initiales de leurs noms pour construire la même formule.

En principe, il semble que l'idée de faire correspondre le monogramme avec les lettres P.A., dans cet ordre-ci, doit être remise en question, puisque nous n'avons pas l'impression de l'existence d'un P prédominant, comme dans certains cas de même nature, toutefois, nous ne pouvons pas exclure cette possibilité. Parmi ceux qui utilisèrent le monogramme renvoyant aux initiales A.P., bien qu'un des jambages soit très différent, on peut le rapprocher d'un paysagiste du XVII[e] siècle, d'un miniaturiste du XVIII[e] ou du peintre Adries Pauwels (Adries Pauli, le vieux, ca. 1600-1639), de son fils homonyme, et de quelques graveurs, parmi lesquels nous pouvons citer l'auteur italien de l'estampe romaniste de *Triton*([9]), identifié à l'auteur de plusieurs estampes signées également «AP» de grotesques ornementaux (burin et eau-forte), d'une *Figure de proue entre deux tridents et deux dauphins*, *Diane d'Éphèse avec des arabesques*, une *Plante sur chimères et oiseaux* et celle d'une *Tête de lion rugissant* (1555)([10]), de l'auteur - Ascanio Palombo (?) - d'une gravure de l'entablement du temple de Sérapis - 1555 - (Metropolitan Museum of Art, 68.529 B) qui servit de référence à Andrea Palladio pour une des illustrations de *I quattro libri dell'architettura*([11]), pour ne pas inclure le maître monogrammiste ATP (c. 1535 - 1537), proche de Van Orley, qui façonna des xylographies des Quatre Saisons, de quatre psychomachies puis d'une *Taverne* mentionné, de temps à autre, comme le monogrammiste AP([12]). Cependant, il s'agit de

(9) Bartsch, XV.509.1. Voir Boorsch et Spike 1986 vol. 31, formerly XV (1), p. 380, 1 (509).

(10) Boorsch & Spike 1986 vol. 31, formerly XV (4) , nums. 1 (510), 2 (509), 3 (510) et 5 (510.

(11) Waters 2012, p. 2-4. Voir Palladio 1570, lib. IV, XII.

(12) Ainsi dans l'étude iconographique détaillée et thèse doctorale de K.S. Meetz, voir Meetz, 2003, p. 147, 149-151, 215, 275, 287-288. Il est important de signaler que le monogramme du *Saint Jérôme* de Ségovie est susceptible d'être interprété comme ATP, bien que le trait horizontal supérieur soit à peine défini.

plans artistiques et stylistiques bien différents et le graphisme du monogramme diffère de manière substantielle.

Le dictionnaire de Benezit recueille, au contraire, une signature identique à celles prétendument utilisées par le peintre Pieter Aertsen ([13]), ce qui nous mènerait à comprendre le monogramme comme P.A. Néanmoins, il n'apparaît ainsi sur aucune des peintures du catalogue établi par Mary M. Buchan ([14]), et nous devons souligner que dans sa formule la plus habituelle Aertsen dessinait un trident entre les lettres P et A, présentées séparément au moins à partir de 1556 (*Rassemblement de paysans au coin du feu*, Anvers, Musée Mayer Van den Bergh) et sous forme approximative dès 1535 (*Ecce Homo* du Musée Smidt van Gelder à Anvers; formule «Pieter-trident-A.»), même si les renseignements sur son œuvre, au cours de ces premières années lorsqu'il travaillait encore à Malines, restent sommaires. Dans la plupart de ses créations, nous retrouvons, à côté des initiales et du trident surgissant presque toujours entre elles, la date exacte d'achèvement du travail. Cela dit, nous retrouvons quelques peintures précoces où il se limite à inscrire l'année, alors que sur les plus tardives, il utilise une signature plus complexe, avec des lettres capitales et des chiffres romains ([15]).

Mais le catalogue ainsi établi semble incomplet et certaines créations qui lui avaient été attribuées, sont aujourd'hui écartées de son œuvre, comme par exemple le triptyque de l'Ermitage, considéré auparavant comme un travail réalisé en collaboration avec le Maître de Paul et Barnabé ([16]). La peinture de *Saint Jérôme pénitent* de la cathédrale de Ségovie peut difficilement être insérée dans l'évolution du style de Pieter Aertsen à Malines, ou dans celle des premières années de sa trajectoire, même si, comme nous l'avons signalé préalablement, les renseignements sur l'Aersten précoce sont infimes. Nous pouvons remarquer des différences sensibles dans les modèles, dans le sens plastique ou même dans la présentation des détails, tel le traitement des cheveux, qui nous obligent à repousser toute attribution de cette œuvre à Aertsen. Il est vrai que le peintre du tableau de Ségovie fait preuve d'une grande dextérité pour les natures mortes, tout comme Aertsen et Beuckelaer, qui en seraient les plus grands spécialistes, mais les scènes à caractère figuratif, religieuses ou profanes se caractérisent par un sens plastique, chromatique et un traitement du détail tout à fait différents.

Nous retournons, ainsi, à l'énigme du monogramme, à celui ayant des traits identiques attribué à Aersten, dans le dictionnaire de Benezit, et dont nous ne connaissons toujours pas l'origine. À la lumière de la peinture, il est évident que nous sommes face à la créa-

(13) Benezit 1999, I, p. 590.

(14) Buchan 1987.

(15) Sans monogramme sur *Christ chez Marthe et Marie*, Rotterdam, Musée Boymans - «1553, 27 julius», ou sur la *Fuite en Egypte* de 1551 (Université d'Uppsala) et sur *Joseph rencontre ses frères* (Paris, commerce d'art). Sur quelques-unes de ses œuvres précoces, apparaît seulement l'année (*Fêtes paysannes*, Vienne, KHM. «1550»), alors que sur les œuvres tardives *Histoires de Saint Pierre et Saint Julien* (Ermitage de Saint-Pétersbourg), il utilise l'inscription complexe «A1575 DWER (C)KU XIII», sans trident, semblable à celle de plusieurs de ses derniers travaux. Le célèbre et démembré *Triptyque de Jan van der Biest* (Maagdenhuis Museum à Anvers) rompt avec toutes les formules et ne montre qu'un "A", sur le bouclier d'un soldat.

(16) Bruyn 1985, p. 17-29.

tion d'un maître assez doué, actif vers 1530-1550 et qui ne put passer inaperçu auprès de ses contemporains. D'ailleurs, il est surprenant que l'on ne connaisse pas d'autres œuvres signées ayant des caractéristiques semblables et même des travaux sans signature d'une qualité et d'un style qui auraient rendu possible la définition de la personnalité d'un maître anonyme avec une production propre bien caractéristique. Pour des raisons stylistiques, il est possible de penser à des peintres comme Benson, mais il est loin de sa dureté dans les traits, dans les contours et dans le tracé des vêtements tout comme dans le traitement de la lumière. Précisément, Benson offre un exemple parfait en rapport avec la signature, puisque les œuvres sur lesquelles il mit son monogramme («AB»)([17]) sont absolument exceptionnelles dans l'ensemble de sa production, bien qu'elles ne soient pas les plus remarquables, ce qui permet d'intégrer au catalogue de son œuvre des peintures de qualité inégale. Nous pouvons supposer que le peintre anonyme du *Saint Jérôme pénitent* fut aussi économe en cette matière. On comprend, en somme, que ce monogrammiste AP a dû être un maître ayant une certaine importance et ainsi nous sommes presque obligés de penser que Karel van Mander a dû faire quelque mention dans son ouvrage *Schilder-boeck* publié en 1603-1604, même si celle-ci fut succincte.

Ceci nous mène à considérer que, probablement, nous nous trouvons face à une œuvre du glissant Anthonis Palermo, que Van Mander, sans aucune sympathie, ne mentionne que deux fois, comme maître de Gillis Coignet, de Jacques Backer([18]), aussi connu comme Jacques de Palerme, et qu'il le fut aussi, tout du moins, de Pieter Goetkint, son beau-fils, qui était déjà apprenti dans son atelier en 1555([19]). Le régime d'exploitation auquel Palermo soumettait ses collaborateurs, les faisant travailler sans trêve et affirmant que la vente de ses œuvres, réalisée en France à un bon prix, lui apportait de faibles bénéfices, finit par atteindre la santé de Jacob de Backer, qui mourut à l'âge de trente ans à peine dans les bras de la fille de son despote patron, après avoir passé quelque temps dans l'atelier de Hendrick van Steenwijck, d'après les données de Van Mander. La vision du romantisme tardif de J. Collin de Plancy finit par dépeindre le régime de l'atelier de Palermo comme un lieu semblable à une prison et à Palermo lui-même comme un véritable usurier, faisant en sorte qu'en punition de ses abus il eut une mort tragique, brûlé par la foudre dans son propre atelier au moment où Coignet, récemment rentré d'Italie, allait le rejoindre pour lui demander des comptes au sujet de la mort de son ancien condisciple([20]).

Originaire de Malines, tout comme Aertsen, où il aurait travaillé jusqu'en 1544, Anthonis Palermo (circa 1503 - circa 1589) s'installa à Anvers en 1545 et se fit inscrire comme citoyen deux ans plus tard. Soulignons, que c'est aussi en 1545 qu'il s'inscrivit à la Guilde de peintres([21]), au sein de laquelle il occupa, à plusieurs reprises, le poste de doyen ou de

(17) Voir le *Triptyque de Saint Antoine* des Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique et la *Sainte Famille avec saint Jean enfant*, Groeningemuseum, Bruges, voir Marlier 1957, p. 9 et 284; Friedländer 1974 (commentaires d'H. Pauwels), n. 268.

(18) Van Mander 1603-1604; voir en particulier l'édition annotée par Miedema 1996, fols 231v et 262r.

(19) Rombouts & Van Lerius 1864, I, p. 194.

(20) Collin de Plancy 1842, p. 117-126.

(21) Rombouts & Van Lerius, 1864, I, p. 152.

vice-doyen entre 1555 et 1571 ([22]). De ce fait, la corporation elle-même prit à ses frais les funérailles de Palermo en 1589 ([23]). Trois ans auparavant, soit dit à sa décharge, en septembre 1586, il prit la défense de Gillis Coignet, son ancien collaborateur, qui avec d'autres luthériens avait abandonné la ville en août 1585, aussitôt après la victoire d'Alexandre Farnèse sur les rebelles. Ainsi, il envoya au doyen de la Guilde, à cette époque, Jan van Kercklohe, un certificat de bonne conduite où il consignait que Gillis «était homme à revenus modestes et de nature pacifique», à la suite de quoi celui-ci put se rendre sans problèmes à Amsterdam ([24]).

Les données biographiques sommaires concernant Palermo, auxquelles nous avons accès, le présentent plutôt comme un marchand que comme un peintre ([25]). L'information la plus remarquable concernant son travail professionnel est sa participation, en 1549, aux décorations faites à Anvers pour l'arrivée de Charles Quint et Philippe II, aux côtés de Frans Floris, Jan Madijn, Jan Clause, Lambert van Noot et Jeronimus Cock ([26]). En dehors de cela, nous pouvons à peine faire remarquer son nom au cours de l'édition, en 1565, réalisée avec Pierre Frans d'une carte perspective d'Anvers, dans l'imprimerie d'Egide van Diest ([27]). Son identification avec le Maître de l'Enfant Prodigue, formulée sans un support particulier d'arguments, n'a pas été réellement acceptée, de sorte que tout ce qui concerne le style et l'œuvre de Palermo est encore à découvrir ([28]).

Dans le domaine professionnel, nous avons des renseignements à propos de ses relations avec d'autres peintres, comme le paysagiste Christian van Queborne, qui fut le parrain d'une des filles de Bernard de Rijcke. Nous savons aussi que sa propre fille Lucretia, baptisée en juin 1561 et identifiée comme la femme ayant pris dans ses bras Jacob de Backer lors de sa mort, se maria avec le père du peintre Victor Wolfvoet ([29]) et qu'une autre de ses

(22) Années 1555, 1561, 1562, 1570 et 1571, voir Rombouts & Van Lerius 1864, I, p. 189, 223, 229, 239, 243, 290, 306 et 337.

(23) Rombouts & Van Lerius 1864, I, p. 345.

(24) Miedema 1996, vol 5, p. 5; commentaire sur 262r°19 (renvoie à la foliotation et au paragraphe du texte original de K. van Mander), in Briels 1976, p. 17.

(25) Ciulisová 2012, p. 82-90

(26) Thieme & Becker 1968, p. 158; R.H. Wilenski 1960, p. 618. Son étude documentaire in: Roobaert 1960, 1/2, p. 37-71, en particulier p. 58, doc III, p. 60 - doc XIII, 61 - doc XV, p. 62 - docs XVII-XIX et p. 63, doc XXI.

(27) À propos du dessin de Vergile de Boulogne et Corneille Grapheus voir Rooses 1904, p. 90, Cartes, num. 4; Rooses 1909, p. 108. Aussi cité par Wilenski 1960.

(28) Faggin 1968, p. 61, note 23. La présence du monogramme LK sur une peinture du *Retour de Tobie* (1535) poussa Grete Ring à le mettre en rapport avec Leonard Kroes, mentionné par Van Mander, voir Ring 1923, p. 196-201, qui sûrement n'est autre que le peintre de cartons Lenaert Knoest, établi à Bruxelles en 1544, voir Diéguez Rodríguez 2006, p. 243, note 16. Parfois aussi, il a été mis en rapport avec des peintres tels que Jan Mandijn ou Pieter Aertsen lui-même, aboutissant à l'imposition du nom de Maître de l'Enfant Prodigue pour lequel plaida G. Marlier lorsqu'il fit sa première étude spécifique à propos de son atelier et de son œuvre, questionnant les identifications proposées, voir Marlier 1961, p. 75-111.

(29) Wilenski 1960, p. 618. L'affirmation formulée communément d'après laquelle elle se serait mariée avec le peintre lui-même est tout à fait insoutenable puisque Lucretia aurait eu cinquante ans à la naissance de V. Wolfvoet (1612-1652), qui finirait par être disciple de Rubens.

filles, Catherine, fit de même en premières noces avec Pieter Goetkint, qui avait été formé à l'atelier de Palermo.

Par ailleurs, il possédait une maison au Meir à Anvers, rue habitée par quelques-uns des notables de la ville, ce qui suggère une aisance économique. Il est possible, et même de source sûre d'après les dires de Van Mander, que Palermo ait atteint la prospérité comme entrepreneur et commerçant d'art, toutefois, en tant que membre de la guilde, il ne pouvait cesser d'être peintre lui-même, et il le fut au moins dans sa jeunesse avec un certain sérieux, comme le prouve sa participation, accompagné des peintres les plus réputés, aux décorations réalisées pour la joyeuse entrée en ville de l'empereur Charles Quint et de Philippe II. L'évaluation stylistique de l'œuvre picturale de Jacob de Backer et de Gillis Coignet([30]), reposant sur une échelle plus ou moins grande de critères romanistes, n'a, en effet, aucun lien avec la peinture du *Saint Jérôme pénitent*, thème développé dans cet article, comme nous pourrions l'attendre de l'influence de style, issue du rapport professionnel établi entre eux. Toutefois, ceci ne contredit pas l'estimation d'une possible paternité de la part de Palermo, qui exerçait plutôt comme entrepreneur que comme peintre, selon l'opinion générale et d'après la vente qu'il faisait des peintures de ses collaborateurs, qui n'étaient pas considérés comme de simples apprentis. De Backer, fils adoptif du maître dès le moment où son père prit la fuite pour se rendre en France, où il mourut, entra peut-être dans son atelier, en effet, à titre d'apprenti. Mais ce lien aurait eu lieu tout au plus vers le milieu des années soixante, et il est fort probable qu'à cette date, après environ une vingtaine d'années au sein du milieu artistique anversois, la facture artistique de Palermo ait évolué depuis ses débuts à l'époque où il vivait à Malines. C'est à ces premières années qu'il faudrait remonter pour situer le tableau de Ségovie, qui daterait vraisemblablement des années quarante. Son auteur, Anthonis Palermo ou seulement un nouveau «monogrammiste A.P.», se présente dans cette œuvre magnifique, oubliée des études sur la peinture flamande jusqu'à aujourd'hui, comme un maître qui égala les peintres les plus représentatifs des Pays-Bas méridionaux du milieu du XVI[e] siècle.

BIBLIOGRAPHIE

BENEZIT 1999 = E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs: de tous les temps et de tous les pays*, Paris.

BERMEJO 2003 = E. BERMEJO in *El árbol de la Vida, Las Edades del Hombre*, Segovia, p. 250-251.

BOORSCH & SPIKE 1986 = S. BOORSCH & J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch* 31, formerly XV (4), *Italian Artists of the Sixteenth Century*, New York.

BRUYN 1985 = J. BRUYN, De Meester van Paulus en Barnabas (Jan Mandijn?) en een vroeg werk van Pieter Aertsen in *Rubens and his World*, Antwerpen, p. 17-29.

BRIELS 1976 = J-G.C.A. BRIELS, *De Zuidnederlandse immigratie in Amsterdam en Haarlem omstreecks 1562-1630: met een keuze van archivalische gegevens betreffende de kunstschilders*, n.p. (thèse inéd., Utrecht).

(30) Pour Jacques de Backer, voir MÜLLER-HOFSTEDE, 1973, p. 227-260. Pour Coignet, voir le premier chapitre dans MESKENS 1998; OLLEBO BUTLLER 1989, p. 65-111; MIEDEMA 2005, p. 113-120 ou dans MARTENS 2010, p. 197 et suivantes. À propos des aspects italianisants des œuvres des deux peintres, DACOS (com.) & DE LIEDEKERKE (coord.) 1995, p. 68-69 et 157; CIULISOVÁ 2012, p. 82 et 85-86.

Buchan 1987 = M. B. Buchan, *The painting of Pieter Aertsen*, Ann Arbor (Mich.), (Ph.D. New York, 1975).

Ciulisová 2012 = I. Ciulisová, Jacques de Backer, Gillis Coignet and the Antwerp Art Dealer Anthonis Palermo. *Eirene: Studia Graeca et Latina* XLVIII, I-II, p. 82-90.

Collar de Cáceres 1998 = F. Collar de Cáceres, Pintura en Segovia de 1450 a 1500, *Estudios Segovianos* XL, 97. p. 97-146

Collar de Cáceres 2003 = F. Collar de Cáceres, Informe histórico-artistico, in *Retablo de Carbonero el Mayor. Estudio y restauración*, Madrid, p. 11-89.

Collin de Plancy 1842 = J. Collin de Plancy, Les pensionnaires de Palermo in *Légende des artistes*, La Haye, p. 117-126.

Dacos (com.) & de Liedekerke (coord.) 1995 = N. Dacos (com.) & A.-C. de Liedekerke (coord.), *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artistes des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance* (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 68-69 et 157.

de Vera 1952 = J. de Vera, Piedras de Segovia, *Estudios Segovianos* IV, p. 261-628.

Diéguez Rodríguez 2006 = A. Diéguez Rodríguez, Un tríptico del Maestro del Hijo Pródigo en la iglesia de la Asunción de Rueda (Valladolid), *Goya* 313-314, p. 237-244.

Faggin 1968 = G.T. Faggin, *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Firenze.

Friedländer 1974 = M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*. XI. *The Antwerpen Mannerist. Adrian Ysenbrant*, Leyden & Brussels, 1974 (commentaires d'H. Pauwels).

Gómez Nebreda 2001 = M. L. Gómez Nebreda, *Pinturas de Segovia en el Museo del Prado*, Segovia.

Marechal 1998 = D. Marechal, Ambroise Benson, in M.P.J. Martens (com.), *Bruges et la Renaissance, de Memling à Pourbus* (cat. d'expos.), Bruges, p. 142-143.

Marlier 1957 = G. Marlier, *Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Bruxelles.

Marlier 1961 = G. Marlier, L'Atelier du Maître du Fils Prodigue, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, p. 75-111.

marqués de Lozoya 1960 = marqués de Lozoya, Algo más sobre Ambrosio Benson, *Archivo Español de Arte* 33, p. 1-7.

Martens 2010 = D. Martens, *Peinture flamande et goût ibérique aux XV^ème^ et XVI^ème^ siècles*, Bruxelles.

Meetz 2003 = K.S. Meetz, *Ikonographische Studien zur Rezeption des antiken Themas der Jahreszeitenprozession im 16. und 17. Jahrhundert und zu seinen naturphilosophischen, astronomischen und bildlichen Voraussetzungen* (thèse de doctorat) Bonn.

Meskens 1998 = A. Meskens, *Familia Universalis: Coignet. Ein Familie tussen wetenschap en kunst*, Antwerpen.

Miedema 1996 = H. Miedema, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the First Edition of the Schilder-boeck (1603-1604): Commentary on Biography and Lives*, Doornspijk.

Miedema, 2005 = H. Miedema, Gilles I Coignet, de waarheid verheven? *Oud Holland* 118, p. 113-120.

Müller-Hofstede 1973 = J. Müller-Hofstede, Jacques de Backer. Ein Vertreter der Florentinisch-Romische Maniera in Antwerpen, *Wallraf-Ritchartz-Jahrbuch* XXXV, p. 227-260.

Ollero Butller 1989 = J. Ollero Butller, Gillis Coignet y otros pintores flamencos del siglo XVI en un retablo de santa María la Redonda de Logroño, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* I, p. 65-114.

Palladio 1570 = A. Palladio, *I quatto libri dell'architettura*, Venetia.

Ring 1923 = G. Ring, Des Meister der verlorenen Sohnes Jan Mandyn und Lenaert Kroes, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* VII, p. 196-201.

Roobaert 1960 = E.J. Roobaert, De seer wonderlijcke schoone triumphelijcke incompst, van den hooghmogenden Prince Philips van Spaignen, Caroli des vijfden, Keyser sone: in de stadt van Antwerpen, Anno 1549, *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 9, 1/2, 37-74.

Rodríguez Cruz 1966 = R. Rodríguez Cruz, La pintura de los siglos XV y XVI en Segovia, *Estudios Segovianos* XIV, 42, p. 409-456.

Rombouts & van Lerius 1864 = Ph. Rombouts en Th. van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde, onder zinspreuk: «Wt Ionsten Versaemt»*, Anvers I.

Rooses 1904 = M. Rooses, *Catalogue du Musée Plantin-Moretus,* Anvers.

Rooses 1909 = M. Rooses, *Catalogue du Musée Plantin-Moretus,* Anvers.

Santamaría (com.) 1992 = J. M. Santamaría (com.) *Segovia 1492: Entre dos siglos*, Segovia.

Silva Maroto 2008 = P. Silva Maroto in J.C. Elorza et al., *Santo Domingo de Guzmán, el burgalés más universal,* Burgos.

Thieme & Becker 1968 = U. Thieme & F. Becker, *Allgemeines Lexikon de bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig.

Van Mander 1603-1604 = Karel Van Mander, *Schilder-boeck.*

Waters 2012 = Michael J. Waters, "Who was Master A. P.?", *Palladiana: Journal of the Center for Palladian Studies in America* 6 (2), p. 2-4.

Wilenski 1960 = R.H. Wilenski, *Flemish Painters 1430-1830*, New York.

Zamora & Herrero 1980 = A. Zamora & C. Herrero, *Pintura flamenca en Segovia*, Segovia.

Samenvatting

Een *Boetvaardig heilige Hiëronymus* van Anthonis Palermo?

De belangstelling te Segovia voor de 16de-eeuwse Vlaamse schilderkunst wordt geïllustreerd door de aanwezigheid van diverse belangrijke werken van Ambrosius Benson. Ook het paneel met de voorstelling van de boetvaardig heilige Hiëronymus bewaard in de kathedraal bevestigt deze belangstelling. Voor dit schilderij zijn echter geen archivalische bronnen gekend. Het monogram (AP) is daarom bepalend bij de zoektocht naar de kunstenaar. De kwaliteit van het werk wijst op een schilder van een zeker belang. De auteur stelt voor om het werk toe te wijzen aan Anthonis Palermo (Antoine de Palermo), waarvan het beeldende werk vandaag voor een groot deel onbekend is.

Summary

A *St. Jerome as a penitent* by Anthonis Palermo?

The Segovian interest in Flemish painting of the sixteenth century, is well attested by the presence of several important works by e.g. Ambrosius Benson. Another important example is a panel representing St. Jerome as a penitent, kept in the cathedral. Unfortunately no archival documents exist on this well executed painting. The presence of a monogram AP is of prime importance in the search for the artist. The quality of the painting indicates a painter of a certain importance. The author proposes to attribute the panel to Anthonis Palermo (Antoine de Palerme) whose work is largely unknown at present.

Les vitraux de l'abbaye de Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l'art du vitrail du XVII[e] siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud

Isabelle Lecocq
et
Ellen Shortell

À Leo Janssen

Introduction

Un ensemble important de panneaux de vitraux monumentaux (1) originaires de l'abbaye de Parc à Louvain et datés des années 1636-1644 est revenu en Belgique, après avoir quitté la *Yale University Art Gallery* où il était conservé depuis 1942 (2). Il vient d'être racheté à celle-ci par la *Vlaamse overheid* et sera replacé dans le cloître de l'abbaye (fig. 1), où il rejoindra plusieurs vitraux revenus antérieurement, par donation ou par achat. Les modalités de sa réintégration seront déterminées après une importante étude confiée à Aletta Rambaut, historienne de l'art et conservatrice-restauratrice indépendante de vitraux.

La vitrerie du cloître de l'abbaye de Parc, vendue en 1828, est actuellement dispersée, pour les vitraux connus, entre des collections privées et des musées en Belgique et aux États-Unis. Outre ceux qui sont revenus de l'Université de Yale et ceux qui sont conservés à l'abbaye même, quatre vitraux du cloître de l'abbaye de Parc sont également toujours en Belgique. L'un d'eux fait partie d'une collection privée du Brabant wallon et son étude a été publiée dans le sixième volume belge de la série du *Corpus Vitrearum* (3); les trois autres sont situés à Bruxelles.

L'événement du retour de vitraux de Yale à Parc est l'occasion de présenter les trois vitraux de ce cycle conservés à Bruxelles et qui ont pu être examinés soigneusement dans la perspective de la présente contribution (4). Deux d'entre eux appartiennent aux Musées

(*) I. Lecocq Chef de Travaux à l'Institut du Patrimoine artistique, à Bruxelles; E. Shortell, Professor, History of Art, Massachusetts College of Art and Design, Boston.

(1) Cet ensemble est composé de huit scènes de la vie de saint Norbert (2 x 8 panneaux), de huit cartouches avec inscriptions (8 p.), de vingt figures de saints (40 p.), de seize piédestaux servant de support aux figures de saints (16 p.), et enfin, de quatre parties supérieures de couronnements architecturaux incluant des armoiries et des cornes d'abondance (12 p.)

(2) Voir Caviness & Hayward 1985, p. 30-32.

(3) Voir Lecocq 2011, p. 173-196.

(4) Examen réalisé en juin et décembre 2013. Les auteurs remercient chaleureusement Madame Valérie Montens, conservatrice aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, et le Professeur Bernard Vanommeslaghe pour l'accueil que ceux-ci leur ont réservé. Ils remercient également Messieurs Stefan

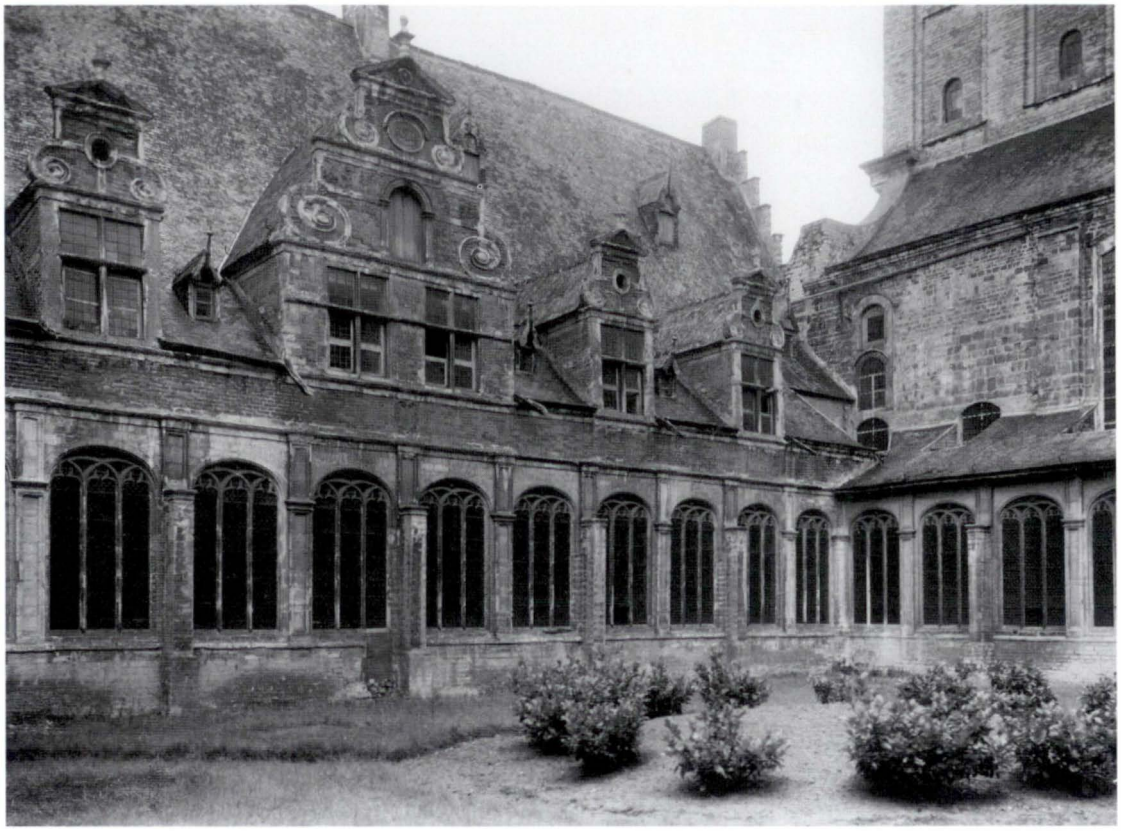


Fig. 1. Vue du cloître de l'abbaye de Parc. © IRPA, Bruxelles, 1942

royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) (fig. 2 et 3), et le troisième à un particulier (fig. 4). De tous les vitraux du cloître de l'abbaye de Parc encore existants, ils sont parmi les mieux conservés. Jean Helbig (1895-1984), conservateur aux MRAH (1938-1960), a consacré un article ([5]) aux deux vitraux des MRAH, suite à l'acquisition de ceux-ci, en 1956. Le vitrail de la collection privée bruxelloise n'a donné lieu jusqu'à présent à aucune étude publiée.

Avant d'examiner les vitraux bruxellois de l'abbaye de Parc dans le détail, il n'est pas inutile de revenir sur l'abbaye et ses vitraux, heureusement bien documentés, grâce aux

Van Lani, archiviste à l'abbaye de Parc, et Leo Janssen, collaborateur bénévole aux Archives de l'abbaye de Parc, qui les ont guidées et conseillées dans leur recherche. Très généreusement, Leo Janssen a mis à leur disposition ses notes de travail et l'étude inédite qu'il a réalisée sur les vitraux du cloître de l'abbaye de Parc, *De glasramencyclus van de Heilige Norbertus in de pandgang van de Abdij van Park*, manuscrit non publié, 2011.

(5) Helbig 1958.

Fig. 2. Vitrail représentant saint Norbert au pied du pape Calixte II, les bienheureux Siard et Frédéric de Hallum, les armoiries de Guillaume de Herent [† 1316]. Millésime «1643». Bruxelles, *MRAH*, inv. 9029, 1643. © Cliché I. Lecocq

Fig. 3. Vitrail représentant saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II, les bienheureux Gérard et Daniel, les armoiries de Arnould de Wesemale [† 1346]. Millésime « 1643 », Bruxelles, MRAH, inv. 9030. © Cliché I. Lecocq

Fig. 4. Vitrail représentant saint Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau, les bienheureux Pierre de Calmpthout et Arnold de Swalm, les armoiries de Henri van Overbeke [† 1368]. Millésime «1642 », Bruxelles, collection privée. © Cliché I. Lecocq

archives conservées, à un article du chanoine F. Maes et aux travaux inédits d'Ellen Shortell et de Leo Janssen ([6]).

L'abbaye de Parc et les vitraux du cloître ([7])

L'abbaye de Parc fut fondée en 1129 près de Louvain sur des terres données par Godefroid le Barbu, duc de Lothier et comte de Louvain, à l'abbé Gautier, compagnon de saint Norbert, fondateur à Prémontré (Aisne, France) d'un nouvel ordre canonial, sous la règle de saint Augustin. L'édification d'une église dédiée à la Vierge Marie fut aussitôt autorisée par l'évêque de Liège, l'abbaye de Parc relevant de l'évêché de Liège.

Des différentes abbayes de l'ordre de Prémontré dans les anciens Pays-Bas, celle de Parc fut une des plus actives sur le plan culturel et intellectuel. Ses religieux ont bénéficié de l'enseignement de l'université de Louvain, toute proche, fondée en 1425. Vers 1572, un collège fut instauré à Louvain pour les Prémontrés des anciens Pays-Bas qui étudiaient à l'université et il fut rapidement incorporé à celle-ci. Son premier président fut un chanoine de Parc, Goswin Rivius († 1588). De nombreux chanoines et religieux de l'abbaye obtinrent un grade en théologie et rédigèrent des écrits de théologie et d'exégèse, ou à caractère historique. L'abbaye a également eu ses chroniqueurs: le chanoine Jean Frumentius († 1595), les abbés Jean Maes († 1647) et Libert de Pape († 1682).

L'abbaye fut supprimée le 1er février 1797, sous la République française, et les chanoines la quittèrent définitivement ([8]). La même année, les bâtiments furent rachetés pour le compte des religieux de Prémontré, mais ceux-ci ne purent y reprendre une vie conventuelle qu'en 1836 ([9]). Quelques objets et œuvres d'art de l'abbaye qui avaient échappé aux réquisitions et ventes successives durent néanmoins être vendus pour rassembler des fonds.

Les bâtiments conservés datent principalement des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Quatre abbés de Parc ont marqué leur abbatiat par des constructions encore existantes: Charles van der Linden (1558-1576), Jean Maes (1634-1647), Libert de Pape (1648-1682) et Jérôme de Waersegghere (1719-1730). C'est aux deux premiers que l'on doit la construction du cloître.

L'aile orientale du cloître fut reconstruite en 1561-1563 par l'architecte Amand Van Bullenstraten ([10]). Les trois autres ailes le furent entre 1635 et 1640 par l'architecte Georges

(6) Maes 1972; Shortell 1988; Janssen 2011.

(7) Voir principalement Jansen 1929; D'Haenens 1969; [*De*] *Glans van Prémontré. Oude kunst uit witheren-abdijen der Lage Landen* 1973; Smeyers 1979.

(8) Raymaekers 1858.

(9) Conscients de l'importance patrimoniale et culturelle de leur abbaye, les quelques religieux qui demeurent à Pare se sont associés à la ville de Louvain pour la conserver et la valoriser. En 2003, un Musée y est créé. Le bail emphytéotique conclu la même année entre les deux parties pour la gestion d'une grande partie du site est étendu en 2011 à la totalité de l'abbaye, pour une durée de 99 ans. La Communauté flamande s'investit aussi dans les travaux de conservation-restauration de l'ensemble, dirigés par la ville de Louvain. L'abbaye abrite également, depuis 1998, le CRKC, *Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur*. D'autres partenaires sont concernés par l'occupation et le développement du site de l'abbaye de Pare: les services généraux de la Katholieke Hogeschool Leuven se sont installés dans le quartier des hôtes et la maison du proviseur; la KU Leuven installera des séminaristes étrangers à Parc. Voir principalement Klinckaert e.a. 2008; Van Lani 2009.

(10) Sur l'architecture du cloître, voir Van Even 1895, p. 465; Lemaire 1984, p. 132-135; Van Lani 2007, p. 31-34.

Nempe de Louvain. Des vitraux ont été placés de 1636 à 1644, alors que la construction du cloître n'était pas encore complètement terminée. Ils furent commandés à Jean de Caumont (1577-1659), peintre-verrier à Louvain. Les archives de l'abbaye documentent précisément les travaux. Le cloître a été vitré progressivement, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, à partir de l'Est: en 1636, les neuf vitraux de la partie orientale, vers la salle capitulaire; en 1640-1641, les dix vitraux de l'aile nord qui jouxte l'église; en 1641-1643, les douze vitraux de l'aile occidentale et, enfin, en 1643-1644, les dix vitraux de l'aile sud. Les 41 vitraux coûtèrent au total 2 640 florins du Rhin ([11]).

Grâce aux comptes très détaillés de Jean Maes, aux données connues de la construction du cloître, et aux mentions des fenêtres utilisées pour indiquer la localisation des sépultures de chanoines dans le cloître, les positions originelles des vitraux peuvent être déterminées avec plus ou moins de certitude ([12]) (fig. 5). Les archives de l'abbaye de Parc conservent également une série de sept dessins, non signés, et rendant manifestement compte du processus de création ([13]). Les plus complets donnent à voir la moitié gauche des meneaux et remplages de la fenêtre, ainsi que celle de l'encadrement de la partie historiée (fig. 6). Dans la partie inférieure du vitrail ainsi esquissé, un modèle de vitrerie géométrique est présenté et celui-ci diffère d'un dessin à l'autre. L'un des sept dessins rassemble quinze modèles de vitrerie.

En 1828, les vitraux, considérés comme biens immobiliers et qui étaient restés pour ce motif dans l'abbaye, furent cédés pour des raisons financières par les religieux de Parc à un armateur bruxellois, Jean-Baptiste Dansaert, contre la somme de 20 500 francs incluant le prix des carreaux de remplacement ([14]). Au décès de la veuve de celui-ci, Marie Devriendt, les vitraux furent répartis en trois lots entre les branches héritières: les Allard-Dansaert, les Van der Ton-Dansaert, les Godtschalck-Dansaert. Ces ensembles furent dispersés dès la fin du XIX^e^ siècle, au fil des successions et des ventes, en Belgique, en Angleterre, en France et aux États-Unis. Au total, une trentaine de fenêtres ont pu être localisées et identifiées, à l'abbaye de Parc, dans des collections privées, et dans des musées belges et étrangers ([15]): en Belgique, les Musées royaux d'Art et d'Histoire; aux États-Unis, le J.B. Speed Art Museum de Louisville et la Corcoran Gallery à Washington. Les vitraux de la Yale University Art Gallery à New Haven sont donc revenus en Belgique en 2013; ils rejoindront trois vitraux complets et des fragments anciens importants qui ont été replacés dans le cloître de l'abbaye en 1937, 1971-1972, 1993-1994 et 2005 ([16]).

(11) A.A.P., *O.A.*, *Afd.* VIII, comptes, t. 50, 1634-1644, fol. 32-34 v°.

(12) Shortell 1988, p. 30-36, 52-90, 136-140, et 146-50; Janssen 2011, p. 6-8, 23 et 40. Leo Janssen a remarqué que les vitraux étaient parfois utilisés dans les archives pour indiquer l'emplacement des sépultures dans le cloître (voir A.A.P., *O.A.*, *Afd.* VIII, n° 2, *Cathalogus fratrum ecclesiae Parchensis, 1325-1671*).

(13) A.A.P., dessins non catalogués. Voir Janssen 2011, p. 6; Shortell 1988, p. 108-112 et figs. 66, 68-71.

(14) A.A.P., *H.D.*, 87, 1-28, correspondance entre la famille Dansaert et les chanoines de Parc.

(15) Voir Lecocq 2011, p. 177; Janssen 2011; Caviness & Hayward 1985, p. 30-31; Caviness & Hayward 1987, p. 30-32; Husband 1991, p. 256-59 et 275-277. Sur l'histoire des vitraux de Parc aux États-Unis, voir Shortell 2011.

(16) Voir Helbig 1958, p. 72; Maes 1972, p. 29-30; Janssen 2011, p. 27.

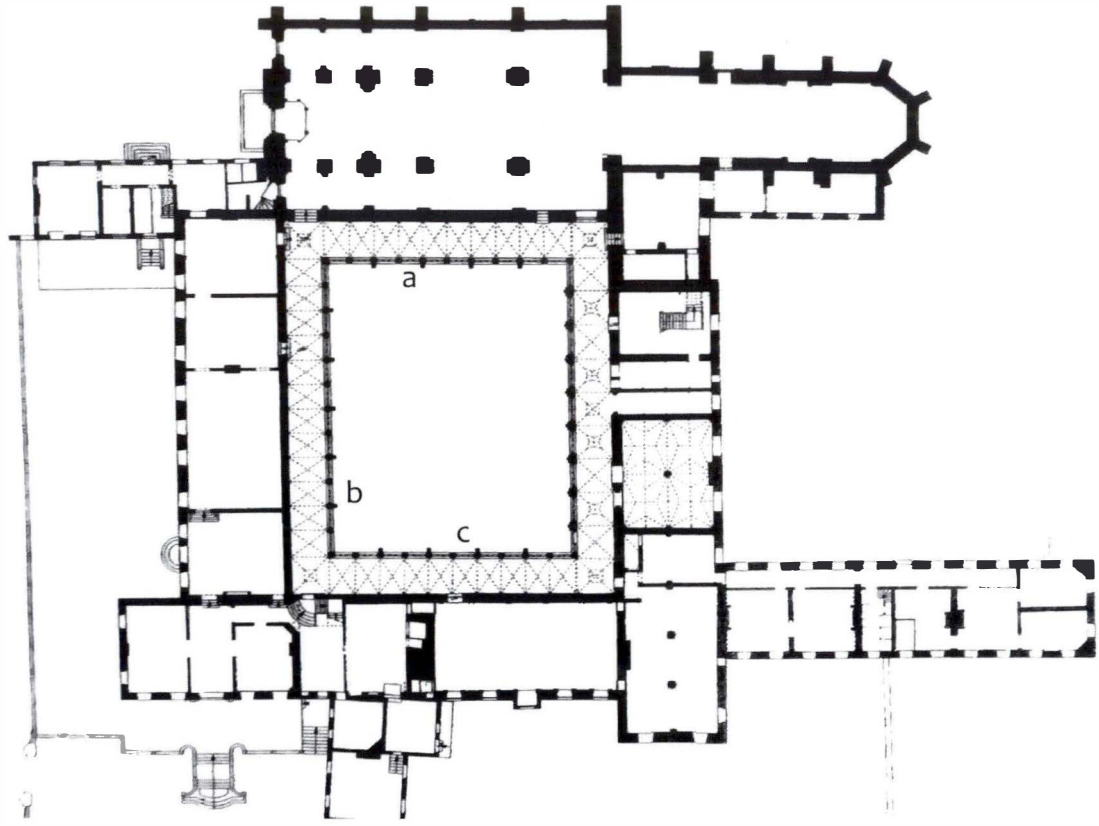


Fig. 5. Emplacement supposé dans le cloître de l'abbaye de Parc de «Saint Norbert et Calixte II» (c), «Saint Norbert et Innocent II» (a), «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» (b).

Les vitraux bruxellois de l'abbaye de Parc

Histoire de leurs pérégrinations

Les trois vitraux bruxellois de l'abbaye de Parc sont donc conservés pour deux d'entre eux aux MRAH (depuis 1956) et pour le troisième dans une demeure privée. Ils représentent respectivement saint Norbert au pied du pape Calixte II (inv. MRAH 9029), saint Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II (inv. MRAH 9030) et un loup ravisseur transformé en gardien pacifique du troupeau à Prémontré. Dans la suite de la présente contribution, ces vitraux seront désignés par ces dénominations abrégées: «Saint Norbert et Calixte II», «Saint Norbert et Innocent II», «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau».

«Saint Norbert et Calixte II» et «Saint Norbert et Innocent II» ont été acquis par les MRAH en 1956, pour le prix de 80000 francs([17]), alors que les collections de vitraux et

(17) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note du Comte J. de Borchgrave d'Altena, datée du 3 mars 1956, et annonçant l'autorisation d'achat donnée par le Ministre de l'Instruction publique le 2 mars 1956.

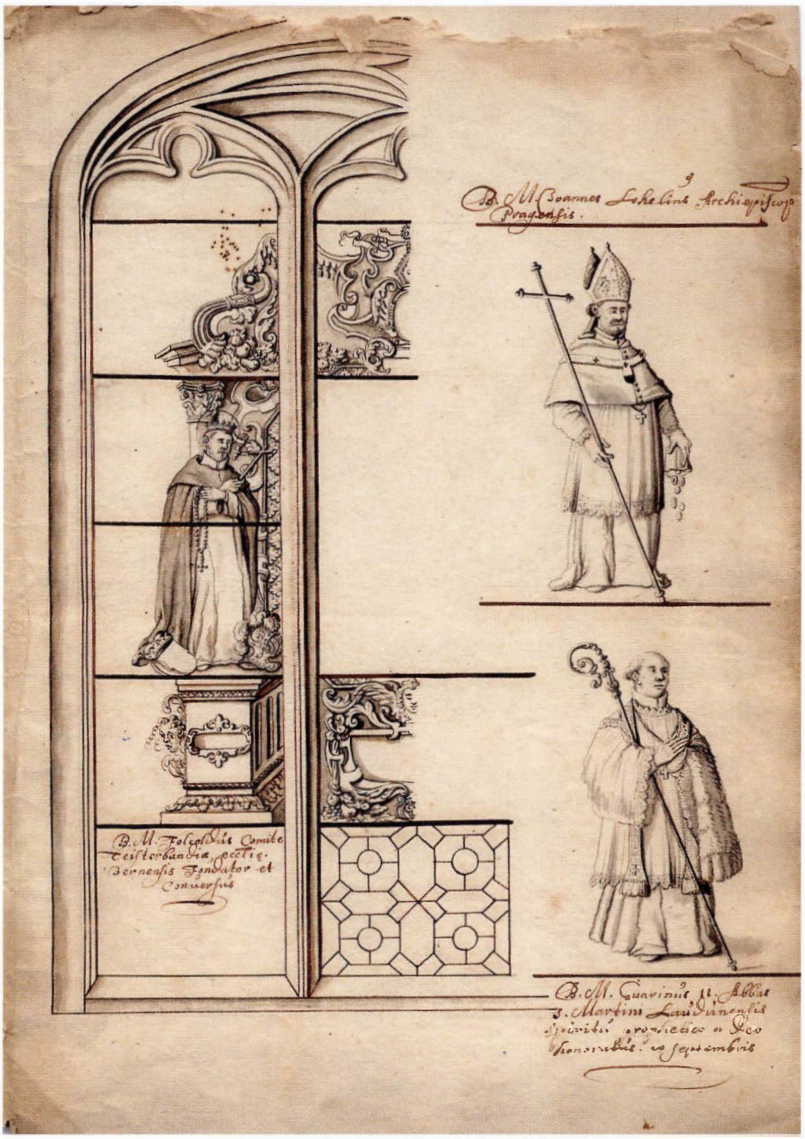


Fig. 6. Dessin préparatoire à un vitrail du cloître de l'abbaye de Parc. (AAP, s.d.)

de céramiques étaient sous la responsabilité de Jean Helbig. Dans l'article que celui-ci leur consacre en 1958 dans la revue des Musées, les conditions de leur acquisition ne sont pas rapportées. Les archives des MRAH comblent cette lacune. Les deux vitraux proviennent du château «Ter Bosch» ou «Moretus», à Heist-op-den-Berg([18]), alors propriété d'Alfons de

(18) Kennes & Steyaert 1997.

Haes. Celui-ci les avait déjà proposés aux MRAH, en 1951, après avoir essayé de les négocier avec l'abbaye de Parc. De part et d'autre, la somme de 125000 francs demandée avait été jugée trop élevée([19]). La vente des deux vitraux a finalement été conclue en 1956. Dans les notes qu'il adresse au Conservateur en chef afin de motiver l'achat, Jean Helbig rappelle que, *sans être pour cela des chefs d'œuvre*, ces vitraux sont de *bons spécimens de l'école louvaniste du XVII^e siècle*([20]) et que *les occasions, pour nos musées, d'acquérir des verrières d'origine nationale bien déterminée sont exceptionnellement rares* [et que l'] *on ne peut les laisser échapper* [...]([21]). *Ces œuvres, qui proviennent d'une série de 42, présentent un entourage décoratif assez confus. L'historiage central se rapportant aux scènes principales de la Vie de Saint Norbert ne manque pas d'intérêt. Nos Musées ne possèdent, en fait de verrières d'église ou de cloître, que celle des Escrimeurs (XVI^e siècle) provenant de la cathédrale de Malines et quelques panneaux. Il serait donc souhaitable d'acquérir ces deux verrières du XVII^e siècle. L'éventualité de leur vente à l'étranger peut tomber, d'autre part, sous l'application de la loi du 19 septembre 1945, visant les œuvres picturales antérieures à 1801 et intéressant le patrimoine national. La rareté joue un rôle plus grand que l'excellence artistique*([22]). Les deux vitraux furent déposés dans la propriété d'Alfons de Haes, transportés aux MRAH par la firme Crickx de Bruxelles et rapidement installés par la firme Colpaert dans la salle baptisée «cloître». Cette destination s'est naturellement imposée, le «cloître» ayant accueilli en 1954 les vitraux présentés à l'exposition les «Trésors d'art du Brabant»([23]), parmi lesquels le vitrail de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau», appartenant alors au Baron Adrien de Maleingrau.

De 1957 à 1959, Jean Helbig examine la possibilité d'acquérir trois autres vitraux de Parc. Ceux-ci étaient entreposés dans des caisses, dans l'hôtel de maître sis au n° 1 de l'avenue des Gaulois, en face des musées, alors propriété de Madame Enriqueta Perez Seone y Cullen, veuve de David Victor Etienne Allard, petit-fils de Joseph Gustave Allard et arrière petit-fils de Jean-Baptiste Dansaert. Ils venaient d'être retirés par la firme Crickx de fenêtres éclairant la cage d'escalier de la résidence principale du couple Allard-Perez, à Uccle. Ces trois vitraux qui représentaient le «Chemin de Damas», «Lothaire III» et l'«Essai d'Assassinat» n'ont pu être acquis par les Musées, vu leur coût trop élevé; le Comte J. de Borchgrave d'Altena estimait que *100.000 frs pièce c'est beaucoup trop pour des œuvres dont nous avons déjà deux spécimens. Nous réserverons notre argent pour des achats plus originaux*([24]). Ils seront emportés par l'une des filles de David Victor Etienne Allard, Inès Allard, aux États-Unis. Celle-ci essayera en vain de les y négocier([25]). Finalement, son frère et elle prendront la décision d'offrir en 1971 les trois vitraux à l'abbaye de Parc. Peu

(19) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note interne du 12 novembre 1951 au Comte J. de Borchgrave d'Altena.
(20) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note interne du 12 novembre 1951 au Comte J. de Borchgrave d'Altena.
(21) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note interne du 29 avril 1955 au Comte J. de Borchgrave d'Altena.
(22) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note interne du 12 novembre 1951 au Comte J. de Borchgrave d'Altena.
(23) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, note interne du 29 avril 1955 au Comte J. de Borchgrave d'Altena.
(24) A.M.R.A.H., correspondance J. Helbig, réf. 59/28733.
(25) Voir Janssen 2011, p. 20-23.

après leur retour et leur réinstallation dans le cloître de l'abbaye, Félix Maes leur consacre un article([26]).

Quant au vitrail de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau», à présent conservé dans une collection privée et qui appartenait au baron Adrien de Maleingrau († 1978) lors de l'exposition de 1954 dans le «cloître» des MRAH, il était passé entre les mains de l'antiquaire bruxellois Georges Moens qui l'eût acquis par l'intermédiaire de l'architecte Charles Licot dans un lot de quatorze vitraux échu à la branche Godtschalck-Dansaert. Cependant, des parties du vitrail sont indiquées en 1860 comme étant la propriété de Mme Van der Ton-Dansaert([27]). Moens mit en vente en avril 1889 à l'Hôtel Drouot à Paris plusieurs vitraux de Parc, mais ceux-ci ne sont pas identifiés en détail dans le catalogue de vente et l'on ignore lesquels ont effectivement été vendus à cette occasion([28]). On ne sait comment le vitrail de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» aboutit dans la famille Maleingrau, les archives familiales ne révélant pas le contexte d'acquisition. Devenu en 1989-1990 propriété du neveu d'Adrien de Maleingreau, Jean de Maleingreau, et ensuite des héritiers de celui-ci, ce vitrail a finalement été vendu en 2007 à l'un des propriétaires des appartements aménagés dans l'immeuble des Maleingreau sis avenue Louise.

Composition et iconographie

Contrairement à d'autres vitraux du cloître de Parc, les vitraux de Bruxelles sont restés cohérents au point de vue de leur composition et conservent le schéma originel: un épisode de la vie de saint Norbert, disposé au centre du vitrail, est commenté dans la partie inférieure par un distique latin et encadré par des saints et des bienheureux de l'ordre de Prémontré. Dans la partie supérieure, les armoiries d'un abbé de Parc identifiées sur un cartouche sont disposées au milieu d'éléments décoratifs architecturaux et végétaux. De tous les vitraux conservés de Parc, celui de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» est le seul à comporter un registre inférieur avec une console soutenant le soubassement du décor architectural. Ce registre inférieur paraît bien composé de pièces anciennes, mais l'association originelle de celui-ci avec le reste du vitrail reste hypothétique.

Dès le premier remontage des vitraux après leur enlèvement de l'abbaye de Parc, des inversions de panneaux entre les différents vitraux ont dû se produire. Et, dans la suite, chaque nouveau démontage ou transport a encore pu occasionner des désordres. La scène de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» est ainsi actuellement associée aux saints Pierre de Calmpthout et Arnold de Swalm et aux armoiries de l'abbé Henri van Overbeke († 1368) alors que ces bienheureux et armoiries avaient auparavant été associés à deux scènes différentes: «Norbert consacré archevêque de Magdebourg» et «Deux faux pénitents se préparant à occire Norbert», comme le montrent respectivement une illustration du gra-

(26) Maes 1972.

(27) Van Even 1860, p. 247, n. 1 (*Notre planche* [planche insérée entre les p. 246 et 247] *a été gravée d'après un vitrail de Mme Ve Van der Ton, à Bruxelles*). Se référant à Van Even, Maes 1972, p. 23-24, suggère plutôt la branche Van der Ton-Dansaert.

(28) [Hôtel] Drouot, *Objets d'Art, Porcelaines et Faïences anciennes, beaux vitraux de la Renaissance, bronzes, cuivres, pendules, meubles anciens, Étoffes et soieries arrivant de l'étranger et appartenant à M. Moens de Bruxelles* (19-20 avril 1889), [p. 3].

veur I. van Peterghem dans l'ouvrage de l'archiviste Edward Van Even, *Louvain monumental* (1860)([29]), et une photo de l'antiquaire Georges Moens([30]).

Les armoiries

Dans les trois vitraux de Bruxelles, les armoiries de la partie supérieure se rapportent à trois abbés qui ont dirigé l'abbaye de Parc: dans «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau», Henri van Overbeke (écartelé, au 1 et 4, d'argent au chef de gueules chargé d'un lion léopardé d'argent, au 2 et 3 d'argent semé d'hermine à 3 fleurs de lis de gueules au pied coupé, posées 2 et 1, le tout broché en cœur d'un plain de sable chargé de 3 feuilles de nénuphar d'argent, placées 2 et 1)([31]); dans «Saint Norbert et Calixte II», Guillaume de Herent (écartelé, au 1 et 4 de gueules, chargé d'un lion d'argent, lampassé, rampant; au 2 et 3 d'or à trois macles de sable, posées 2 et 1)([32]) et, enfin, dans «Saint Norbert et Innocent II», Arnould de Wesemale (de gueules à trois lis d'argent au pied coupé, posés 2 et 1)([33]). L'abbé Jean Maes qui a été à l'initiative du placement des vitraux suite à la reconstruction du cloître de l'abbaye, établit dans sa chronique que lui-même était le trente-et-unième abbé([34]). Il fit donc placer dans trente-et-une fenêtres ses armoiries et celles de ses trente prédécesseurs. Les abbés suivants firent placer leurs armoiries au moins jusque 1719([35]). Dans tous les vitraux du cloître, les armes des abbés associées à la crosse et à la mitre abbatiales étaient encadrées de muguets, fleurs qui figurent dans les armoiries de l'abbaye([36]).

Suite au problème d'inversion de panneaux précédemment relevé, il est probable que plus aucune des scènes des trois vitraux de Parc à Bruxelles ne soit associée avec les «bonnes» armoiries. La scène de «Saint Norbert et Calixte II» était vraisemblablement associée à l'origine avec les armoiries de l'abbé Siger Van Vinkenbosch (11e abbé de Parc)([37]), et non avec celles de Guillaume de Herent (Van den Calstre) († 1316, 12e abbé), comme c'est le cas actuellement. Cependant, son emplacement exact dans l'aile méridionale du cloître demeure incertain et n'exclut pas la présente combinaison. De la même manière, il est concevable que la scène de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» ait été associée avec les

(29) Van Even 1860, planche insérée entre les p. 246 et 247.
(30) A.A.P., photos non cataloguées; voir Janssen 2011, p. 28.
(31) Voir Janssen 1929, p. 225.
(32) Voir Janssen 1929, p. 223.
(33) Voir Janssen 1929, p. 224.
(34) Pour la liste des abbés établie par Jean Maes, voir Van Even 1860, p. 470-471. Jean Maes est en fait le 34e abbé de Parc. Il n'a pas eu connaissance de deux abbés du XIIe siècle et, dans l'établissement de sa liste, il n'a pas pris en compte le second mandat d'un abbé au XIIIe siècle (voir Janssen 1929, p. 219-237).
(35) Armoiries de l'abbé de Waersegghere († 1730), 38e abbé de Parc, actuellement dans les collections de la *Corcoran Gallery of Art* (Washington, DC). Voir Caviness & Hayward 1987, p. 30-32.
(36) *Trois plantes de muguets en fleurs sur fond d'or sur un tertre de sinople.* La présence des brins de muguets s'expliquerait par analogie avec une fleur abondante sur les terres de Parc (*ornithogalum umbellatum L.*) mais dont les clochettes étaient plus grandes que celles des muguets ordinaires.
(37) Shortell 1988, p. 136-139 et 147-48; Janssen 2011, p. 33.

armoiries de Henri van Overbeke([38]), mais l'ordre de succession des scènes narratives dans l'aile occidentale du cloître demeure lui aussi quelque peu spéculatif. Celle de «Saint Norbert et Innocent II» devait originellement être associée aux armoiries de l'abbé De Pape([39]) et certainement pas à celles de Arnould de Wesemale († 1346), comme c'est le cas aujourd'hui.

Les distiques

Les scènes de la vie de saint Norbert disposées dans la partie centrale des vitraux étaient commentées par des distiques publiés en 1645 par un religieux de Parc, Eustache de Pomreux du Sart, mais avec quelques différences notables avec les textes des vitraux([40]). La scène du vitrail conservé dans la collection privée condense deux distiques([41]) et porte la date de 1642, qui correspond effectivement au paiement le 4 novembre 1642 d'un vitrail aux armes de Henri van Overbeke([42]). La scène de «Saint Norbert et Calixte II» est intégrée dans une composition associée au commentaire approprié([43]), suivi du millésime «1642» qui peut correspondre au paiement d'un vitrail aux armes de Siger Van Vinkenbosch, le 13 novembre 1643, voire à celui d'un vitrail aux armes de Guillaume de Herent, le 26 juin 1643([44]). La scène de «Saint Norbert et Innocent II» se retrouve aujourd'hui associée au

(38) Janssen 2011, p. 33, envisage que le vitrail de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» était le onzième de l'aile occidentale et portait donc les armes de l'abbé Stefanus, plutôt que celles de Henri van Overbeke.

(39) Janssen 2011, p. 33.

(40) Les vers de Pomreux du Sart ont été publiés en 1645, dans un ouvrage louant l'abbé Jean Maes pour la reconstruction et la décoration de l'église et du cloître de l'abbaye de Parc, *Admodum Reverendo & Amplissimo Domino D. ac Patri Joanni Masio, Canonicorum Parcensium Ordinis Praemonstr. Abbati dignissimo, cum eandem Ecclesiam Ambitu pulcherrimo adornasset,* Louvain, 1645 (voir Paquot 1769, p. 259-266; Lévy 1860, II, p. 137). Ces distiques ont été intégrés par l'abbé Libert De Pape (1647-1682) dans sa chronique de l'abbaye, publiée à Louvain en 1662 (De Pape 1662, p. 441-445). Ordonné prêtre à Parc en 1630, Eustache de Pomreux obtint peu après le grade de bachelier à l'Université de Louvain. C'était un auteur médiocre et, à propos des distiques, Léopold Devillers note que l'*on y rencontre les mêmes défauts que dans les autres œuvres de l'auteur: manque de goût, profusion de tautologies, de mauvaises antithèses et de jeux de mots* (Devillers 1903, col. 934). Bien que Pomreux de Sart soit traditionnellement crédité de la paternité des distiques utilisés dans les fenêtres, les divergences existant entre ceux-ci et sa propre version, comme le fait que le travail ait seulement été publié en 1645, soulèvent des questions quant aux modalités d'utilisation de son texte pour la création des fenêtres. Pomreux avait publié au total quarante-deux distiques, alors qu'il n'y avait que quarante-et-une fenêtres à garnir de vitraux. S'il a bien composé des couplets destinés à ceux-ci, ses termes ont dus être modifiés soit par Jean Maes, soit par Jean de Caumont. Bien que Libert de Pape ait déclaré décrire les fenêtres terminées, il est évident qu'il n'a pas recopié les distiques directement de celles-ci.

(41) Hypothèse émise pour la première fois par E. Shortell (Shortell, 1988). L'inscription composée à partir de deux distiques est la suivante: CAPTAM REDDIT OVEM LUPUS. AGNOS PASCIT: ET INDE MERCEDEM, PULSANS OSTIA, POSCIT OPIS («Le loup rendit la brebis captive. Il mena paître les agneaux. Suite à cela, frappant à la porte, il réclama le salaire de son travail», traduction aimablement proposée par Madame Aurélie Gribomont).

(42) Voir Maes 1972, p. 13.

(43) QUEM TIBI CALIXTUS COMMENDAT SUSCIPE, NUMQUAM, BARTHOLOMAEE, TIBI SANCTIOR HOSPES ERAT («Accueille celui que Calixte te recommande, Bartholomée, car jamais tu n'eus hôte plus saint», voir Helbig 1958, p. 77).

(44) Voir Maes 1972, p. 13.

commentaire d'une autre scène([15]), «La vision du Christ indiquant l'emplacement d'une église à Prémontré», suivi de la date «1643», alors qu'elle faisait partie du vitrail aux armes de Libert de Pape, payé le 16 février 1641([16]).

Les scènes de la vie de saint Norbert et leurs sources

Les trois scènes de la vie de saint Norbert des vitraux bruxellois s'intégraient donc dans un cycle composé de 11 scènes([17]), disposées dans la partie centrale d'autant de vitraux.

L'atelier de Jean de Caumont a réalisé ces scènes sur la base d'une série de trente-quatre gravures illustrant une vie de saint Norbert, éditée et commentée par Johannes Chrysostomos Vander Sterre, prieur de l'abbaye de Saint-Michel à Anvers, et publiée à Anvers en 1622([18]). Ces gravures sont l'œuvre de Théodore et Corneille Galle, d'après des dessins non conservés, mais attribués au peintre anversois Maarten Pepijn (1575-1643)([19]). Sept scènes représentées dans les vitraux de Parc devaient donc se référer à d'autres sources.

Même si elles ne sont pas servilement reproduites, les gravures de Galle sont relativement fidèlement transposées (fig. 7-10), avec quelques adaptations, et la description qu'en donne le chanoine Van Spilbeeck dans son *Iconographie norberline*([50]) s'applique parfaitement aux vitraux des MRAH:

> *Norbert auprès du pape Callixte II* [sic]. *Devant un édifice imposant que précède une galerie à colonnes, le pape Gélase*([51]), *revêtu d'une étole et d'un camail, la tête couverte de la calotte pontificale, se tient debout, accompagné de plusieurs dignitaires ecclésiastiques. Norbert est prosterné devant lui, pieds nus, la tête tonsurée, cerclée d'un nimbe rayonnant, portant de la main gauche une branche d'olivier et baisant la mule du pape; le chapeau du pèlerin est attaché sur le manteau qui couvre le missionnaire. A droite du Souverain Pontife, on voit debout, Barthélemy, évêque de Laon, la tête nue, le bonnet à la main, vêtu du camail avec croix pectorale; à gauche, un légat pontifical, la tête couverte d'un chapeau rond. Une escouade de hallebardiers richement vêtus occupe la gauche du tableau*([52]).
>
> *Innocent II rentre à Rome. Au fond du tableau se dessinent les murs d'enceinte et une des portes de la ville de Rome. Hauts murs crénelés, porte monumentale à colonnes surmontée d'un fronton. Au-dessus de la porte sont gravées ces initiales: S. P. Q. R. Derrière les murs, on aperçoit des arbres et une église. Précédé des cardinaux, des évêques et des clercs portant des bannières et des*

(45) FERVET OPUS CHRISTI RADIO-SEPTUPLICE CLARI INDICIO VARIE DAEMON OBESSE STUDET («Il se dépense avec ardeur au service du Christ, comme en témoigne son auréole aux sept rayons, tandis que le démon cherche de toute façon à la contrecarrer», voir HELBIG 1958, p. 81).

(46) Voir JANSSEN 2011, p. 33.

(47) Voir HELBIG 1958, p. 71 (n. 2); MAES 1972, p. 11-12.

(48) Constatation déjà faite en 1895 (VAN EVEN 1895, p. 465). Voir également MAES 1972, p. 14. Même s'il est vraisemblable que cet atelier ait également réalisé les cartons à partir notamment d'estampes des frères Galle, aucune mention claire dans les archives ne le confirme. D'une manière générale, les modèles ne sont pas servilement reproduits (voir SHORTELL 1990, p. 234-238).

(49) Voir WOLTERS VAN DER WEY 1995.

(50) VAN SPILBEECK 1896.

(51) Jean Helbig ignore pourquoi VAN SPILBEECK 1896, p. 333, nomme le pape «Gélase II» et non «Calixte II», alors que le commentaire sous la gravure fait référence à celui-ci seulement (voir HELBIG 1958, p. 76, n. 2). VAN SPILBEECK a sans doute confondu cette scène, la quatorzième de la série, avec la dixième, celle dans laquelle Norbert s'agenouille effectivement devant le pape Gélase II, afin de recevoir la permission de prêcher.

(52) Cité dans VAN SPILBEECK 1896, p. 333. Planche XIV: Norbert auprès du pape Calixte II.

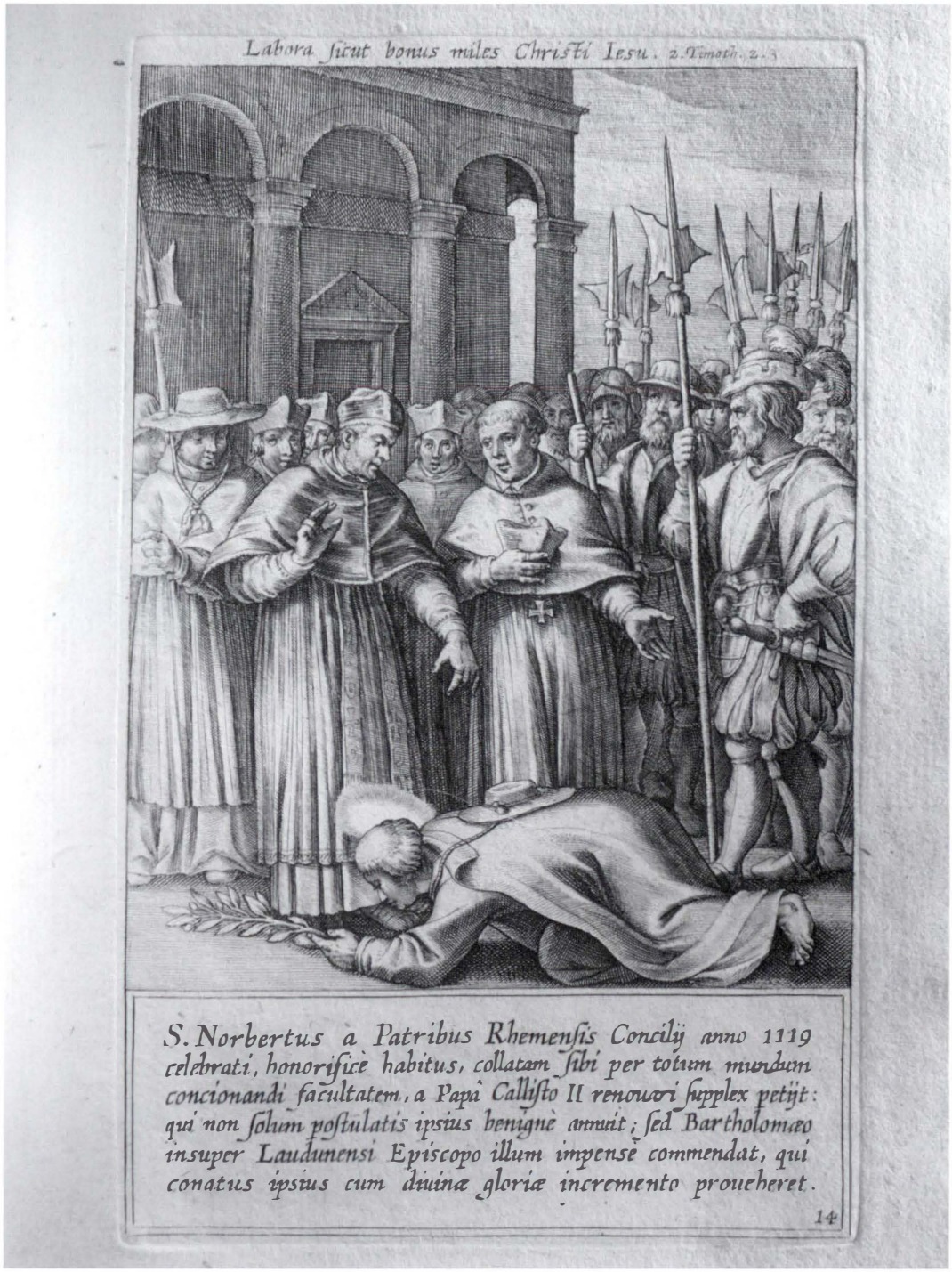


Fig. 7. Théodore Galle, *Norbert aux pieds du pape Calixte II* (1622). VANDER STERRE 1622, planche n° 14.

Fig. 8. Norbert au pied du pape Calixte II (voir fig. 2). © Cliché IRPA, Bruxelles

Fig. 9. Théodore Galle, *Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II* (1622). Vander Sterre 1622, planche n° 30.

Fig. 10. Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II (voir fig. 3).
© Cliché IRPA, Bruxelles

Fig. 11. Hallebardier, détail du vitrail de Norbert accompagnant la rentrée à Rome du pape Innocent II (voir fig. 3). © Cliché I. Lecocq

flambeaux allumés le pape Innocent, vêtu d'une somptueuse chape ornée de pierreries, la tiare en tête, la croix papale dans la main gauche, étend et lève sa main droite pour donner sa bénédiction. Derrière lui, l'empereur Lothaire, couronne impériale en tête, vêtu du manteau impérial, portant le sceptre dans la main gauche, s'entretient avec saint Norbert, qui est placé à sa droite. Norbert, la tête couverte d'un long chapeau et entourée de rayons, étend sa main droite vers Lothaire. A gauche de l'empereur paraît, la tête nue et auréolée, saint Bernard, qui semble plongé dans une méditation profonde. Viennent ensuite sept évêques mitrés, portant la chape, escortés d'une troupe de cavaliers armés de lances et de bannières. Dans l'angle gauche, non loin du pape, un garde pontifical armé d'une épée, la hallebarde sur l'épaule, étend la main gauche vers la foule([53]).

La transposition des gravures s'accompagne d'adaptations minimes du dessin. Dans «Saint Norbert et Calixte II», celles-ci concernent principalement l'architecture et accessoirement les personnages: le fond dégagé dans la partie droite de l'estampe est meublé dans la partie correspondante du vitrail par divers bâtiments, et le capitaine (?) des hallebardiers à droite y est présenté de trois quarts, la tête de profil, plutôt qu'entièrement de profil, dans l'estampe. Dans «Saint Norbert et Innocent II», le concepteur du vitrail améliore la lisibilité de la scène en faisant en sorte que celle-ci tienne dans l'espace étroit d'une seule

(53) Cité dans Van Spilbeeck 1896, p. 351-352. Planche XXX: Innocent II rentre à Rome.

lancette: les trois personnages «repoussoirs» de l'avant-plan sont rapprochés et la position de la lance de celui de droite est modifiée de façon à dégager le profil de celui-ci (fig. 11).

Ainsi, si les scènes de saint Norbert et du Pape Calixte et celle de saint Norbert et Innocent II peuvent être mises en relation avec deux estampes de Galle, le modèle de celle de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» n'a pas encore été trouvé (fig. 12). Cette dernière scène correspond parfaitement au texte de la *Vita Sancti Norberti* ([54]). L'événement a lieu à Prémontré, où Norbert et ses disciples ont érigé le premier monastère de l'ordre. Le récit commence avec le jeune frère gardien de troupeau qui interroge Norbert sur la conduite à tenir dans le cas où un loup attaquerait le troupeau, puisque l'abbaye ne dispose pas de chien pour protéger celui-ci. Norbert lui répond, en plaisantant, qu'en pareil cas, il devrait déclarer au loup que les moutons appartiennent à Norbert, et qu'il ne peut donc s'en emparer ([55]). Un jour, un loup se manifeste effectivement et tente de ravir une brebis. Le jeune berger crie à son intention qu'il dérobe les moutons d'un homme saint et le loup libère aussitôt la brebis puis s'enfuit. Plus tard, le loup réapparaît, apaisé, et passe le reste de la journée au milieu du troupeau à seconder le berger jusqu'au crépuscule, quand il ramène le troupeau à l'abbaye. Une fois celui-ci en sécurité à l'intérieur, le berger ferme la porte de l'abbaye, le loup restant à l'extérieur. Norbert et ses frères entendent aussitôt frapper à la porte. Le berger lui rapporte les événements de la journée et Norbert insiste alors sur l'importance de rétribuer le loup pour le travail accompli.

Dans la scène du vitrail, le loup est représenté à trois reprises. À l'arrière-plan, il court avec un mouton dans la gueule, tandis que le berger gesticule; sur le plan médian, il mène vers l'abbaye le troupeau guidé par le berger; à l'avant plan, alors que Norbert et un clerc apparaissent à une porte, un autre clerc offre, par l'ouverture de la porte d'un édifice distinct, une large tranche de viande (qui ressemble curieusement à une côte d'agneau) au loup, dont une patte est levée comme pour frapper à la porte. Dans la partie inférieure gauche, un jeune homme semble chuchoter à l'oreille d'un noble, en désignant la scène, à laquelle tous deux tournent le dos. Chaque élément de la composition illustre donc une partie de l'histoire, à l'exception des deux personnages à l'avant-plan. Aucun texte de la vie de saint Norbert ne fait allusion à ceux-ci; ils font figure de "repoussoir" et guident le regard vers l'avant-plan, sur le loup qui reçoit son "salaire". Il est intéressant de constater que le passage de la vie de saint Norbert où le loup reçoit son salaire a été interprété comme significatif du sens norbertin de la justice, celle-ci s'appliquant à tous, sans distinction de condition, simple valet ou noble ([56]). Dans la zone du cloître où le vitrail était placé,

(54) Voir le chapitre 39 de la «Vita B» de saint Norbert, écrite au milieu du XII[e] siècle et attribuée à Hugues de Fosses, premier abbé de Prémontré. Lorsque le vitrail a été conçu, en 1642, les Prémontrés avaient entrepris de collationner les textes des divers manuscrits de la Vita de saint Norbert afin de les publier et de les intégrer dans les *Acta Sanctorum*. Le texte résumé ici est basé sur la version de la «Vita B», compilée par Jean Chrysostome Vander Sterre et publiée avec un commentaire de Corneille Polycarpe de Hertoghe (de Hertoghe 1656, p. 174-177). Au sujet des nombreux manuscrits et versions de la Vita de saint Norbert, voir Grauwen 1990.

(55) Vander Sterre 1656, p. 173-174, «Cuidam etiam puero pastori ovium quaerenti, cum canes non haberet, quid faceret, si lupus quilibet ovem ei auferret; iocose responsum est, utex parte Magistri sui praeciperet, ne auderet eam deferre vel laedere».

(56) Voir Alexander 2008, p. 116-117; Constable 1996, p. 70-71 et 97-98.

Fig. 12. Norbert transformant un loup ravisseur en gardien pacifique du troupeau (voir fig. 4).
© Cliché I. Lecocq

dans l'aile occidentale, d'autres scènes associaient Norbert à la noblesse et montraient son action positive sur celle-ci. Dans l'une d'elles, Norbert essaye de convaincre Geoffrey de Cappenburg de rejoindre l'ordre de Prémontré et de convertir sa demeure en monastère; dans une autre, Norbert prédit la mort à un usurpateur de biens d'église. Par ailleurs, vers l'extrémité occidentale de l'aile méridionale, une scène montre la construction de l'église de Prémontré, avec Thomas et Enguerrand de Coucy dominant l'avant plan, comme dans la scène du loup ravisseur de troupeau.

La composition de la scène de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» est surchargée et plutôt confuse d'un point de vue spatial, quand on la compare à celles qui sont transposées des gravures de Galle. C'est une caractéristique commune aux scènes qui n'ont pas été réalisées d'après Galle: elles compriment maladroitement divers épisodes du récit dans l'espace restreint d'un cadre, les proportions des personnages entre eux et par rapport aux différents éléments architecturaux et du paysage ne sont pas adaptées, et il n'est pas rare de voir des figures malencontreusement coupées par le cadre de l'image, d'une manière qui déstabilise complètement la composition.

Dans les vitraux, l'accent mis sur l'histoire du fondateur de l'ordre de Prémontré, canonisé par bref du pape Grégoire XIII le 28 juillet 1582, est littéralement une illustration de la nouvelle gloire de saint Norbert. À la fin du XVI^e^ siècle et au début du XVII^e^, les théologiens des anciens Pays-Bas s'activent d'ailleurs à la compilation des biographies de saint Norbert et d'autres saints prémontrés([57]). Cette entreprise se place dans le contexte plus large de l'intérêt au XVII^e^ siècle des intellectuels catholiques pour l'hagiographie, qui aboutit à l'impression de nombreuses gravures et à la publication d'importants ouvrages, parmi lesquels les *Acta Sanctorum*, sous la direction du jésuite Jean Bolland (1596-1665). Johannes Chrysostomos Vander Sterre, auteur de la *Vita Sancti Norberti* illustrée de gravures des frères Galle, a publié d'autres recueils hagiographiques de Prémontrés, comme les *Natales Sanctorum Candidissimi Ordinis Praemonstratensis*, retraçant la vie de quatre-vingt quatre saints et bienheureux prémontrés, présentés selon les jours de célébration correspondants dans le calendrier liturgique([58]). L'inclusion de quelque quatre-vingts saints et bienheureux de Prémontré dans la vitrerie du cloître de Parc, au-dessus de cartouches reprenant leurs jours de fête respectifs, participe du même élan de glorification de l'histoire de l'ordre par la célébration des membres les plus illustres.

Les saints et les bienheureux

Dans tous les vitraux du cloître, les figures des saints et bienheureux de Prémontré flanquant les scènes centrales de la vie de saint Norbert ont été appariées en fonction de leur rang et leurs vêtements sont assortis. Les paires originales n'ont semble-t-il pas été dépareillées. L'emplacement originel de certaines représentations de saints et bienheureux est cité dans les registres de sépulture de l'abbaye, mais aucune mention ne se rapporte malheureusement aux figures de bienheureux actuellement incorporées dans les fenêtres de

(57) Voir Elm 1984; Grauwen 1984; Stahlheber 1984.

(58) Voir Vander Sterre 1625. I. Van Spilbeeck a publié un texte semblable, à partir de deux manuscrits attribués à J.C. Vander Sterre (Van Spilbeeck 1887).

Bruxelles([59]). Les vitraux étant composés de la même manière et la scène figurée étant complètement distincte de l'encadrement auquel elle est simplement juxtaposée, pour ne pas dire collée, on ne peut déterminer si les bienheureux des vitraux des MRAH étaient bien associés à l'origine avec les scènes actuelles.

Dans les vitraux de Bruxelles, les cartouches identifiant les bienheureux et rappelant leur fête respective correspondent aux figures identifiables par leurs attributs et vêtus de la tunique blanche de laine de l'ordre de Prémontré([60]), d'une ample chasuble ou encore d'une aube avec une étole par-dessus: Siard et Frédéric de Hallum dans «Saint Norbert et Calixte II»; Gérard de Berne et Daniel de Grimbergen (fig. 13), dans «Saint Norbert et Innocent II»; Pierre de Calmpthout et Arnold de Swalm dans «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau». Parmi ces bienheureux, Siard († 13 nov. 1230)([61]) était particulièrement honoré à Parc([62]), qui en conservait une côte. Dans le vitrail, en sa qualité d'abbé de Mariengaarde (Frise [NL]), il porte une crosse de la main gauche et, de l'autre, une croix et une discipline. Il avait étudié à l'école de l'abbaye du Jardin-de-Marie (Mariengaarde), où Frédéric de Hallum († 3 mars 1175)([63]) était abbé. Celui-ci avait une dévotion particulière pour la Vierge, comme le rappellent les lys; sainte Cécile qui lui révéla sa mission apparaît dans la partie supérieure du vitrail et des enfants miraculeusement ressuscités sont à ses pieds. Les autres bienheureux sont représentés avec des attributs plus ou moins spécifiques qui parfois suffiraient à les identifier: alors que le fondateur de l'abbaye de Berne à Heeswijk (NL), Gérard († 5 août 1144)([64]), est simplement associé à des rayons, Daniel de Grimbergen († 11 septembre 1256)([65]), qui lui correspond à droite du vitrail, est représenté avec deux anges, l'un prosterné à ses pieds et l'autre lui apportant deux burettes posées sur un plateau. Ces anges rappellent le mysticisme de l'abbé de Grimbergen, qui célébrait la messe en

(59) A.A.P., *O.A.*, *afd.* VIII, 2, *Cathalogus fratrum ecclesiae Parchensis, 1325-1671.*

(60) La symbolique pascale de ce vêtement blanc est explicitée par un disciple de Norbert, Anselme de Havelberg: *l'ordre monastique porte un habit sombre qui marque qu'il se mortifie au monde pour nous représenter la mort du Christ et la façon dont nous devons mourir à nos vices et à nos convoitises. L'ordre clérical porte un habit blanc qui éclate comme celui de l'ange en qualité de témoin de la Résurrection du Christ et insinue comment nous devons ressusciter avec le Christ pour mener une vie nouvelle* (Ardura 1995, p. 97).

(61) Voir Vander Sterre 1625, p. 108-109; Ardura 1995, p. 134-135.

(62) La Vierge et de nombreux saints étaient vénérés à Parc: saint Quirin, sainte Barbe, sainte Wivine, saint Jean l'Évangéliste, sainte Gudule, saint Boniface, sainte Gertrude, saint Servais, sainte Dymphne, saint Antoine de Padoue, saint Rombaut, saint Lambert, sainte Ermelinde, saint Hubert et sainte Catherine. Ces saints, fêtés par un office particulier, étaient le rappel de l'ancien diocèse de Liège dont l'abbaye dépendait avant la création de celui de Malines (1559), des relations entre paroisses, des dévotions particulières d'abbés ou de donateurs et, même, le lieu de naissance d'un prélat, ou la possession de reliques. À côté de celles des Apôtres et de différents martyrs, les principales reliques conservées à l'abbaye étaient celles de saint Norbert, qui avaient été rapportées de Strahov, des martyrs de Gorcum, de saint Hyppolite, des saints Innocents, de saint Vit, des saints confesseurs, de B. Herman Joseph, de B. Siard et de l'une des onze mitte vierges. Voir Jansen 1929, p. 126-127.

(63) Voir Vander Sterre 1625, p. 42-43; Van Spilbeeck 1895; Goovaerts 1907, p. 76-78; Maes 1972, p. 27; Ardura 1995, p. 88-91.

(64) Voir Vander Sterre 1625, p. 84; Maes 1972, p. 28.

(65) Voir Goovaerts 1899-1909, t. IV (1909), p. 37; Jansen 1921, p. 399; Maes 1972, p. 28.

Fig. 13. Le bienheureux Daniel de Grimbergen (voir fig. 3). © IRPA, Bruxelles

extase, en compagnie d'anges visibles par ses confrères([66]). Pierre de Calmpthout († 16 avril 1572)([67]), chanoine régulier de l'abbaye de Tongerloo et curé de Haren, est représenté la tête tranchée et le torse poignardé, parce qu'il avait refusé d'embrasser la «doctrine hérétique». Arnold de Swalm († 23 janvier 1221)([68]) est simplement représenté avec la barrette en main.

État de conservation

D'une manière générale, les archives conservées ne fournissent guère d'indications sur l'histoire matérielle des vitraux de Parc conservés à Bruxelles. Ceux-ci ont vraisemblablement été restaurés à plusieurs reprises au cours de leur histoire.

Aux MRAH, deux pièces de verre du vitrail de Saint Norbert et Innocent II, remplacées dans le vitrail par d'excellentes copies, manifestement avant l'installation des vitraux dans le cloître, en 1956([69]), sont conservées dans une collection privée([70]). Les dernières interventions identifiables sur les vitraux des MRAH sont postérieures aux années 1990([71]); des fragments neufs insérés dans des pièces de verre anciennes pour les compléter portent les indications «REST. W. 1993» et «REST. '97». Les deux vitraux ont été déposés en 2007, dans le cadre d'un réaménagement du parcours muséal. Malheureusement leur dépose a occasionné des dégâts localisés, qui n'ont pas encore été traités. Ils sont à présent soigneusement conservés dans les réserves des MRAH. Le vitrail de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» de la collection privée n'a vraisemblablement été l'objet ni d'interventions ni de déplacement depuis sa remise en place dans l'immeuble avenue Louise, après l'exposition des «Trésors d'Art du Brabant». Placé dans une fenêtre éclairant une cage d'escalier, il est protégé à l'avers et au revers par une vitre.

Les trois vitraux de Parc à Bruxelles sont donc dans un excellent état de conservation et ne comportent que très peu de pièces remplacées, contrairement à leurs homologues conservés à l'abbaye de Parc, où des restaurations sont manifestes. Dans les deux vitraux des MRAH, on relève en tout une trentaine de pièces ou fragments remplacés, ce qui ne représente guère plus de la superficie d'un panneau complet pour les deux vitraux. Seules deux pièces significatives ont été renouvelées, toutes deux dans «Saint Norbert et Innocent II»: dans le panneau central du registre inférieur, les armoiries de l'abbé Jean Maes, et dans la scène historiée proprement dite, les bustes de l'empereur Lothaire et de saint Bernard, peints sur la même pièce de verre. Des trois vitraux de Parc à Bruxelles, «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» de la collection privée est le mieux conservé, à l'abri des turbulences inévitables dans un espace public, fût-il un musée. Les deux pièces

(66) Vander Sterre 1625, p. 93.
(67) Voir Vander Sterre 1625, p. 58-59; Guérin 1880, p. 115.
(68) Voir Vander Sterre 1625, p. 31-32; Jansen 1921, p. 399; Maes 1972, p. 21.
(69) Les copies sont déjà présentes sur une photographie du vitrail datée de 1956 (cl. ACL B166251).
(70) Collection non identifiée. Les auteurs remercient pour cette précision Janette Lefrancq, conservatrice honoraire de la collection (1995-2012).
(71) Intervention en 1993 de Warner Berckmans, qui a également assuré la conservation-restauration de différents rondels de la collection des MRAH, et réparation des dégâts occasionnés pendant une location du cloître en 1997, couverte par l'assurance et prise en charge par le Pr. J. Caen de l'Académie d'Anvers, qui était déjà intervenu sur deux vitraux de l'abbaye de Parc (Caen 2005).

qui composent le loup et la partie inférieure de la porte derrière laquelle apparaît un gardien de troupeau norbertin ont manifestement été remplacées, comme l'indiquent des différences dans le traitement des motifs et des teintes de la grisaille et du jaune d'argent. Cette restauration très bien faite pourrait être plus ou moins contemporaine du vitrail. On remarque encore deux remplacements de pièces: dans le panneau supérieur avec les armoiries de l'abbé Henri van Overbeke, la partie supérieure du brin de muguet à droite; dans le panneau central inférieur portant le commentaire de la scène, le coin inférieur droit avec un morceau d'architecture et un feuillage.

Un aussi bon état de conservation est exceptionnel quand on sait que beaucoup de vitraux anciens conservés en Belgique ne comportent dans le meilleur des cas guère plus de la moitié de pièces originales.

Technique

L'excellent état de conservation et les conditions dans lesquelles les vitraux ont pu être étudiés a permis d'apprécier les caractéristiques techniques de ceux-ci et de constater la maîtrise de la peinture sur verre dont toutes les ressources ont été exploitées([72]).

Les trois vitraux sont principalement composés de verres incolores, parfois de très grandes dimensions, peints et mis en plombs. Le tracé du réseau des plombs est déterminé par les lignes maîtresses du dessin et par les vergettes, disposées horizontalement, à intervalles réguliers. Les têtes ne sont pas cernées individuellement d'un plomb. L'emploi de verres rouges ou bleus colorés dans la masse, très vifs, est limité à quelques pièces au sein des vêtements de personnages dans les scènes historiées centrales: les personnages repoussoirs à l'avant-plan de «Saint Norbert et le loup ravisseur de troupeau» et de «Saint Norbert et Innocent II», les cardinaux et le capitaine des hallebardiers dans «Saint Norbert et Calixte II». Ces verres rouge et bleu sont parfois gravés pour les motifs de crevés. Dans les verres rouges, des traces d'outils ayant servi à entamer la surface ont pu être clairement distinguées (fig. 14).

Les divers types de peintures du vitrail (grisailles de différentes teintes, sanguine, jaune d'argent et émaux) sont appliqués avec une grande variété d'effets. La grisaille, noire ou brunâtre, a été posée en traits et en lavis. Elle est éclaircie par de larges enlevés ou des grattages à la hampe du pinceau. Principalement appliquée à l'avers, elle donne parfois lieu à des effets particuliers quand elle l'est au revers, avec des enlevés en zigzag, dans les ailes des angelots qui décorent latéralement le soubassement. La sanguine (fig. 15 et 16) est abondamment utilisée, en lavis au revers pour réchauffer les carnations ou des chevelures et, à l'avers, en touches pour souligner les lèvres ou les pommettes, en trait pour imiter les marbrures ou dessiner un damas, ou encore en plage pour colorer des fruits. Elle est parfois employée concurremment à la grisaille (fig. 17), superposée à celle-ci ou en couche de fond. Le jaune d'argent, dont les teintes varient du jaune doré au rouge orangé pour la coloration de certains fruits, est aussi largement utilisé pour rehausser des éléments architecturaux, des motifs vestimentaires et des petits ornements, comme les fanons des mitres, les cartouches et les encadrements des scènes religieuses. Les émaux de couleur bleu et mauve

(72) Voir Lecocq 2013 pour les techniques du vitrail couramment utilisées pour la représentation des armoiries.

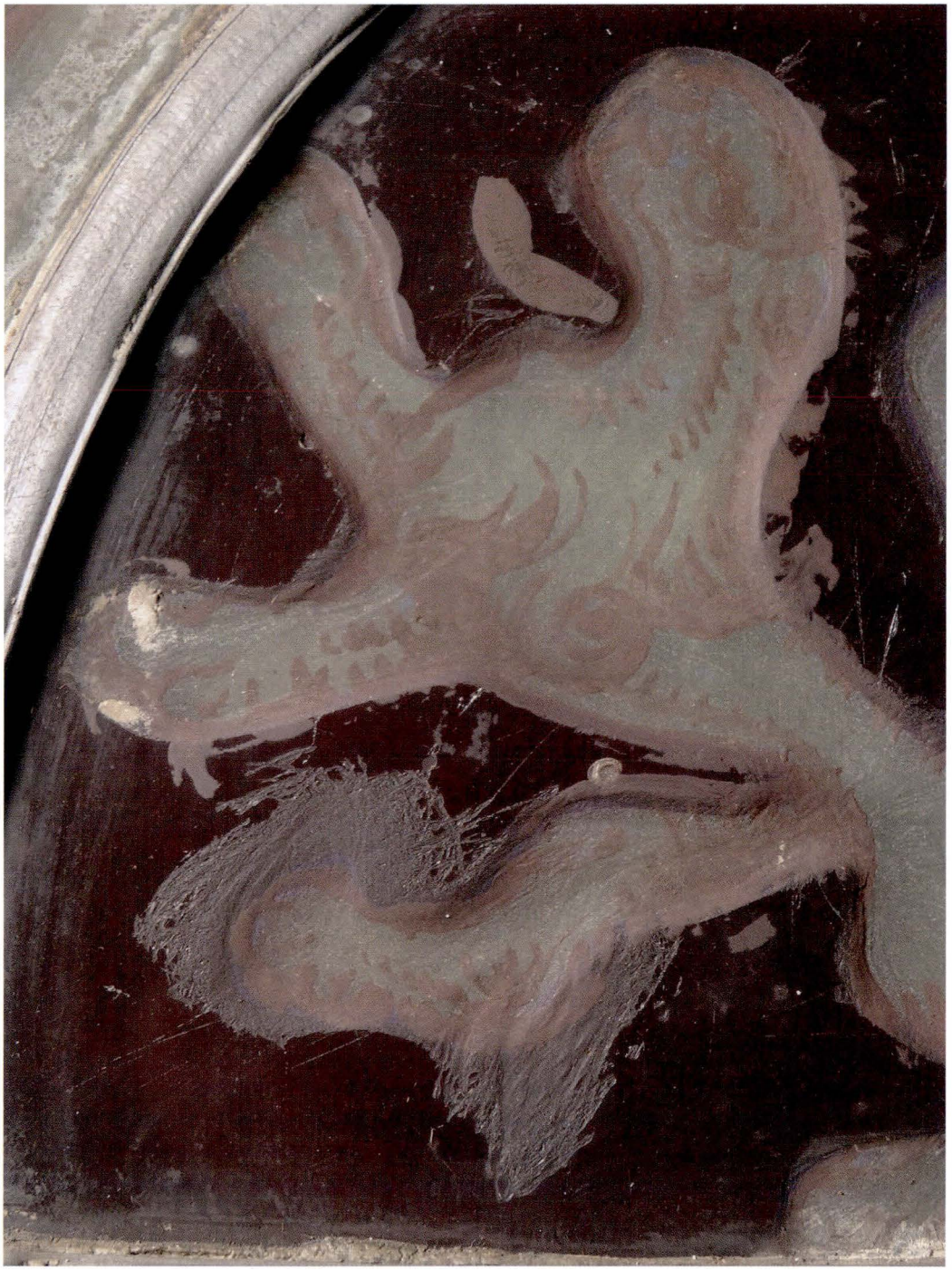


Fig. 14. Lion léopardé des armoiries de Guillaume de Herent observé en lumière réfléchie (voir fig. 2).
© Cliché I. Lecocq

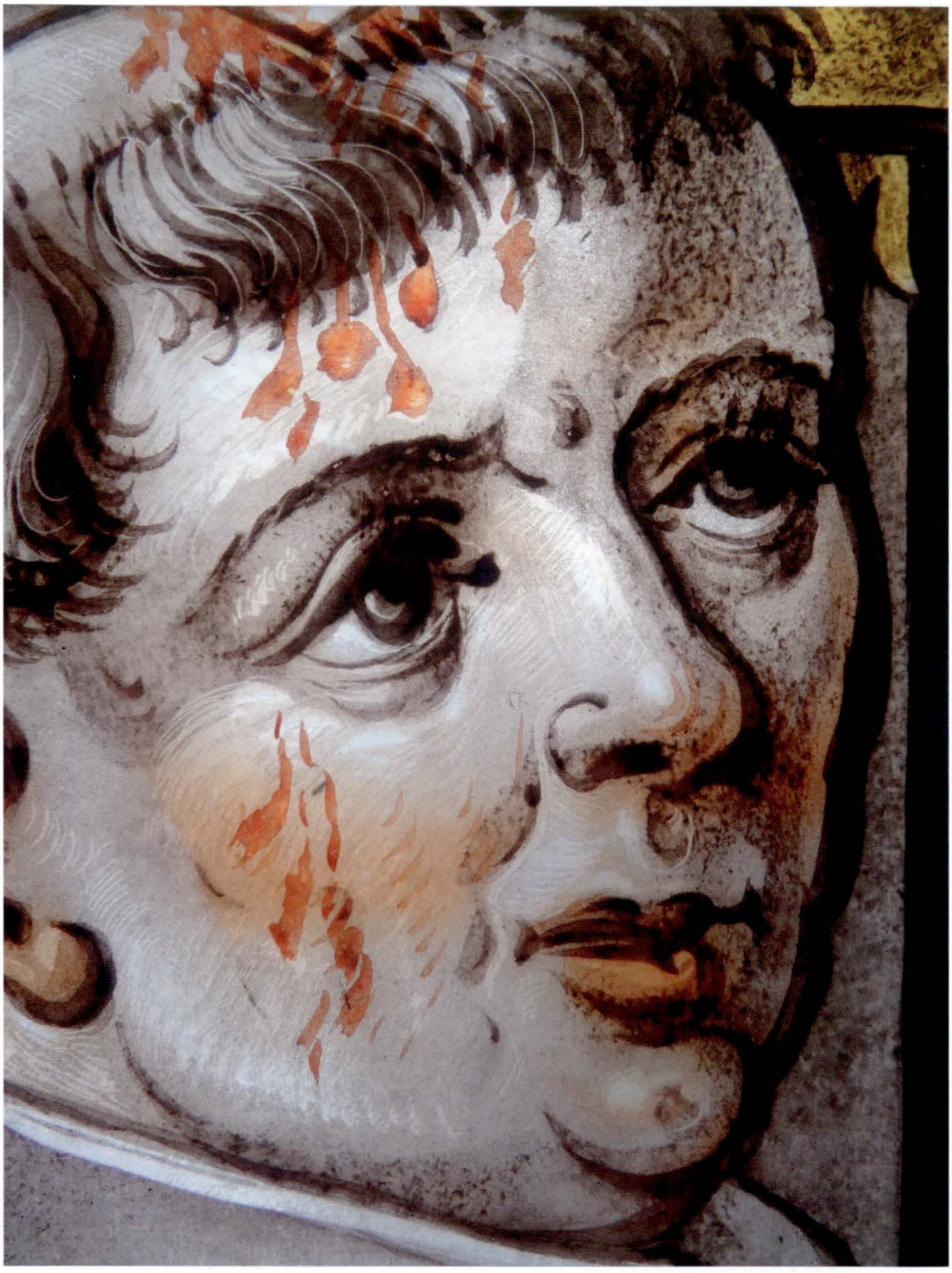


Fig. 15. Tête de Pierre de Calmpthout (voir fig. 4). © Cliché I. Lecocq

Fig. 16. Main d'Arnold de Swalm (voir fig. 4). © Cliché I. Lecocq

génèrent des effets chromatiques des plus heureux dans les fruits. La couleur verte est systématiquement obtenue par superposition d'émail bleu au jaune d'argent. C'est ainsi que sont par exemple rendus la végétation et les feuillages du muguet.

Style et auteurs

Comme les autres vitraux de Parc, les œuvres bruxelloises sont très décoratives par la richesse de l'ornementation et la variété colorée des peintures. Le mode de composition avec la présentation des figures hagiographiques sur des piédestaux intégrés dans un ample dispositif architectural et le procédé habile d'inclusion d'un élément central dans un cadre n'est pas sans rappeler des pages de titres d'ouvrages contemporains(73). Loin d'être artificiel, l'agencement des différents éléments est harmonieux. Malgré les proportions encore

(73) Voir par exemple le frontispice dessiné par Théodore Van Thulden pour les Revelation *ordinis s*[ancti] *s*[si]*mae trinitatis redemptionis captivorum sub Innoce*[n]*tio tertio, anno 1198*, ouvrage publié à Paris en 1633 (reproduction dans Lecocq 2011, p. 196).

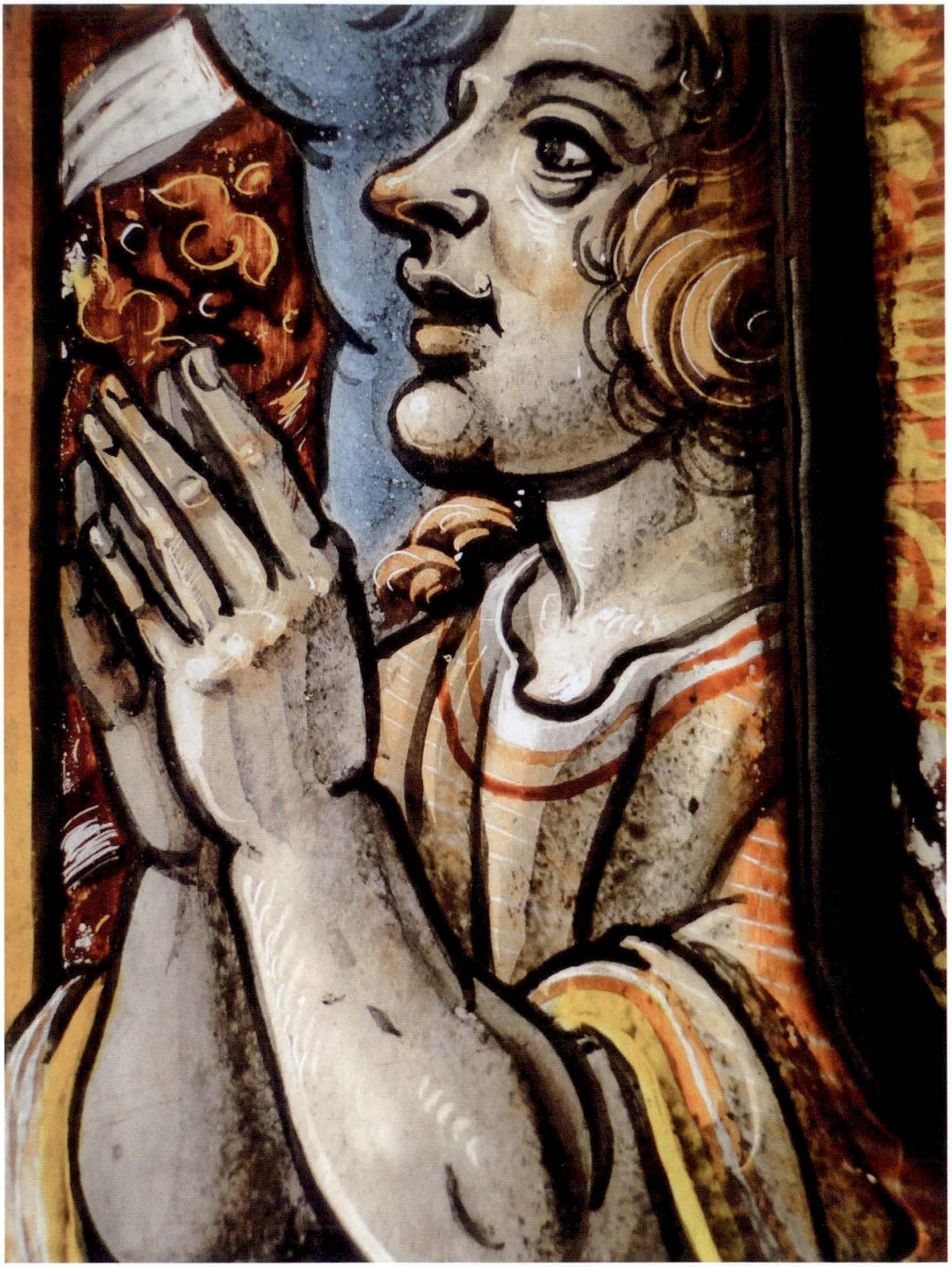


Fig. 17. Buste d'un ange au pied de Daniel de Grimbergen (voir fig. 3). © Cliché I. Lecocq

maniéristes des grandes figures, les vitraux sont en phase avec l'art de leur époque, comme le montrent le traitement de l'ornementation et la composition générale, d'esprit baroque, ou encore les formes cartilagineuses et la souplesse des cuirs des grands cartouches centraux, qui manifestent une certaine sensibilité au style auriculaire qui connaît alors un succès croissant, mais limité, dans les anciens Pays-Bas du Sud.

Les qualités évidentes de ces vitraux n'éclipsent pas des faiblesses dans le dessin et le caractère illogique de certaines transpositions des estampes. Même si les bienheureux se distinguent par leur expressivité, tous les visages présentent un traitement plus graphique que pictural, qui leur confère un air de parenté et les confine dans une certaine naïveté. Par ailleurs, tous les personnages ont des caractères anatomiques semblables: de très longs doigts, aux articulations marquées et soulignées par de la sanguine.

Ces qualités caractérisent la production de l'atelier de Jean de Caumont([74]) (1577-1659). Ce peintre-verrier est identifié à partir du moment où il se fixe à Louvain. Son inscription comme bourgeois de cette ville, le 23 juin 1607, révèle qu'il est originaire de Doullens([75]), dans le Nord de la France. Il devait très probablement déjà être actif en tant que peintre-verrier, mais c'est son union avec la fille du peintre-verrier louvaniste Simon Boels (v. 1545-1634) qui l'établit en tant que tel et c'est tout naturellement qu'il succède à son beau-père dans les travaux de création et restauration de vitraux entrepris à Parc([76]).

On conserve de l'atelier de Jean de Caumont un seul autre vitrail monumental, illustrant la vie de saint Charles, dans la chapelle Saint-Charles Borromée de l'église Saint-Pierre à Louvain (1638), et divers petits panneaux peints, incluant des pièces de verre circulaires ou ovales, communément dénommées «rondels». Toutes ces œuvres se singularisent par l'emploi abondant d'émaux dont l'atelier de Caumont s'était fait une spécialité. De manière tout à fait inattendue et en dépit d'une échelle d'exécution réduite, les caractéristiques anatomiques repérées dans les vitraux monumentaux se retrouvent, miniaturisées, dans les rondels (fig. 18). Jean de Caumont était un artiste particulièrement prolifique; les nombreux vitraux sortis de son atelier ont principalement orné des bâtiments religieux et civils de la ville et des environs de Louvain. Son chef-d'œuvre, la vitrerie du cloître de Parc, est exceptionnel par sa conception et son ampleur pour approcher l'art du vitrail monumental du XVII[e] siècle, mais également pour appréhender la pensée religieuse d'une époque.

(74) Voir Swyngedouw 1979, p. 166-174, pour la transcription des archives de la Ville de Louvain et de celles de l'abbaye de Parc se rapportant au travail de Jean de Caumont et de son fils Symon entre 1626-1655 (Stadsarchief Leuven [SAL], 5250-5277: comptes de la ville de Louvain; A.A.P, VIII, 50, fol. 32-34 v°). Voir également Van Even 1872; Maes 1972; Janssen 2011, p. 8-13.

(75) *Item Jo*[anne]*s de Caumont filius quond*[am] *Martinii oriundus ab Dolendio in p*[res]*entia effectus est huius opidi Lovanien*[sis] *oppidianus entraneus* (*23 junii 1607*). Cité dans Janssen 2011, p. 9.

(76) Plusieurs peintres-verriers de la famille Boels furent actifs à Parc. Gérard Boels réalisa en 1525 pour Ambroise van Engelen (1515-1543), 28[e] abbé de Parc, un vitrail pour la façade de l'église, où l'abbé était portraituré avec son saint patron et qui représentait un des Mystères de la Vierge. Pierre Boels reçut en 1564 la commande de Charles van der Linden, 29[e] abbé de Parc, d'une série de vitraux: deux vitraux figurant la Flagellation et l'Ecce Homo pour le chapitre, des médaillons avec des scènes de la Vie et de la Passion du Christ et d'autres encore, pour le réfectoire d'hiver, avec les armoiries van der Linden et des épisodes de l'Histoire de Tobie. Voir principalement Van Even 1868, col. 584.

Fig. 18. Panneau de vitrail représentant un médaillon avec sainte Pétronille et Raymond de Fitero (?) au milieu d'une composition décorative avec cartouche et des oiseaux à crêtes, Bruxelles, MRAH, inv. I.A.1032, v. 1625-1650. © Cliché I. Lecocq

Conclusion

Les vitraux de l'abbaye de Parc sont des témoins éclatants de l'art du vitrail dans nos régions au XVII^e^ siècle. Réalisés dans un atelier de Louvain d'après des estampes des frères Galle, ils appartiennent à un univers artistique tout autre, mais non moins digne d'intérêt, que celui des chefs-d'œuvre de l'art du vitrail du XVII^e^ siècle dans les anciens Pays-Bas: les vitraux de Jean De Labarre (v. 1603-1668), à la cathédrale Saints-Michel-et-Gudule de Bruxelles et à l'église Saint-Jacques d'Anvers. Par ailleurs, ils illustrent de manière exemplaire la complexité de l'étude de vitraux ayant une origine commune mais des destinées distinctes orientées par la personnalité des propriétaires successifs ou par l'évolution des institutions qui les ont accueillis.

Sigles et abréviations

A.A.P.	Archives de l'Abbaye de Parc
A.M.R.A.H.	Archives des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles
H.A.	Hedendaags Archief
O.A.	Oud Archief
Afd.	Afdeling

BIBLIOGRAPHIE

Alexander 2008 = D. Alexander, *Saints and Animals in the Middle Ages*, Woodbridge.

Arbura 1995 = B. Arbura, *Prémontrés. Histoire et spiritualité*, Saint-Étienne.

Caen 2005 = J. Caen, The conservation of two 17th-century enamelled stained-glass windows by Jan de Caumont in the Abbey 't Park in Leuven, Belgium (Flanders), in M.-D. Nenna (éd.), *Annales du 16e Congrès de l'Association Internationale pour l'Histoire du Verre, Londres, 2003*, p. 364-366.

Caviness & Hayward 1985 = M.H. Caviness & J. Hayward (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: New England and New York* (*Studies in the History of Art, 15. – Corpus Vitrearum*, États-Unis d'Amérique, Checklist I), Washington.

Caviness & Hayward 1987 = M.H. Caviness & J. Hayward (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: Mid-Atlantic and Southeastern Seabord States* (*Studies in the History of Art, 23. – Corpus Vitrearum*, États-Unis d'Amérique, Checklist II), Washington.

Constable 1996 = G. Constable, *The Reformation of the Twelfth Century*, Cambridge.

de Hertoghe 1656 = C.P. de Hertoghe, *Vita S. Norberti Canonicorum praemonstratensium Patriarchae, Magdeburgensium Archiepiscopi, totius Germaniae Primatus, Antuerpiensium Apostoli, ad plurium veterum MSS. fidem recensita*, Anvers.

De Pape 1662 = L. De Pape, *Summaria chronologia insignis ecclesiae Parchensis. Ord. Praem. Sitae prope muros oppidi Lovaniensis. Ex Archivo dictae Ecclesiae in ordinem redacta per F.L.D.P.S.T.L. (Fratrem Libertum De Pape, S. Theol. Lic.), ejusdem Ecclesiae Canonicum professum. Lovanii*, Louvain.

Devillers 1903 = L. Devillers, Pomereux du Sart (Eustache de), *Biographie nationale*, 17, Bruxelles, col. 931-934.

D'Haenens 1969 = A. D'Haenens, Abbaye de Parc à Heverlee, *Monasticon belge* IV, 3, p. 773-827.

[Hôtel] Drouot, *Objets d'Art, Porcelaines et Faïences anciennes, beaux vitraux de la Renaissance, bronzes, cuivres, pendules, meubles anciens, Étoffes et soieries arrivant de l'étranger et appartenant à M. Moens de Bruxelles* (19-20 avril 1889), Catalogue de vente, Paris, n.p.

[De] Glans van Prémontré. Oude kunst uit witherenabdijen der Lage Landen 1973 = *[De] Glans van Prémontré. Oude kunst uit witherenabdijen der Lage Landen*, Heverlee (abbaye de Parc), (tent. cat. Louvain.

Elm 1984 = K. Elm (éd.), *Norbert von Xanten. Adliger. Ordensstifter. Kirchenfürst*, Köln.

Goovaerts 1899-1909 = L.-A. Goovaerts, *Écrivains, artistes et savants de l'ordre de Prémontré. Dictionnaire bio-bibliographique*, Bruxelles, 4 t.

GRAUWEN 1984 = W.M. GRAUWEN, O. Praem., Die Quellen zur Geschichte Norberts von Xanten, in ELM 1984, p. 15-33.

GRAUWEN 1990 = W.M. GRAUWEN, O. Praem., Introduction to the Vita Norberti B (trad. de O.M. Meeusen, O. Praem), *Analecta Praemonstratensia* 66, 3-4, p. 123-202.

GUÉRIN 1880 = P. GUÉRIN, *Les petits bollandistes. Vie des saints de l'Ancien et du Nouveau Testament, des Martyrs, des Pères, des auteurs sacrés et ecclésiastiques, des vénérables et autres personnes mortes en odeur de sainteté* 4, Paris.

HELBIG 1958 = J. HELBIG, Anciennes verrières de l'abbaye de Parc, *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire* 30, p. 71-82.

HUSBAND 1991 = T.B. HUSBAND & M.H. CAVINESS (dir.), *Stained Glass before 1700 in American Collections: Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels* (*Studies in the History of Art, 39. – Corpus Vitrearum*, États-Unis d'Amérique, Checklist IV), Washington.

JANSEN 1921 = J.E. JANSEN, *La Belgique Norbertine, ou l'ordre de Prémontré en Belgique à travers huit siècles d'existence*, 1120-1920, Averbode.

JANSEN 1929 = J.E. JANSEN, *L'abbaye norbertine du Parc-le-Duc. Huit siècles d'existence 1129-1929*, Malines.

JANSSEN 2011 = L. JANSSEN, *De glasramencyclus van de Heilige Norbertus in de pandgang van de Abdij van Park*, manuscrit non publié.

KENNES & STEYAERT 1997 = H. KENNES et R. STEYAERT, *Inventaris van het cultuurbezit in België, Architectuur, Provincie Antwerpen, Arrondissement Mechelen, Kantons Duffel - Heist-op-den-Berg, Bouwen door de eeuwen heen in Vlaanderen 13N4*, Brussel – Turnhout.

KLINCKAERT e.a. 2008 = J. KLINCKAERT, K. SUENENS & S. VAN LANI, De abdij van Park in Heverlee: Erfgoedsite en museum, *Openbaar kunstbezit Vlaanderen* 46, 6.

LECOCQ 2011 = I. LECOCQ, *Les vitraux de la seconde moitié du XVI^e siècle et de la première moitié du XVII^e siècle conservés en Belgique. Provinces du Brabant wallon, de Hainaut, de Namur et de Liège* (*Corpus Vitrearum*, Belgique, VI), Bruxelles.

LECOCQ 2013 = I. LECOCQ, Ressources héraldiques de l'art du vitrail, *Le Parchemin, Bulletin édité par l'Association royale Office Généalogique et héraldique de Belgique* 78, 408, p. 474-493.

LEMAIRE 1984 = R. LEMAIRE (dir.), *Le patrimoine monumental de la Belgique* 1, *Province de Brabant, arrondissement de Louvain*, Liège, 2^e éd.

LÉVY 1860 = Ed. LÉVY, *Histoire de la Peinture sur Verre*, Bruxelles, 2 vol.

MAES 1972 = F. MAES, De oude glasramen van de abdij 't Park te Heverlee, *Mededelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving* 12, p. 3-34.

PAQUOT 1769 = J.-N. PAQUOT, *Mémoires pour servir à l'histoire littéraire des dix-sept provinces des Pays-Bas de la Principauté de Lièges et de quelques contrées voisines* 15.

RAYMAEKERS 1958 = F.-J. RAYMAEKERS, *Recherches historiques sur l'ancienne abbaye de Parc*, Louvain.

SHORTELL 1988 = E. SHORTELL, *A Seventeenth-Century Glazing Cycle with the Life of St. Norbert from the Cloister of the Premonstratensian Abbey of Park*, Medford (mémoire présenté à la Tufts University, non publié).

SHORTELL 1990 = E. SHORTELL, An image of the Abbey Church of Prémontré Under Construction, *Gesta* 29/2, p. 234-238.

SHORTELL 2011 = E. SHORTELL, Visionary Saints in the Gilded Age: The American Afterlife of the Park Abbey Glass, in T. AYERS, B. KURMANN-SCHWARZ, C. LAUTIER et H. SCHOLZ, *Collections of Stained Glass and their Histories*, Berne, p. 239-253.

SMEYERS 1979 = M. SMEYERS, *De abdij van Park. 850 jaar premonstratenzerleven*, Leuven.

STAHLHEBER 1984 = R. STAHLHEBER, Die Ikonographie Norberts von Xanten. Themen und Bildwerke, in ELM 1984, p. 217-245.

SWYNGEDOUW 1979 = R. SWYNGEDOUW, *Jan de Caumont, Vertegenwoordiger van de Laatse Bloeiperiode van de Leuvense Glasschilderkunst en zijn Brandglassuite van St-Norbertus voor de Parkabdij van Heverlee (Katholieke Universiteit Leuven, Verhandeling Licentie Oudheikunde en Kunstgeschiedenis)*, Louvain (mémoire non publié).

VANDER STERRE 1622 = J.C. VANDER STERRE, *Vita S. Norberti canonicorum Praemonstratensium Patriarchae Antverpiae Apostoli Archiepisc. Magdeburg. ac totius Germaniae Primatis*, Anvers.

VANDER STERRE 1625 = J.C. VANDER STERRE, *Natales Sanctorum Candidissimi Ordinis Praemonstratensis*, Anvers.

VAN EVEN 1860 = Ed. VAN EVEN, *Louvain Monumental, ou description historique et artistique de tous les édifices civiles et religieux de la dite ville*, Louvain.

VAN EVEN 1868 = Ed. VAN EVEN, Boels (Gérard), *Biographie nationale* 2, Bruxelles, col. 584.

VAN EVEN 1872 = Ed. VAN EVEN, Caumont (Jean de), *Biographie nationale* 3, Bruxelles, col. 387-389.

VAN EVEN 1895 = Ed. VAN EVEN, *Louvain dans le passé & dans le présent*, Louvain.

VAN LANI 2007 = S. VAN LANI, *L'abbaye norbertine du Parc. Un site unique du patrimoine à la lisière de la ville de Louvain*, Mons en Baroeul.

VAN LANI 2009 = S. VAN LANI, Van abdij van Park tot open monumentenvereniging, erfgoedsite en museum, in *In ander licht: Herbestemming van religieus erfgoed (M&L Cahier 17)*, p. 65-68.

VAN SPILBEECK 1895 = I. VAN SPILBEECK, *Vie du Bienheureux Frédéric de Hallum, fondateur de l'abbaye du Jardin de Marie de l'ordre de Prémontré*, Tamines.

VAN SPILBEECK 1896 = I. VAN SPILBEECK, Iconographie Norbertine. III. Série de gravures représentant la Vie de saint Norbert, *Messager des Sciences historiques ou archives des arts et de la Bibliographie de Belgique*, s.n., p. 313-403.

VAN SPILBEECK 1887 = I. VAN SPILBEECK (éd.), J.C. VANDER STERRE, *Hagiologium Norbertinum seu Natalis Sanctorum Candidissimi Ordinis Praemonstratensis*, Namur.

WOLTERS VAN DER WEY 1995 = B. WOLTERS VAN DER WEY, *Maarten Pepyn (1575-1642/3): leven en werk van een Antwerps schilder uit de tijd van Rubens*, Leuven (mémoire présenté à la *Katholieke Universiteit Leuven*, non publié).

SAMENVATTING

De glasramen van de Parkabdij (Heverlee, Leuven) bewaard te Brussel, belangrijke getuigen van de 17de-eeuwse glasraamkunst uit de voormalige Zuidelijke Nederlanden

Eenenveertig gekleurde en geschilderde glasramen, vervaardigd tussen 1636 en 1644, sierden eertijds de kloostergang van de norbertijnenabdij Park bij Leuven. De terugkeer van een groot deel van deze glasramen naar België vormt de aanleiding om drie andere

glasramen uit Park, die zich nu in een privéverzameling bevinden, nader te bestuderen. De glasramen bezitten een complexe iconografie waarin verschillende thema's verweven zijn. Elk toonde oorspronkelijk een scène uit het leven van de heilige Norbertus, de stichter van de premonstratenzers, geflankeerd door twee vereerde leden van de orde uit de voorgaande vijf eeuwen. Opschriften op decoratieve bases in de onderste panelen identificeren alle voorstellingen terwijl de bovenste panelen de wapenschilden van de historische abten van Park tonen. Iconografische bronnen omvatten onder meer Antwerpse gravures en anonieme tekeningen evenals middeleeuwse en vroegmoderne hagiografieën. De glasramen van Park behoren tot de zeldzame getuigen van de overvloedige Zuid-Nederlandse productie uit de 17de eeuw. De drie glasramen, die hier bestudeerd worden, behoren tot de best bewaarde uit die periode en getuigen van de brede waaier van technieken die gebruikt werd door het atelier van Jean de Caumont te Leuven.

Summary

The stained windows of Park Abbey (Heverlee, Leuven) kept in Brussels, major witnesses of stained glass of the 17th century in the former Southern Low Countries

Forty-one stained and painted glass windows, made between 1636 and 1644, once encircled the cloister of the Premonstratensian abbey of Park near Louvain. The return to Belgium of a significant group of these panels provides the occasion for a close study of three other Park windows, which are in public and private collections in Brussels. The windows wove together several threads of a complex historical iconography. Each originally contained a scene from the life of St. Norbert, founder of the Premonstratensians, flanked by two figures of venerated members of the order from the preceding 500 years. Inscriptions on decorative bases in the lower panels identified all of the subjects, and the upper panels contained the arms of one of the historic abbots of Park. Iconographic sources include engravings from Antwerp shops, anonymous drawings, and medieval and early modern hagiographic texts. The panels from Park are among the rare surviving examples of stained glass production of the Southern Netherlands, which was quite prolific in the seventeenth century. The three windows studied here are among the best preserved, and demonstrate the wide range of techniques employed by the workshop of Jean de Caumont in Louvain.

Nouveaux éléments sur le peintre François de Saive
À propos de la commande du *Triptyque de la Crucifixion* de l'église Saint-Martin d'Ath

Laurent Dubuisson

En novembre 1989, le *Triptyque de la Crucifixion* regagne son emplacement, dans le chœur de l'église Saint-Martin d'Ath(1). Pour les visiteurs de l'édifice, c'est l'occasion de redécouvrir l'œuvre sous un jour nouveau. En effet, jusqu'à la fin des années 1970, le panneau central du triptyque était intégré à l'autel majeur, de style baroque (fig. 1). Les panneaux latéraux étaient enchâssés dans les lambris qui entourent le chœur, masquant ainsi l'iconographie du revers. Ce retour s'inscrit dans le cadre de l'importante campagne de restauration menée autour de l'église Saint-Martin depuis le début de l'année 1980(2). Les tableaux conservés dans l'église ont fait l'objet d'opérations de restauration de 1983 à 1989(3).

Le panneau central est constitué de trois planches de chêne et représente la Crucifixion (fig. 2). Le Christ en croix est entouré des deux larrons. À gauche de la croix se tiennent Marie-Madeleine, la Vierge et une sainte femme; à droite, saint Jean, une sainte femme et un soldat romain (?). Sur le volet gauche, composé de deux planches de chêne, on trouve un *Portement de croix*. Simon de Cyrène aide le Christ alors que s'avance sainte Véronique avec son voile. Sur la droite, un soldat s'apprête à frapper Jésus. Derrière, la Vierge est réconfortée par deux saintes femmes et saint Jean. À l'arrière-plan s'avance un cortège, avec deux grands prêtres à sa tête. Le volet droit, également constitué de deux planches, représente la Descente de croix. Au sommet, un serviteur aide à descendre le corps du Christ qui est soutenu par Joseph d'Arimathie et Nicodème. À l'avant-plan, saint Jean, la Vierge et Marie-Madeleine contemplent la scène. Fermé, le retable présente, sur la gauche, le Christ portant la croix et montrant sa blessure au côté; sur la droite, la Vierge présentant son sein, avec Dieu le père surplombant la scène(4) (fig. 3).

(1) *Le Courrier de l'Escaut*, éditions des 4 et 11 décembre 1989. Dans la littérature ancienne, le titre traditionnel de l'œuvre est *Triptyque de la Passion*. Dans cette étude, nous utilisons l'appellation *Triptyque de la Crucifixion* qui correspond davantage à l'iconographie du tableau.

(2) Ducastelle 2006, p. 191-195.

(3) Cfr courrier de l'Administration communale d'Ath adressé au président de la Fabrique de l'église Saint-Martin, daté du 9 août 1983. Cinq toiles sont confiées à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (Bruxelles); sept autres tableaux, dont les éléments du *Triptyque de la Crucifixion*, au restaurateur Jean-Louis Lebeau.

(4) Le panneau central mesure 175 x 133 cm; les volets, 148 x 59,5 cm. Avant 1980, les trois éléments étaient enchâssés dans des lambris; ils ont été replacés dans un nouvel encadrement lorsque le triptyque fut reconstitué.

Fig. 1. Le chœur avec l'autel baroque et le panneau central du triptyque, avant les travaux de 1980. Photo R. Lefebvre, s. d.

En 2010, le contrat concernant la réalisation de la «*table du grant autel de l'église monsieur Saint-Martin de Brantegnies*» est découvert aux Archives de la Ville d'Ath(5). Il s'agit de la commande du *Triptyque de la Crucifixion* de l'église Saint-Martin. Ce document inédit est publié en annexe. Son intérêt est multiple. Il permet tout d'abord d'identifier l'auteur de l'œuvre, et de dater celle-ci. Il fournit ensuite une série d'éléments concernant le contexte de la commande et témoigne des rapports entre l'artiste et son commanditaire.

Cette convention est datée du 22 août 1605. Le préambule du contrat dévoile une série d'informations intéressantes, dont les parties en présence. Il s'agit, d'un côté de «*maître Franchois de Sève*» (ou «*francisco de Seve*»), peintre, et de l'autre, d'Érasme Martin, le curé de la paroisse Saint-Martin, et les échevins de la ville d'Ath. L'objet de la transaction est la réalisation des peintures et dorures de la «table d'autel» du chœur de l'église Saint-Mar-

(5) Je remercie ici Louis Dubuisson qui m'a signalé la présence de ce document et qui m'a fait profiter de ses notes concernant le contexte de la reconstruction de l'église Saint-Martin. La commande du triptyque est retranscrite dans le livre des contrats de la ville pour l'année 1605. Archives de la Ville d'Ath, Généralités, livre des contrats (1605), f° 39 v° - 40 v°.

Fig. 2. Le *Triptyque de la Crucifixion* de l'église Saint-Martin, Ath, ouvert.
Photo J. Flament.

tin. Sont définis ensuite la qualité des matériaux mis en œuvre et leur emploi précis dans la décoration. Il s'agit de «*bonnes et léalles paintures et de meilleure et vive couleur qui soit*». Pour les dorures, il utilisera de l'or mat pour les listels intérieurs et extérieurs, ainsi que pour la base de l'encadrement, et de l'or bruni pour le reste, notamment pour les éléments décoratifs (frise, colombe...).

Le programme iconographique du retable est précisément défini. Sur le panneau central, l'artiste doit réaliser une Crucifixion avec la Vierge d'un côté; de l'autre, saint Jean, Marie-Madeleine et les autres personnages requis. L'artiste peut s'inspirer d'une œuvre semblable, qu'il a réalisée pour le prieur de l'abbaye de Cambron. Cette Crucifixion de Cambron a disparu ou, du moins, n'est pas localisée à l'heure actuelle. Quant au prieur de l'abbaye cistercienne, voisine d'Ath, il s'agit très certainement de Robert d'Ostelart, 33e abbé de Cambron, nommé en 1573 et décédé en 1613 ([6]). Il était natif d'Ath. Pour les panneaux latéraux, le contrat prévoit, pour le volet gauche («*du costé du repositoire du saint sacrement*»), un Portement de croix, et pour le volet droit («*du costé de la trésorie*»), une Déposition de croix avec les personnages requis. Ces éléments concordent tout à fait avec le programme développé sur le triptyque conservé aujourd'hui. Par contre, l'iconographie annoncée pour le triptyque fermé ne correspond pas. Le contrat précise en effet que le revers du volet

(6) Brigode, Brulet, Dugnoille & Sansen 1976-1977, p. 46; Lahouste 2004, p. 350-351.

Fig. 3. Le *Triptyque de la Crucifixion* de l'église Saint-Martin, Ath, fermé.
Photo J. Flament.

gauche doit représenter saint Arnould, avec un portrait d'Arnould Nousart(7), l'ancien curé de la paroisse, probablement évoqué «en donateur», et le revers du volet gauche doit évoquer saint Érasme, avec le portrait du curé actuel. On peut supposer que la modification des sujets est intervenue entre la commande et la livraison, à moins qu'une intervention ultérieure n'ait recouvert l'iconographie originale(8). C'est un programme théologique autour des figures du Christ, de la Vierge et de Dieu le père qui a été adopté pour les deux volets fermés. Le contrat précise également que le tout doit être réalisé par l'artiste «*de ses propres mains*», sans doute pour éviter le recours à des apprentis.

Le délai de réalisation et le paiement sont également précisés. Ainsi, le retable doit être réalisé pour la Pentecôte 1606. Son prix est fixé à 550 florins, dont la moitié sera payée à Pâques et le reliquat à la livraison(9). Un dédit de 40 sous est prévu en cas de non-respect des clauses du contrat. Enfin, il existe une garantie. Le transport de la table d'autel sera réalisé aux frais des échevins, mais en cas de dégâts minimes occasionnés lors de ce déplacement, le peintre s'engage à effectuer les réparations à ses dépens.

La découverte de ce contrat de commande éclaire sous un jour complètement neuf les connaissances sur le *Triptyque de la Crucifixion*(10). Il semble ainsi clairement établi que la réalisation du retable s'inscrit dans le processus de construction de la nouvelle église Saint-Martin. En effet, on sait qu'Ath est une ville neuve, créée à l'initiative du comte de Hainaut, Baudouin IV, au milieu du XII^e^ siècle, au confluent des deux Dendres(11). À l'origine, deux villages sont situés à proximité: Ath au sud (qui donnera son nom à la ville, et qui prendra l'appellation de «Vieux Ath») et Brantignies au nord-ouest. À la fin du XIV^e^ siècle, l'autel de l'église Saint-Julien du Vieux-Ath est translaté dans la ville neuve qui ne possède pas d'église paroissiale. L'église Saint-Martin de Brantignies reste localisée hors-les-murs jusque dans la seconde moitié du XVI^e^ siècle(12). De 1575 à 1583, les fortifications de la ville, qui datent de la fin du XIV^e^ siècle, connaissent un important chantier, afin de les adapter aux évolutions de l'artillerie. Pour défendre la porte des remparts située au nord-ouest, un ouvrage bastionné va être mis en œuvre devant celle-ci. Les travaux de fortification vont s'étendre jusqu'au village de Brantignies tout proche et obliger les autorités à procéder à la démolition de l'église Saint-Martin. Au printemps 1578, les

(7) Arnould Nousart, licencié en droit, mort le 5 janvier 1589. De Boussu, 1750, p. 299.

(8) Il faudrait soumettre le revers des deux volets à des examens scientifiques (radiographie ou étude stratigraphique) pour éclaircir ce point.

(9) En comparaison, Emmanuel Neefs a publié un contrat semblable concernant le triptyque de l'église de Wommelgem (province d'Anvers), commandé en 1611, à Jean-Baptiste de Saive, le frère de François. Cette commande s'élève à 190 florins. Neefs 1872-1873, p. 93-94. On peut comparer cette somme de 550 florins (ou 22 000 sous) à la journée de travail d'un manœuvre (12 sous la journée) ou d'un maçon avec ses deux apprentis (50 sous la journée) sur le chantier de l'église Saint-Martin. Archives de la Ville d'Ath, mambournie de Saint-Martin, CSM 94, compte des travaux de 1589-1590, f° 5 r° et 6 r°.

(10) Jusqu'à présent, le *Triptyque de la Crucifixion* n'a pas suscité beaucoup d'intérêt. Dans son étude sur l'église Saint-Martin, Joëlle Stiévenard n'en donne qu'une description succincte. Stievenard 1983. Le 20 octobre 2000, Jean-Marc Depluvrez a présenté un exposé consacré à l'œuvre, mais son intervention n'a donné lieu à aucune publication (*Le Courrier de l'Escaut*, édition du 18 octobre 2000).

(11) Verbiest 1947-1948, p. 1-29; Dugnoille , 1977, p. 113-146.

(12) Verbiest 1944-1945, p. 35-82-29; Dubuisson 2003, p. 82-105.

cloches de l'église sont descendues et l'édifice est abattu. Il faut attendre plusieurs années pour qu'un terrain puisse être trouvé dans l'intra-muros pour reconstruire le bâtiment ([13]). En 1585 débute le chantier de l'église Saint-Martin actuelle. Il s'agit d'un édifice de style gothique hennuyer avec une vaste nef et des collatéraux étroits, prolongés par six chapelles à pignons([14]). Il semble bien que l'église soit opérationnelle dès 1592-1593, puisque des travaux de nettoyage sont effectués et qu'on y replace les bancs destinés aux fidèles ([15]). L'année suivante, on termine la couverture du toit et le pavement ([16]). Il faut cependant attendre le 24 février 1603 pour que l'église soit consacrée. La commande du triptyque intervient dans ce contexte. Le chantier de l'église neuve terminé, il faut se consacrer au mobilier intérieur et aux ornements, d'autant plus que peu d'éléments ont pu être récupérés de l'église antérieure. Ainsi, une partie de l'orfèvrerie, des tableaux, des statues et des meubles ont été vendus le 3 janvier 1590 pour financer le chantier de reconstruction ([17]). De nouveaux fonts baptismaux sont installés, dont une inscription sur le socle précise qu'ils sont donnés par Philippe Desmaistres en 1591.

François de Saive, nouveaux éléments biographiques

Un des grands intérêts du contrat de commande est de fournir l'identité de l'artiste qui a réalisé le *Triptyque de la Crucifixion*. Ce «*maître Franchois de Sève*» peut sans doute être identifié au Franciscus Savius cité par le biographe Karel Van Mander dans son *Livre des peintres* publié à Haarlem en 1604: «*Ick hoore oock een loflijck gerucht van eenen Francisco Savio, ter Berghen in Henegouw*» ([18]). C'est Henri Hymans, dans son édition française de l'ouvrage de Van Mander, qui, le premier, a rattaché ce peintre actif à Mons, à la famille des peintres namurois «*de Saive*» et qui a relevé sa formation à Anvers ([19]). Les auteurs suivants se sont ralliés à cette identification ([20]).

Dans l'état actuel des recherches, il existe trois générations de peintres portant le patronyme «*de Saive*». Il faut souligner la difficulté d'identifier les uns et les autres, certains individus portant les mêmes prénoms. Certaines erreurs des premiers biographes du XIX^e^ siècle, répétées dans les dictionnaires généraux, sont encore largement diffusées aujourd'hui

(13) Dubuisson & Dubuisson 2008, p. 189-209. Longtemps, les historiens locaux ont attribué la destruction de l'église Saint-Martin à la présence de troupes protestantes à Ath en 1578. Il est maintenant démontré que la destruction de l'église s'est inscrite dans un processus de modernisation des fortifications urbaines, entamé en 1575, bien avant la présence huguenote. La démolition de l'église se fit d'ailleurs dans un certain calme, comme en témoigne la dépose des cloches avant la fête de Pâques en 1578. Voir l'étude citée ci-dessus, particulièrement la note 59 (p. 204).

(14) Ducastelle 2006, p. 101.

(15) Archives de la Ville d'Ath, mambournie de Saint-Martin, compte de 1592-1593, f° 20 r°.

(16) Archives de la Ville d'Ath, mambournie de Saint-Martin, compte de 1593-1594, f° 21 r° et 23 r°.

(17) Le tout est vendu pour un montant de 219 livres et 11 sous. Archives de la Ville d'Ath, mambournie de Saint-Martin, compte des travaux de 1589-1590, f° 1 v°. Voir également le compte détaillé de cette vente (Archives de la Ville d'Ath, Saint-Martin, CSM 98).

(18) «*J'entends parler avec éloge d'un certain Franciscus Savius, à Mons, dans le Hainaut*». K. Van Mander 1604, f° 295 v°. Cf. Van Mander 1994, p. 441.

(19) Hymans 1885, p. 290.

(20) Siret 1859-1860, p. 303-308; Neefs 1872-1873, p. 85-99; Siret, 1883, p. 203; Dony 1913, col. 481-482; Courtoy 1958, p. 1-12.

et entraînent une confusion complète([21]). À la suite de Ferdinand Courtoy, on peut essayer d'établir les données biographiques incontestables de cette lignée de peintres originaires de la région namuroise. Le premier de la famille est Jean de Saive. Dans son étude consacrée à la famille «le Saive», Emmanuel Neefs rapporte qu'il possède un portrait de Jean le Saive avec la mention «*Jean Le Save. 1598. Aetatis 58. paintre de son allesse*» ce qui indiquerait que l'artiste est né en 1540([22]). Cette date de naissance est confirmée par un privilège d'exemption d'impôt, octroyé au peintre par les échevins namurois en 1597([23]). Jean de Saive accède à la bourgeoisie de Namur en 1562; à cette époque, il habite à la rue de la Croix. Son épouse est Jeanne de Carlemont et une première fille, Anne, naît de leur union le 8 octobre 1569. La naissance de son premier fils, Jean-Baptiste, est datée du 7 décembre 1571([24]). Au-delà d'une carrière locale, Jean de Saive reçoit une reconnaissance plus large. Il semble qu'il ait travaillé pour Alexandre Farnèse, comme en témoigne le portrait du gouverneur des Pays-Bas, conservé aujourd'hui à la Pinacothèque de Parme([25]). Il travaille d'ailleurs à la cour de Bruxelles jusqu'en mai 1590 avant de retourner à Namur. Il conserve cependant des contacts. En février 1594, l'archiduc Ernest d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas, commande à «*Jean Sayve, peintre à Namur*», pour un montant de 224 florins, six tableaux avec des scènes de marché, évoquant les différentes saisons de l'année([26]). Trois de ces tableaux sont aujourd'hui conservés au Kunsthistorisches Museum de Vienne([27]). Il faut également citer les deux volets réalisés en 1597, qui représentent les échevins de Namur, et qui sont conservés aujourd'hui au Musée de Groesbeeck-de Croix (Namur)([28]). À l'origine, ils faisaient partie d'un triptyque destiné à l'hôtel de ville de Namur et offert par le peintre pour remercier l'échevinage de son exemption d'impôts. Au revers des volets sont illustrés deux épisodes de la justice de Cambyse. Le panneau central représentait probablement un «Jugement dernier»; il a été détruit au début du XIX^e^ siècle([29]).

Quant à Jean-Baptiste, dit Jean II, son fils, il a quitté Namur pour s'établir à Malines. Le 25 janvier 1603, il épouse Marie Wyaerts ou Wiaerts, fille de Jacques, apothicaire, et de Guillemette Jacobs, qui habitent au Marché aux Grains, à l'enseigne «*den Clippel*»([30]).

(21) On citera pour exemple la notice de la *Mise au tombeau* de l'église Saint-Pierre de Puurs, qui attribue à Jean de Saive, dit Jean I, la date de décès de son fils, Jean-Baptiste, dit Jean II, et à ce dernier, une date de naissance complètement fantaisiste. Van den Eede & Kockaert 1988-1989, p. 245.

(22) Neefs 1872-1873, p. 86.

(23) «*... considerant meismes l'eage qu'il at presentement surpassant les cincquante sept ans*». Archives de l'État à Namur, Ville de Namur, liasse 850 (minute). Publié par Courtoy 1958, p. 11-12.

(24) Courtoy 1958, p. 3-4.

(25) Gamrath 2007, p. 115.

(26) Allart 2006, p. 243-244. L'achat est mentionné dans la comptabilité de l'archiduc (Archives Générales du Royaume, Manuscrits divers, n° 2924, f° 139 v°) et avait déjà été signalé par différents auteurs: Coremans 1847, p. 94; Becquet 1859-1860, p. 455; Lhotsky 1941-1945, p. 215.

(27) Septembre-octobre, inv. GG_2204; Juillet-août, inv. GG_7626; Novembre-décembre, inv. GG_7628. Ils sont attribués à «Jean Baptiste Saive l'ancien», c'est-à-dire celui que nous appelons ici Jean de Saive. URL: http://bilddatenbank.khm.at. (consulté le 20/10/2009). À ce sujet, cf. Honig 1998, pl. 12, fig. 51. E. Honig propose d'autres attributions à cet artiste (p. 126-129, 264, note 24).

(28) Namur, Musée de Groesbeeck-de Croix, inv. VN.2002.0.119 et VN.2002.0.120.

(29) Dubois 2002, p. 25-29.

(30) «*25 januarii 1603. Jan Baptist Sayve, maeyken Wiaerts; testes, Nicolaus Burius, Petronilla Wiaerts*». Archives de Malines, registre aux mariages de la paroisse de Notre-Dame. Cité par Neefs 1872-1873, p. 87.

Il décède à Malines en 1624. Son service funèbre est chanté le 9 avril dans l'église Notre-Dame ([31]). Jean II a laissé une série d'œuvres conservées à Malines et dans les églises proches. On citera ainsi le *Triptyque de David et Goliath*, conservé dans la cathédrale Saint-Rombaut. Il est également connu pour une série de scènes de marché. Son propre fils, Jean-Baptiste, dit Jean III, né à Malines en 1608 et mort après 1641, est également documenté comme peintre à Malines ([32]).

François de Saive est mentionné la première fois dans un texte namurois. «*En compagnie de l'orfèvre Thiéry Libert et du brodeur Lambert Hock, maître Jean de Saive* [Jean I], *par ordre du Magistrat, fit l'estimation, le 19 août 1599, des objets d'art mis en loterie par François Verbeelen. Parmi les lots, d'une grande variété, il y avait des peintures et notamment une Mise au tombeau de François de Sayve, fils de Jean*» ([33]). La même année, il apparaît également dans la liste des francs-maîtres de la gilde de Saint-Luc à Anvers, ce qui semble indiquer qu'après un passage dans l'atelier de son père, il a poursuivi sa formation dans la cité portuaire ([34]). En 1604, comme cela a été signalé, il est cité par Van Mander, qui précise qu'il est actif à Mons. Cependant, le 16 juin de la même année, est baptisé à l'église Saint-Julien d'Ath, Jean-Baptiste de Saive, fils de François et de Lucie Vermeulen ([35]). Soit Van Mander a commis une erreur géographique, soit François de Saive réside quelque temps à Mons avant de s'établir à Ath.

En effet, durant une quinzaine d'années, il est mentionné à de nombreuses reprises dans les archives locales. Comment expliquer qu'un peintre d'origine namuroise, formé à Anvers, s'est installé dans la petite ville hennuyère et y a été actif durant plus d'une décennie? On peut émettre l'hypothèse que son installation à Ath est la conséquence de son mariage avec Lucie Vermeulen.

Lucie Vermeulen est d'origine anversoise; elle a en effet été baptisée dans la cité portuaire le 5 novembre 1567. Son père est Godfroid Vermeulen et sa mère, Marguerite Plaquet ([36]). Y aurait-il un lien de parenté entre le père de Lucie Vermeulen et le peintre anversois «Goeyvaert Vermuelen» qui entre en apprentissage chez Adriaan Wortelmans en 1594 et qui devient franc-maître en 1607? ([37]) Dans l'état actuel de la documentation, il n'est pas possible de l'affirmer. Selon d'autres études généalogiques, Lucie n'est pas la fille de Godfroid, époux de Marguerite Plaquet, mais bien de Gilles Vermeulen, son frère. Ce Gilles Vermeulen, cité comme grand aumônier d'Anvers en 1571, contracte deux mariages; Lucie serait née de son premier mariage; le nom de sa mère est inconnu; ses deux sœurs

(31) «*Een kercklyck uuytvaert gehouden den 9 april 1624 voor M. Jan Zaive*». Obituaire de l'église Notre-Dame. Cité par Neefs 1872-1873, p. 88.

(32) Courtoy 1958, p. 2.

(33) Rapporté par Courtoy 1958, p. 10, qui cite *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 39 (1931), p. 381.

(34) « *In 't jaer Ons Heeren als men schreeff duysent 500 en 99 soo waren Regeerders van Sinte Lucas guide, Perer Bom, als Opperdeken, ende Gilliam de Vos, synen Mededeken. Ende hier volgen die vrymeesters ende meesterssonen die hy ontfangen heeft binnen zynen jaere.* [...] *Francisco de Namuer (de Saive, van Namen), scilder, vrymeester*». Rombouts & Van Lerius 1864, p. 407-408.

(35) Archives de la Ville d'Ath, Registre des baptêmes de l'église Saint-Julien, 1604, 16 juin 1604.

(36) de Séjournet 2012.

(37) Rombouts & Van Lerius 1864, p. 379 et 440.

s'appellent Barbe et Marguerite[38]. Le 31 mai 1588, à l'église Notre-Dame d'Anvers, Lucie Vermeulen épouse Quirin de le Vielleuze. Ils ont pour témoins Georges Ghys et Gilles Vermeulen. Georges Ghys est son beau-frère, époux de sa sœur aînée, Barbe Vermeulen[39]. Quirin de le Vielleuze appartient à une famille athoise, qui possède des propriétés immobilières importantes dans la ville hennuyère, et dont plusieurs membres sont intimement liés aux affaires communales[40]. Son grand-père et son père, qui portent le même prénom, sont mentionnés à de nombreuses reprises en tant qu'échevins d'Ath, entre 1541 et 1564. Lui-même est échevin en 1577-1578, en 1585-1586 et en 1591-1592; il est maire de la ville de 1592 à 1593 et de 1597 jusqu'à son décès, le 1er août 1598[41]. Quirin avait été marié à trois reprises. De son premier mariage avec Marie Buisset, il laisse trois enfants, Michel, Marie et Jeanne; aucun enfant n'est issu de son deuxième mariage avec Marie de la Catoire; quatre enfants, Quirin, Marguerite, Charlotte et Adrienne, naissent de l'union avec Lucie Vermeulen[42].

Après le décès de Quirin de le Vielleuze, en 1598, on peut supposer que Lucie Vermeulen, lors d'un séjour à Anvers, rencontre François de Saive, lors de ses années de formation. Les deux époux vont ensuite s'installer à Ath, avec les quatre enfants de Lucie. Le remariage de Lucie Vermeulen avec François de Saive, après la disparition de son premier époux, apparaît clairement dans différents actes[43]. Un premier enfant naît de leur union en juin 1604. En août 1605, à la signature du contrat du triptyque de l'église Saint-Martin, le peintre réside à Ath. Le 15 mai 1608, le couple fait baptiser un second enfant à l'église Saint-Julien. Il se prénomme Jean-Baptiste, ce qui donne à penser que le garçon né en 1604 (et qui portait le même prénom) est décédé. Parmi les témoins du baptême, on trouve Jean-Baptiste de Saive (Jean II, le frère de François établi à Malines?) et Marguerite Vermeulen, la sœur de Lucie[44].

Le couple reste domicilié à Ath durant plusieurs années, peut-être jusqu'en 1621, comme l'attestent plusieurs constitutions de rentes. Le 17 avril 1612, Abraham de le Plancque, jeune homme à marier, âgé de 19 ans ou environ, constitue une rente au profit de François de Saive, demeurant à Ath. Cette rente annuelle s'élève à 21 livres 14 sous et 4 deniers. Le débiteur donne en garantie une hypothèque sur l'auberge de l'Homme Sauvage, située à Ath. Cette rente est rachetée l'année suivante par Daniel Matton, un cafetier originaire

(38) Goethals, 1857, p. 818. L'information est reprise telle quelle dans la Belgique héraldique, voir Poplimont 1867, p. 164.

(39) Goethals, 1857, p. 818.

(40) Verriest 1949, p. 36-38 et p. 52.

(41) de Séjournet 2012; Bertrand 1906, p. 460-464.

(42) Archives de la Ville d'Ath, Généralités, Embrefs, G 54, 1600-1601, f°91 v° - 93 v°.

(43) C'est particulièrement clair dans l'acte d'émancipation de Quirin, enfant né de l'union entre Quirin de le Vielleuze et Lucie Vermeulen. «*Le dit jour* [3 janvier 1612] *par devant les dis de la loy, Damoiselle Lucia Vermeul, ci devant vesve de feu Quirin de le Vieleuze et présentement femme et expeuse à maitre Franche Saive, résidente en ladite ville d'Ath at émancipé et mis hors de son pain et au sien Quirin de le Vieleuze son fils qu'elle at heu du dit feu Quirin dele Vieleuze (...)*», A.V.A., Généralité, Embrefs, G 52, 1611-1612, f° 30 v° - 31 r°.

(44) «*Jo. Baptistam, Francisci de Seve et Lucie Vermeil, susceperunt Mre Philippus de la Rue, prebstre parochie, et in Jo. Baptistae de Seve et Catharina Vernye T. Margareta Vermeul*». A.V.A, Registre des baptêmes de l'église Saint-Julien, 1608, 15 mai 1608, rubrique 507.

de Cologne, vraisemblablement le nouveau tenancier de l'auberge([45]). Pour cette dernière transaction, le peintre se fait représenter par Michel de le Vielleuze, son beau-fils([46]). Le 25 octobre 1619, Philipotte Delcourt, représentée par son beau-frère, André Willame, constitue une rente au profit de François de Saive, représenté par Jean de Maulde, «*licensié es droix et loix*». Cette rente s'élève à 100 livres tournois, à rembourser chaque année le 17 septembre; la débitrice donne en garantie une hypothèque sur une maison et une propriété situées au hameau de la Trahison([47]). Le 5 février 1621, une nouvelle rente est constituée avec l'auberge de l'Homme Sauvage en hypothèque; cette fois, la débitrice, Jeanne du Parcq, s'oblige pour un montant de 50 livres tournois à rembourser annuellement. François de Saive, représenté de nouveau par Jean de Maulde, déclare résider à Mons, et plus à Ath. La constitution de ces différentes rentes démontre l'assise financière du peintre.

Après 1621, les mentions concernant François de Saive se font plus rares. En 1627, il témoigne dans une affaire familiale concernant sa nièce Suzanne, fille de son frère Jean-Baptiste; le document est daté de Namur([48]). Sur la période montoise, on sait peu de choses. Il n'apparaît pas dans l'étude de Léopold Devillers consacrée aux peintres de Mons([49]). Il faut cependant signaler deux mentions fournies par Émile Dony dans la notice de la biographie nationale consacrée à François de Saive. En 1632, un certain «*Jean de Saivie*» est signalé en tant que serviteur de la chapelle de Saint-Georges à Mons. S'agit-il du fils de François? Enfin, le 29 avril 1634, Jean-Baptiste de Saive est émancipé («mis hors pain») par sa mère, Lucie Vermeulen, veuve de François de Saive([50]).

L'œuvre de François de Saive

Jusqu'il y a quelques années, deux tableaux de François de Saive étaient connus. Il s'agit tout d'abord d'une *Mise au tombeau*, conservée au Musée des Arts anciens du Namurois. En 1958, Ferdinand Courtoy avait proposé cette attribution en se référant au texte de 1599 évoquant «*une Mise au tombeau de François de Sayve*»([51]). En 2006, l'œuvre a été désattribuée; stylistiquement, elle se rapproche davantage de la production de Jean de Robionoy, un élève de Lambert Lombard([52]). Ensuite, il faut citer une *Déploration du Christ*

(45) Archives de la Ville d'Ath, Généralités, Embrefs, G 63, 1612, f° 22 r°-22v°; A.V.A., Embrefs, 1613-1614, f° 8 r°.

(46) «*a Michiel de le Vielleuze, bourgeois demorant Ath, lequel en cougneult avoir faict l'achapt pour ou nom et proffict de Francois de Seve, sen beau père (...)*», A.V.A., Embrefs, 1613-1614, f° 8 r°.

(47) Archives de la Ville d'Ath, Embrefs, 1619-1620, f° 25 r° - 25 v°. Je remercie le notaire Jacques Chevalier pour les éclaircissements apportés sur cet acte complexe.

(48) «*Dans une lettre datée de Namur, François le Saive déclare que sa nièce Suzanne était si peu placée à titre onéreux chez son parent Guillaume Syon, que Jean le Saive* (Jean II, son frère), *en reconnaissance de ce service, avait promis au dit Syon un tableau pour sa «sallette».*» Archives de Malines. Inventaire des papiers. Affaires civiles. Art. Beaux-Arts. Cité par Neefs 1872-1873, p. 89.

(49) Devillers 1880-1883, p. 289-522.

(50) Archives de la Ville de Mons et Archives de l'Etat à Mons, confrérie de Saint-Georges, comptes de la chapelle, 1595-1633; Archives de la Ville de Mons et Archives de l'Etat à Mons, Greffe de Mons, actes d'émancipation. Cités par Dony 1913, col. 481-482.

(51) Voir ci-dessus, p. 6. Selon F. Courtoy, «*c'est très probablement le tableau conservé dans les collections de la Société Archéologique de Namur*» (IRPA, n° cliché KN10128) Courtoy 1958, p. 381.

(52) Kaibis 2006, p. 310 (n. 24).

Fig. 4. *Déploration du Christ*, Collections de l'État de Bavière, inv. 1683.
La signature « F. SAIVE » apparaît dans le coin inférieur gauche.

(«*Beweinung Christi*»), qui appartient aux collections de l'État de Bavière et est actuellement mise en dépôt à la Würzburg Residenz. La signature « F. SAIVE » apparaît dans le coin inférieur gauche du tableau (fig. 4) ([53]).

Depuis 2003, le nombre – jusque là restreint – d'œuvres attribuées à l'artiste a considérablement augmenté, uniquement sur le marché de l'art. En effet, pas moins de six tableaux mis en vente ont été attribués à François de Saive. Ces œuvres s'inscrivent dans le genre des scènes de marché et intérieurs de cuisine, avec des natures-mortes de fruits, légumes et autres aliments. Elles correspondent à l'esprit de la série des six tableaux que «*Jean Sayve*», vraisemblablement Jean de Saive, alias Jean I, avait réalisés pour l'archiduc Ernest d'Autriche. Cette vague d'attributions nouvelles trouve son origine dans un tableau intitulé *Étal de fruits et légumes sur un marché de ville*, vendu à Londres en 2000 (fig. 5).

(53) Bayerische Staatsgemäldesammlungen, inv. 1683. Cfr Chevalley, Werner-Clementschitsch & Mannewitz 1995, p. 523-524.

Fig. 5. *Étal de fruits et légumes sur un marché de ville*, vendu à Londres en 2000.

Dans le coin inférieur gauche apparaissait la signature «... SAIVE»; depuis l'exposition de Gand, consacrée à Joachim Beuckelaer en 1986, le tableau était attribué à Jean-Baptiste de Saive, alias Jean II, le frère de François([54]). En 2003, une nouvelle lecture de cette signature (cette fois, «FRA.. SAIVES.») a conduit à réattribuer le tableau à François de Saive([55]). En 2008, une *Allégorie avec Bacchus et Cérès* est vendue à Londres, sous l'attribution Jean-Baptiste de Saive, alias Jean II, en se référant à la scène de marché vendue en 2000([56]). Ce tableau provient de la collection d'une famille espagnole, qui le possédait

(54) Christie's Londres, Old Master Pictures, le 7 juillet 2000 (lot 36). Le tableau avait été présenté au Musée des Beaux-Arts de Gand, lors d'une exposition consacrée à Joachim Beuckelaer (*Joachim Beuckelaer* 1986, cat. 27). Une autre version plus petite avec quelques changements minimes est conservée au Musée des Beaux-Arts de Reims (De Maere & Wabbes 1994, I-2, p. 1033).

(55) Segal 2003. Je remercie ici S. Segal pour toutes les informations qu'il a bien voulu me transmettre au sujet des attributions de scènes de marché à François de Saive (courriels du 10 février 2012 et du 18 mars 2012).

(56) Sotheby's Londres, Old Master Paintings, le 10 juillet 2008 (lot 154).

au moins depuis le début du XX^e siècle. En juillet 2010, un tableau de la même collection, *Allégorie de l'automne: étal de marché près d'un canal avec une femme, est vendu à Londres* (57). Il est attribué à François de Saive dans la notice du catalogue de vente; sa proximité avec l'*Allégorie avec Bacchus et Cérès* entraîne également la réattribution de cette dernière œuvre à l'artiste. Ces trois tableaux présentent des éléments stylistiques comparables et des compositions très proches, notamment au niveau des natures mortes. À la lumière de ces nouvelles attributions, trois autres scènes de marché passées antérieurement sur le marché de l'art sont réattribuées à François de Saive par Sam Segal (58). Il s'agit d'un tableau vendu à Troyes, le 10 décembre 2004; un autre, représentant un *Étal de boucher*, présenté à plusieurs reprises chez Bonhams, à Londres (59); un dernier, *Étal de marché, avec vendeuse de viande et ses clients*, a également été présenté dans différents hôtels de vente (60). Il faut cependant bien avouer que la facture de l'ensemble de ces tableaux diffère des autres œuvres pouvant être attribuées à François de Saive.

La découverte du contrat de commande du triptyque de l'église Saint-Martin et les différentes mentions trouvées dans les archives communales attestent de la présence de l'artiste à Ath à partir de 1604 jusqu'aux environs de 1620. L'examen des tableaux conservés pour cette période permet d'envisager de nouvelles attributions d'œuvres à François de Saive.

Au sein même de l'église Saint-Martin, la chapelle latérale dédicacée à saint Antoine possède une peinture sur bois représentant une *Mise au tombeau* (fig. 6) (61). Au niveau iconographique et stylistique, certains personnages, en particulier la Vierge, sont très proches de ceux du triptyque. Le traitement de la mère du Christ de la *Mise au tombeau* est proche de celle du panneau central du triptyque: particulièrement le voile qui cache le front et entoure le visage avec un plissé identique. La Madeleine au pied du tombeau présente des similitudes avec celle de la Crucifixion: ample manteau descendu sur les hanches, mouvement du bras semblable avec la même disposition de la main.

Un deuxième ensemble retient l'attention. Il s'agit d'un cycle de la Madeleine, à savoir une série de huit toiles autrefois enchâssées dans les lambris du réfectoire de l'hôpital de La Madeleine d'Ath. Aujourd'hui, cet ensemble fait partie des collections du Centre Public d'Action Sociale d'Ath (62). Huit scènes de la vie de la sainte patronne de l'hôpital sont dépeintes. Si l'*Extase de la Madeleine* semble être d'une main différente, les sept autres toiles semblent bien avoir été réalisées par le même artiste (63). Un ou plusieurs donateurs

(57) Sotheby's Londres, le 8 juillet 2010 (lot 128).
(58) Courriel du 18 mars 2012.
(59) Le 9 juillet 1992 (lot 194), le 8 juillet 1993 (lot 102) et le 8 décembre 1994 (lot 60). Ce tableau mesure 182,8 x 255,8 cm.
(60) Philips Londres, le 1^er juillet 1997 (lot 148), Lempertz Cologne, le 5 décembre 1998 (lot 1123), Van Ham Cologne, le 30 novembre 2000 (lot 1830). Ce tableau mesure 166,8 x 78,6 cm.
(61) Bruxelles, KIK-IRPA, cliché B122385.
(62) Dubuisson 2006, p. 338-339.
(63) Il s'agit de: *La Madeleine lavant les cheveux du Christ*, *Jésus chez Simon le pharisien*, *La prédication au temple*, *Jésus chez Marthe et Marie*, *La résurrection de Lazare*, la *Mise au tombeau* et le *Noli Me Tangere* (ou *Le Christ en jardinier avec la Madeleine*).

Fig. 6. La *Mise au tombeau* de l'église Saint-Martin, Ath.
Photo J. Flament.

Fig. 7. *Jésus chez Simon le pharisien*, avec, en donateurs, Michel Legrand, le doyen de Lessines, et sa sœur, Claire Legrand, religieuse de l'hôpital de La Madeleine.
Photo J. Flament.

entourent chaque scène religieuse (fig. 7). Si ces tableaux ne sont pas signés, plusieurs portent la date de *1620*. Un faisceau d'indices permet d'associer ces œuvres à François de Saive. Outre des éléments stylistiques, on peut citer par exemple la reprise, presqu'à l'identique, du motif de la Madeleine au pied de la croix (présente sur le panneau central du triptyque), dans le *Noli Me Tangere* de l'hôpital de la Madeleine: particulièrement, l'ample manteau retombé sur sa taille, avec les deux pans qui reviennent sur l'avant (fig. 8). Enfin, on sait qu'il existe des contacts privilégiés entre l'artiste et l'institution hospitalière. Grâce à un petit opuscule (non daté), conservé aux Archives de la Ville d'Ath et intitulé «*Description des tableaux du réfectoir* (sic)», les donateurs présents sur les huit toiles sont identifiés ([64]). Michel de le Vielleuze, beau-fils de François de Saive, et à plusieurs reprises son représentant légal, apparaît sur le tableau représentant la *Résurrection de Lazare*; en tant qu'échevin, il occupe en effet les fonctions de receveur de l'hôpital entre 1614 et 1618 ([65]). Au-delà, peut-on également identifier l'artiste avec un des fournisseurs de l'institution, ce *maître François de Saive* qui reçoit 10 livres pour l'herbage de son jardin en

(64) Archives de la Ville d'Ath, Bienfaisance, *Description des tableaux du réfectoir*.
(65) Archives de la Ville d'Ath, Bienfaisance, *La véritable fondation de l'hôpital de la Magdelaine en la ville d'Ath. Statuts et ordonnances dudit hospital et establissement d'une communauté hospitalière dans icelui* (1753), p. 47-48.

Fig. 8. Le motif de la Madeleine agenouillée est utilisé de manière pratiquement identique dans le triptyque de l'église Saint-Martin, et dans le *Noli Me Tangere* de l'hôpital de La Madeleine.

1614-1615? (66) Ces différents éléments concourent à proposer une attribution à l'artiste de sept tableaux du cycle de la Madeleine.

Il faudrait également élargir le cercle des recherches à d'autres collections régionales. Ainsi, même si toute proposition doit être prise avec précaution, on peut s'intéresser au triptyque de la *Déposition de croix*, conservé aujourd'hui à l'hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines. Le panneau central représente la Vierge et saint Jean entourant le Christ mort. Sur les panneaux latéraux, on trouve saint Augustin et une religieuse, et au revers, une *Annonciation*, avec la Vierge, à gauche, et l'ange Gabriel à droite. Le triptyque rappelle fortement l'œuvre de François de Saive (notamment le Christ, qui présente des éléments ressemblants avec celui de la *Mise au tombeau* de l'hôpital de la Madeleine). Cependant, selon P. de Lattre, la donatrice représentée sur le volet latéral est la sœur-supérieure Augustine de Pamèle, décédée en 1574, ce qui est antérieur à la période d'activité de François de Saive (67). L'hypothèse reste ouverte mais l'enquête mériterait d'être approfondie. On peut en effet signaler que François de Saive et son épouse Lucie Vermeulen sont mentionnés dans un chirographe de l'hôpital de Lessines, daté du 8 janvier 1608 (68), ce qui tend à démontrer qu'ils entretenaient des rapports, plus que probablement financiers, avec l'institution.

(66) «*A maistre François de Saive, pour erbaige de son jardin à l'hostel de Saint-Martin pour, par billet de la dite mère, 10 livres*». Archives de la Ville d'Ath, Bienfaisance, B232, *compte de l'Hôpital de La Madeleine (1614-1615)*, f° 38 r°.

(67) De Lattre 1951, p. 104.

(68) Ce document est signalé dans les fiches onomastiques de Jules Dewert, conservées aux Archives de la Ville d'Ath, mais il n'a pas pu être localisé dans le fonds d'archives de l'hôpital Notre-Dame à la

En conclusion, la découverte du contrat de commande du *Triptyque de la Crucifixion* de l'église Saint-Martin présente de l'intérêt à plus d'un titre. La commande de l'œuvre pour l'autel majeur s'inscrit tout d'abord dans le contexte de sa reconstruction à l'intérieur du centre urbain à partir de 1585. Pour financer la construction du nouvel édifice, une partie du mobilier de l'église est mis en vente. Après la campagne de travaux et la consécration de 1603, les autorités, tant religieuses que communales, vont mobiliser un montant important, 550 florins, pour doter l'autel majeur de l'église d'un nouveau programme iconographique.

L'auteur du triptyque peut sans aucun doute être identifié à François de Saive. Les éléments biographiques découverts aux Archives de la Ville d'Ath confirment les études antérieures. Le peintre s'inscrit dans une dynastie d'artistes issus de Namur. Formé probablement dans l'entourage de son père Jean de Saive, il poursuit son cursus à Anvers. Sa rencontre avec Lucie Vermeulen l'entraîne à venir s'installer à Ath, probablement vers 1603-1604. Il réside dans la petite ville hennuyère jusqu'aux environs de 1620, date à partir de laquelle il s'installe à Mons; il meurt avant avril 1634.

Son œuvre est peu connue. À côté du triptyque de l'église Saint-Martin qui peut lui être attribué formellement grâce au contrat de commande, deux autres tableaux sont signés, une *Déploration du Christ*, appartenant aux collections de l'État de Bavière, et un *Étal de fruits et légumes sur un marché de ville*, vendu à Londres en 2000. On restera prudent pour cette dernière œuvre, dont la lecture de la signature semble problématique et dont le style paraît difficilement compatible avec les autres tableaux connus. La même réserve vaut pour l'ensemble des scènes de marché avec natures mortes qui lui ont été attribuées ces dernières années, en se référant stylistiquement à la toile citée ci-dessus. À Ath, une *Mise au tombeau*, conservée également à l'église Saint-Martin, paraît être de sa main. Une attribution peut également être proposée pour la série des sept toiles du cycle de la Madeleine provenant du réfectoire de l'ancien hôpital de La Madeleine. Le style, la reprise de motifs et la proximité du peintre avec l'institution, viennent appuyer cette attribution. Il n'en reste pas moins qu'une étude stylistique approfondie mériterait d'être menée afin de déterminer de manière plus argumentée le corpus des tableaux qui peuvent être donnés à François de Saive([69]).

Au-delà, il est vrai que la peinture à Ath au début du XVII[e] siècle est un sujet complètement méconnu et négligé; de manière générale, c'est le cas pour l'ensemble du Hainaut. La présence à Ath de François de Saive durant les premières décennies du siècle vient apporter des éléments neufs et proposer de nouveaux jalons pour l'histoire de l'art de cette période dans cette région.

Rose. Je remercie Camille Holvoet et Élise Bocquet du Musée de l'Hôpital Notre-Dame à la Rose pour leur collaboration.

(69) Dans cette optique, je souhaiterais remercier ici Pierre-Yves Kairis pour l'intérêt qu'il a manifesté pour ce travail, et pour la lecture attentive qu'il a bien voulu en faire.

ANNEXE:

Contract faict avecque Francisco De Sève pour la table du grant autel de l'église monsieur Saint-Martin de Brantegnies

Le XXIIe jour d'aoust an 1605, présens les hommes de fiefz de la court à Mons soubzsignés, contract et marché at esté conclu et arresté par, entre Maître Erasme Martin, prebstre curét propriétaire de la ditte église, Jean du Casteillon, Jean le Roy, Piere Doye et leurs comfrères eschevins de la ditte ville d'une part, et Maître Franchois de Sève, paintre, demorant en icelle ville d'aultre, pour et regardant les paintures et dorrures de la table d'autel du coeure de la ditte église que le dit Maître Franchois at prommis de bien et deument faire et dresser de son stil, de bonnes et léalles paintures et de meilleure et vifve couleure quy soit.

Enssemble les dorrures qu'il y conviendra faire, de bon or brunty, ou requis sera, réservé les listes de dedens et dehors quy debveront estre, avecque le pield, sy loeuvre le requiert, de bon or mate. Et aultant d'imaiges qu'il y at présentement enthour et dessus la ditte table, et frizes, coulombe, et agensisement deument dorer de bon or brunty que prédit.

Et pour le fond et dedens, y dresser et paindre ung grant Crucifix, la Vierge Marie d'ung costé, et de l'aultre costé, saint Jean, la Magdeleine et aultres personnaiges y requis, en partie semblables qu'il at faict pour Monsieur le Prieur de Cambron. Item aux huis, par dedens, sicomme du costé du repositoire du Saint-Sacrement, le portement de la croix. Et de l'aultre costé, quy est de la trésorie, la déposition de la croix, et des personnes et ymaiges y requis. Et sur le dehors des dis huis, assavoir sur le dit costé du dit Saint-Sacrement, y mettre et dépaindre l'imaige de monsieur saint Arnould avecque l'efigie du pasteur précédent. Et, du costé de la ditte trésorie, l'imaige de monsieur saint Erasme et l'imaige du pasteur moderne.

Le tout des dis ouvraiges des dittes ymaiges de paintures debvoir, par le dit Maître Franchois, faire de ses propres mains. Et le tout deument relivrer à ses despens deans le Jour de la Pentecouste prochainement venant 1606, sans manquer, par dit de gens ad ce cougnoissans. Et ce pour le pris et somme de chincque cents chincquante florin, monnaie de haynnau, de XL gros pièche. Que paiét luy sera par les présens comparans, sicomme la moittié deans le jour de grande Pasques aussy prochain, et l'aultre moittié au jour de la relivrance.

S'estans par les premiers et second comparans et par chacun en son edgard, et que debviser cy dessus, obligez l'ung vers l'aultre, sur XL s. t. de paine (In forma comuny), faisant serment par les parties tesmoins. Bien entendu que les bois de la ditte table se debverons porter en la maison du dit Franchois de Sève, rapporter et raseoir l'oeuvre achevée en la ditte église aux despens des dis premiers comparans. Mais, le cas advenant en rapportant et raséant la ditte table sur le dit grant autel d'aulcune des paintures ou dorure de la ditte table s'effacer ou dégater, le dit Francisco les debvera redorer et repaindre à ses despens.

Tesmoings: J. Zuallart, J. Lemerchier, J. de Maulroit.

(Archives de la Ville d'Ath, Généralités, livre des contrats (1605), f° 39 v° - 40 v°)

BIBLIOGRAPHIE

Allart 2006 = D. Allart, Ernest d'Autriche, gouverneur des Pays-Bas (1594-1595). Portrait d'un amateur de peinture et analyse du contenu de sa collection, *Publications du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes* 46, p. 243-244.

Becquet 1859-1860 = A. Becquet, Les deux de Saive, peintres namurois, *Annales de la Société Archéologique de Namur* VI, p. 453-464.

Bertrand 1906 = C.-J. Bertrand, Histoire de la ville d'Ath documentée par ses archives, *Mémoires de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut*, VI[e] série VIII, p. 460-464.

Brigode, Brulet, Dugnoille & Sansen 1976-1977 = S. Brigode, R. Brulet, J. Dugnoille & R. Sansen, L'abbatiale cistercienne de Cambron, *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XLVI, p. 29-111.

Chevalley, Werner-Clementschitsch & Mannewitz 1995 = D.A. Chevalley, H. Werner-Clementschitsch & M. Mannewitz, *Der Dom zu Augsburg*, München.

Coremans 1847 = V.-A. Coremans, L'archiduc Ernest, sa cour, ses dépenses, 1593-1595. D'après les comptes de Blaise Hütter, son secrétaire intime et premier valet de chambre, *Compte-rendu des séances de la Commission royale d'Histoire* XIII, p. 85-147.

Courtoy 1958 = F. Courtoy, Le peintre J. de Saive (1540-1611), *Namurcum. Chronique de la Société archéologique de Namur* 1, p. 1-12.

De Boussu 1750 = G.-J. De Boussu, *Histoire de la ville d'Ath, contenant tout ce qui s'est passé de plus curieux depuis son origine jusques 1749*, Mons.

De Lattre 1951 = P. De Lattre, Obituaire-nécrologe de l'hôpital Notre-Dame à la Rose à Lessines (1650-1950), *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XXXV, p. 75-114.

De Maere & Wabbes 1994 = J. De Maere & Wabbes, *Illustrated Dictionnary of 17th Century Flemish Painters*, Bruxelles.

de Séjournet 2012 = E. de Séjournet, *Livre de raison des Séjournet. De 1394 à nos jours, les générations Séjournet et les familles alliées*. URL: http://de-sejournet4.skynetblogs.be/.consulté le 19/06/2014.

Dony 1913 = E. Dony, *Savius (François)*, dans *Biographie Nationale* 21, Bruxelles, col. 481-482.

Dubois 2002 = A. Dubois, L'art du portrait dans le Namurois aux XV[ème] et XVI[ème] siècles, in J. Tousssaint, *Portrait en Namurois*, *Monographies du Musée des Arts anciens du Namurois* 23, Namur, p. 25-29.

Dubuisson 2003 = L. Dubuisson, Les peintres à Ath (1462-1550). Un métier au service de la procession, *Bulletin du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* 214, p. 82-105.

Dubuisson & Dubuisson 2008 = L. Dubuisson & L. Dubuisson, 1575-1583: les fortifications d'Ath en chantier, *Bulletin du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* 242, p. 189-209.

Ducastelle 2006 = J.-P. Ducastelle, Le patrimoine architectural (1977-2006), in *Le patrimoine du pays d'Ath. Un deuxième jalon (1976-2006)*, *Études et documents du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XIX, Ath, p. 191-195.

Dugnoille 1977 = J. Dugnoille, Aspects d'une «ville franche» en ses débuts: Ath du XII[e] au XIV[e] siècle, *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XLVI, p. 113-146.

Gamrath 2007 = H. Gamrath, Farnese: pomp, power and politics in Renaissance Italy, *Analecta Romana Instituti Danici* suppl. 38, Roma.

Goethals 1857 = F.-V. Goethals, *Miroir des notabilités nobiliaires de Belgique, des Pays-Bas et du Nord de la France* I, Bruxelles, p. 818.

Honig 1998 = E.A. Honig, *Painting and the Market in Early Modern Antwerp*, New Haven-London.

Hymans 1885 = H. Hymans, *Le livre des peintres de Carel Van Mander. Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires*, II, Paris.

Joachim Beuckelaer 1986 = *Joachim Beuckelaer. Het markt- en keukenstuk in de Nederlanden 1550-1650*, Museum voor Schone Kunsten, Gent, 12/12/1986 – 8/03/1987 (tentoonst. cat.), Gent.

Kairis 2006 = P.-Y. Kairis , Les peintres liégeois dans le sillage de Lambert Lombard, in G. Denhaene (s.dir.), *Lambert Lombard. Peintre de la Renaissance (Liège, 1505/06-1566). Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition* (cat. d'expos.), Bruxelles.

Lahouste 2004 = J.-Ph. Lahouste, L'Armorial des Abbés de Cambron repris dans le recueil de Dom Noël. Analyse et étude héraldique, *Bulletin du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath* 222, p. 325-353.

Le Courrier de l'Escaut 1989 = *Le Courrier de l'Escaut*.

Lhotsky 1941-1945 = A. Lhotsky, Die Geschichte der Sammlungen, Erste Hälfte: Von den Anfängen bis zum Tode Kaiser Karls VI. 1740, in *Festschrift des Kunsthistorischen Museums zur Feier des Funfzigjährigen Bestandes* II, Wien.

Neefs 1872-1873 = E. Neefs, Les deux Le Saive, *Annales de la Société Archéologique de Namur* 12, p. 93-94.

Poplimont 1867 = Ch. Poplimont, *La Belgique héraldique. Recueil historique, chronologique, généalogique et biographique complet* XI (TS – Z), Paris.

Rombouts & Van Lerius 1864 = Ph. Rombouts & Th. Van Lerius, *Les liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de saint Luc*, I, *Liggeren de 1453-1615, comptes complets de 1585-1586 et de 1588-1589, comptes des recettes de 1616-1629*, Anvers.

Segal 2003-2004 = S. Segal, Compte-rendu de l'ouvrage *Sinn und Sinnlichkeit. Das Flämische Stilleben: 1550-1680*, Kunsthistorisches Museum, Vienna, March 18 - July 21, 2002 (exh. cat.); Kulturstiftung Ruhr Essen, Villa Hügel, Essen, September 1 - December 8, 2002, Lingen, 2002, in *Historians of Netherlandish Art Review of Books, Seventeenth Century Flemish*, 2003-2004, URL: http://www.hnanews.org/archive/2003/04/sinn.html (consulté le 24/03/2009).

Siret 1859-1860 = A. Siret, Jean de Saive, *Annales de la Société Archéologique de Namur* VI, p. 303-308

Siret 1883[3] = A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles, depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Bruxelles-Paris-Leipzig-Londres.

Stievenard 1983 = J. Stievenard, *Ath, l'église Saint-Martin. Hier, aujourd'hui, demain*, Ath.

Van den Eede & Kockaert 1988-1989 = J. Van den Eede & Kockaert, Jean-Baptiste Le Saive (1540-1624), Kruisafneming [...], Puurs, Sint-Pieterskerk, *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique* XXII, p. 244-245.

Van Mander 1969 = K. Van Mander, *Het schilder-boeck*, (facsimile de la première édition, Haarlem, 1604), Utrecht.

Van Mander 1994 = K. Van Mander, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters*, 1, éd. H. Miedema, Doornspijk.

VERRIEST 1944-1945 = L. VERRIEST, Ath au XV^e siècle: l'ancienne église Saint-Martin hors les murs, *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XXX, p. 35-82.

VERRIEST 1947-1948 = L. VERRIEST, Comment on créait les «villes neuves» au Moyen Age, *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XXXII, p. 1-29.

VERRIEST 1949 = L. VERRIEST, Étude du statut juridique du finage d'Ath, au bas moyen âge et aux temps modernes. Seigneuries et fiefs. Seigneurs et fieffés – Deuxième partie, *Annales du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région* XXXIII, p. 36-38, 52.

SAMENVATTING

Nieuwe informatie over de schilder François de Saive. Over de bestelling van de Kruisigingtriptiek van de Sint-Martinuskerk te Ath.

Onlangs is het contract met de bestelling van de Kruisigingtriptiek van de Sint-Martinuskerk te Ath (Henegouwen) ontdekt in de archieven van de stad Ath. Dit document laat toe de triptiek, die nog steeds op zijn oorspronkelijke plaats hangt, te dateren (1606) en toe te wijzen aan François de Saive. Deze schilder, geboren te Namen, is vrij onbekend. Onderzoek in het kader van dit artikel maakt het mogelijk zijn biografie te verfijnen. Na een opleiding in het atelier van zijn vader, Jean de Saive, zette hij zijn studies verder te Antwerpen. Na zijn huwelijk woonde hij gedurende twintig jaar te Ath, voordat hij zich uiteindelijk te Bergen vestigde. De toewijzing van de Kruisigingtriptiek aan François de Saive noodzaakt tot een herziening van het corpus van zijn werk. Er wordt verwezen naar andere schilderijen die te Ath bewaard worden.

SUMMARY

New information on the painter François de Saive. On the order of the Triptych of the Crucifixion of Saint- Martins church in Ath.

Recently, the contract with the order of the Triptych of the Crucifixion of Saint-Martins church in Ath (Hainaut) was discovered in the archives of the city of Ath. This document is used to date (1606) the painting that was always kept in its original location, and to attribute it to François de Saive. This painter, born in Namur, is relatively unknown. New research makes it possible to refine his biography. After training in the workshop of his father Jean de Saive, he continued his studies in Antwerp. After his marriage, he lived in Ath for twenty years, before finally settling in Mons. The attribution of the Triptych of the Crucifixion to François de Saive forces us to reconsider the corpus of his works. Comparisons are made with other paintings kept in Ath.

MISCELLANEA

Un athlète grec en bronze trouvé en basse Meuse, témoignage du goût pour l'hellénisme en *Gallia Belgica*?

I. Description

L'objet dont il va être question est une élégante statuette qui fut trouvée fortuitement à Vroenhoven, près de Riemst, dans la province de Limbourg (Belgique) (fig. 1). On ignore tout du contexte archéologique exact dans lequel elle a été trouvée et donc des conditions précises de son enfouissement. Il appartient aujourd'hui à une collection privée. Cette statuette d'homme en bronze plein est haute de 25 cm et présente une patine vert clair relativement uniforme, interrompue seulement en quelques endroits particulièrement exposés aux frottements: ailes du nez et chevelure, épaules, face interne des bras, creux des reins et plis des fesses; en ces parties, le bronze est ainsi mis à nu (fig. 2). En d'autres emplacements, – sur l'abdomen et sur le torse – un nettoyage trop agressif a occasionné quelques écaillures dans la patine.

La statuette n'est pas complète, mais les dommages dont elle témoigne sont intéressants. Les deux mains ont disparu et paraissent avoir été sectionnées avec une pince, peut-être afin de la «déclasser» définitivement. Sur l'avant-bras droit, deux profondes incisions marquent le dessus du poignet droit qui est légèrement replié vers l'intérieur. Sur le haut du biceps gauche, on note trois profondes encoches (deux oblongues et la troisième de forme rectangulaire) qui pourraient être les négatifs d'outils destructeurs. De même, la jambe droite de la statuette est cassée juste sous le genou. Jambe et pied gauches sont légèrement déformés; le pied gauche, en particulier, paraît avoir subi une légère torsion vers l'extérieur; l'extrémité des orteils a été rabotée. La zone génitale est très épaufrée. Il pourrait s'agir de mutilations intentionnelles; ce type de détérioration est souvent attesté sur les statuettes de divinités et de personnages nus, essentiellement cassées à hauteur des jambes et des bras(1). Ces détériorations peuvent peut-être s'expliquer par une pratique habituelle chez les nouveaux convertis au christianisme, dont parle Grégoire de Tours(2). Les statues de bronze n'échappaient pas à ce sort puisque, quand le métal n'était pas récupéré, les bras, les jambes et parfois les organes des sens étaient abîmés afin que les personnages qu'ils incarnaient ne puissent plus nuire(3). Mais il peut également s'agir de déprédations réalisées pour s'emparer d'attributs tenus par le personnage, qui auraient été réalisés dans une matière précieuse. Des dégradations d'origines diverses donc, qui pourraient être dues pour partie à des déprédations volontaires, et pour partie aux conditions d'enfouissement.

* J'aimerais remercier ici le propriétaire de ce bel objet, qui m'a permis de l'étudier et de le publier.

(1) Cf. Faider-Feytmans 1957, n° 2, 3, 7-9, 11, 15, 32, 45-47 (parmi beaucoup d'autres).

(2) *De Virtutibus Sancti Juliani*, 6; voir aussi Gauthier 2008, p. 8, n. 6, qui cite un cas de détérioration similaire sur une statue en pierre de Cernunnos.

(3) Caseau 2001, p. 119-120.

Fig. 1. Statuette d'athlète de Vroenhoven, face.
© E. Daniëls, Tongeren

Fig. 2. Statuette d'athlète de Vroenhoven, dos.
© E. Daniëls, Tongeren

Il s'agit d'un jeune homme nu, debout, en appui sur la jambe gauche; le déhanchement à gauche est marqué; son attitude, tête légèrement penchée vers l'avant gauche, épaules basses, suggère le relâchement. Le crâne est de type brachycéphale, harmonieux en taille, forme et proportions. Les oreilles, laissées apparentes par les cheveux, sont petites et travaillées dans le détail. En dépit des larges zones émoussées sur le dessus de la tête, on devine une chevelure courte et bouclée, épousant au plus près la forme du crâne; le front et les tempes sont entourés d'une rangée régulière de boucles serrées en coquilles aplaties. Dans la nuque, la dernière rangée de mèches est marquée avec plus de détail que le reste de la chevelure. À l'arrière de la dernière rangée de boucles, sur tout le pourtour de la tête, le bronze est marqué d'un sillon aplani qui entoure le crâne, qui pourrait être le négatif d'un élément aujourd'hui disparu (fig. 3). Des traits juvéniles caractérisent ce visage ovale d'éphèbe. Ses yeux baissés regardent un peu au-delà de la main gauche; enfoncés dans leurs orbites, ils sont surmontés de sourcils à peine suggérés; l'arcade sourcilière droite tombe légèrement. Les paupières supérieures sont marquées. Les pupilles, creusées, étaient probablement incrustées. Le nez, dans le prolongement du front, est court, droit et pincé; sa pointe, légèrement tombante, est épaufrée. Une bouche petite, aux lèvres entrouvertes, surmonte un menton fin, mais un peu alourdi à la hauteur de la

Fig. 3. Détail de la tête de la statuette d'athlète de Vroenhoven.
© E. Daniëls, Tongeren

gorge. Ce visage sérieux et délicat, aux traits fins et réguliers, évoque un modèle et une esthétique toutes classiques.

La musculature, traitée de manière homogène des épaules au bas des jambes, est réalisée dans un style classicisant, sans ciselure à froid. Les masses musculaires sont harmonieusement développées; les muscles pectoraux et abdominaux ainsi que le sillon dorsal y sont soulignés. Les muscles trapèzes et deltoïdes ont été accentués, conférant à l'éphèbe une imposante carrure, légèrement tombante, vu son attitude un peu relâchée. Sous l'omoplate droite, les côtes forment un renflement. L'épaule gauche est légèrement plus basse que la droite. À la hauteur de l'abdomen, le bras gauche est plié à angle droit; son poignet touchant la hanche gauche, l'intérieur du bras tourné vers le haut, il tenait probablement sur la paume de la main tendue un objet disparu. L'avant-bras droit est levé au niveau des pectoraux; la main s'appuie au niveau du torse sur un objet haut et mince, aujourd'hui disparu. Les muscles des jambes – et particulièrement les cuisses – sont relativement enrobés, tandis que le seul mollet conservé est très musclé (le muscle gastrocnémien latéral est particulièrement saillant). La qualité du petit bronze limbourgeois (bronze plein, patine, finesse des traits, dimensions de la statuette, appui à gauche) la distingue très clairement de la plupart des statuettes de bronze trouvées en Gaule Belgique que l'on considère, depuis les travaux de G. Faider-Feytmans, comme issues d'ateliers tongriens([4]) qui, elles, sont manifestement des pièces de série.

(4) Faider-Feytmans 1979, n° 87, statuette de Fortuna de 's Gravenvoeren; n° 286, passe-guides de Bilzen; n° 268, manche de rasoir de Neerharen.

Fig. 4. *Narcisse de Mechtersheim.*
© d'après *Römer am Rhein* 1967, 229, C 133

II. Comparaisons stylistiques

Si l'on s'en tient provisoirement au monde gallo-romain, cette statuette évoque d'emblée, tant par ses dimensions, ses proportions, que par le traitement de la musculature et la finesse des traits de son visage, un modèle classique. Le *Narcisse* de Mechtersheim (Allemagne, Rhénanie-Palatinat)(5) (fig. 4), inspiré du canon polyclétéen, ou le *Neptune* de Bavay (France, Nord)(6), datés du I^er^ siècle de notre ère, qui proviennent probablement d'ateliers italiens sont, comme elle, largement redevables à ces modèles classiques; la statuette de Vroenhoven en diffère cependant par l'attitude puisque ces deux dernières statues prennent appui sur la jambe droite. La position en appui sur la jambe gauche est par contre rare pour les statuettes en bronze trouvées

(5) Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, C 504: *Römer am Rhein* 1967, p. 229, C 133; voir aussi *Polyklet* 1990, p. 671, cat. 213 (identifié ici comme un Esculape).

(6) Bavay, musée archéologique: Boucher & Oggiano-Bitar 1993a, n° 15; Boucher & Oggiano-Bitar 1993b, p. 83-100, et part. 86.

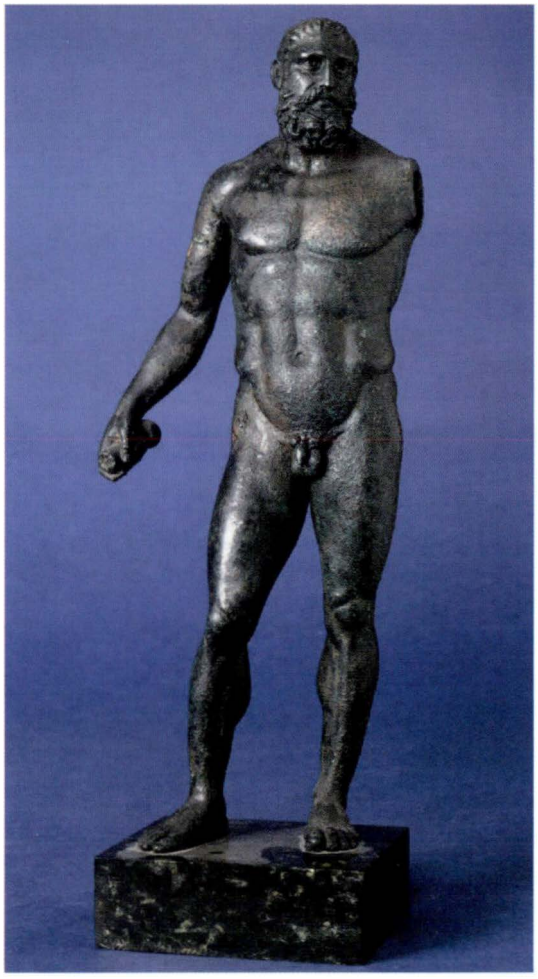


Fig. 5. *Héraclès* de Bavay.
© Trustees of the British Museum

en Gaule (7). On citera parmi ces exemples rares de personnages caractérisés par un hanchement à gauche, quelques bronzes de belle qualité, tous probablement issus d'ateliers italiens ou du Sud de la France (8): le Jupiter de Dalheim (Luxembourg), inspiré d'une œuvre classique (de Lysippe ou de Léocharès?) (9), le Mercure de l'Altbachtal (Allemagne, Rhénanie-Palatinat) qui, appuyé sur un sceptre à droite, regarde lui aussi vers la gauche et qui dériverait par ses proportions élancées d'un modèle lysippéen (10), et le Mercure de Tienen (Belgique, Brabant flamand), lui aussi mâtiné d'influences lysippéennes (11). Mais le document qui présente du point de vue de l'attitude, du traitement des masses musculaires et du rendu des détails le plus de points communs avec la statuette de Vroenhoven est l'Héraclès de Bavay (fig. 5) (12). Ce chef-d'œuvre, dont

(7) Faider-Feytmans 1979, p. 59.
(8) Faider-Feytmans 1979, p. 22.
(9) Boucher 1976, p. 60.
(10) Menzel 1966, p. 28.
(11) Faider-Feytmans 1979, p. 59, n° 29.
(12) British Museum, inv. 1834,0801.1; Faider-Feytmans 1957, p. 51, n° 45.

G. Faider-Feytmans([13]) a souligné le grand réalisme, dispose aussi de toutes les caractéristiques des objets issus d'ateliers méditerranéens: taille, finesse, qualité du bronze, coiffure courte et plate, forte influence des modèles classiques([14]); dans le cas d'Héraclès, on sait l'importance des modèles classiques du V^e^ siècle dans l'élaboration des statuettes composites diffusées en Gaule([15]). Certes, il s'agit ici d'un bronze creux – probablement ses dimensions relativement grandes (33 cm) imposent-elles l'usage de cette technique –, mais attitude, facture et traitement de la morphologie et des masses musculaires en sont très proches. Dans les deux cas, l'attitude est celle de l'appui sur la jambe gauche, les épaules étant rejetées vers l'arrière; s'il s'agit, dans les deux cas, de morphologies athlétiques, l'une est celle d'un homme mature, assez lourdement charpenté, l'autre est celle d'un jeune homme. En dépit de ces différences, la musculature de ces deux personnages est particulièrement soulignée aux mêmes endroits (épaules, dessus des bras, dos, cage thoracique très marquée du côté droit, muscle interne du mollet). Les têtes présentent également le même type de traitement (à ceci près que les traits de l'Héraclès sont plus aigus que ceux de l'éphèbe, plus émoussés): visage dans les deux cas aux proportions très classiques avec haut front plat, et des yeux, aux pupilles incisées, enfoncés dans leurs orbites; le traitement accordé à la chevelure est similaire sur les deux statues, avec des cheveux courts, abondants (à ceci près que les mèches de l'Héraclès ne forment pas des coquilles), avec un sillon (négatif dans un cas comme dans l'autre d'un ornement aujourd'hui disparu?) qui démarque la dernière rangée de mèches à l'arrière de la tête.

L'appui sur la jambe gauche, assorti d'une tête tournée du même côté, avec le bras gauche plié à angle droit à hauteur de l'abdomen, les proportions relativement ramassées du personnage, évoquent le canon et le rythme en «chiasme» polyclétéens([16]). Un document de comparaison intéressant de ce point de vue est une statuette en marbre provenant de l'*héröon* de Pergame, actuellement conservée au musée de Bergama (fig. 6). Si celle-ci est acéphale et comporte un pilier de soutien sous le bras gauche, elle est cependant très proche de la statuette limbourgeoise. Selon C. Maderna-Lauter([17]), il s'agirait d'une statue de la fin de l'époque hellénistique, inspirée de Polyclète. La position du bras gauche est néanmoins légèrement différente: la main, dont l'avant-bras est caché sous une draperie, maintient une épée dirigée vers l'arrière. L'athlète «Westmacott», qui pose une couronne sur sa tête, est une autre œuvre de l'artiste argien; datée des années 450-420, elle est connue par une copie d'époque romaine; elle constitue aussi un autre document de comparaison intéressant([18]). Le fait que les copies d'œuvres antiques, même de maîtres prestigieux, en étaient souvent de libres adaptations([19]) expliquerait les difficultés à trouver un modèle correspondant exactement à la statuette limbourgeoise.

III. Étude iconographique

D'un point de vue iconographique, le manque d'attributs laisse la porte ouverte à plusieurs hypothèses. La nudité totale du personnage ne semble convenir qu'à un athlète, dieux et héros étant généralement vêtus d'une chlamyde; cette nudité exclut ainsi l'identification de notre statuette à un héros, et particulièrement au Grec Diomède, connu en Gaule Belgique sur la patère du tumulus de Tienen-Avendoren (Belgique, Limbourg) (fig. 7)([20]). L'imagerie de ce dernier présente en effet des points communs avec notre statuette: héros aux cheveux courts et bouclés,

(13) Faider-Feytmans 1957, p. 51.
(14) Faider-Feytmans 1957, p. 16.
(15) Boucher 1976, p. 144-145.
(16) Sur ces questions, voir Stewart 1990, p. 160-161, fig. 381.
(17) Maderna-Lauter 1990, p. 312-313, fig. 191 a-b-c.
(18) Stewart 1990, p. 162, fig. 386-387.
(19) Boucher 1976, p. 100-101.
(20) Faider-Feytmans 1979, n° 368; Tirlemont, Brabant, dépôt du Stedelijk Museum.

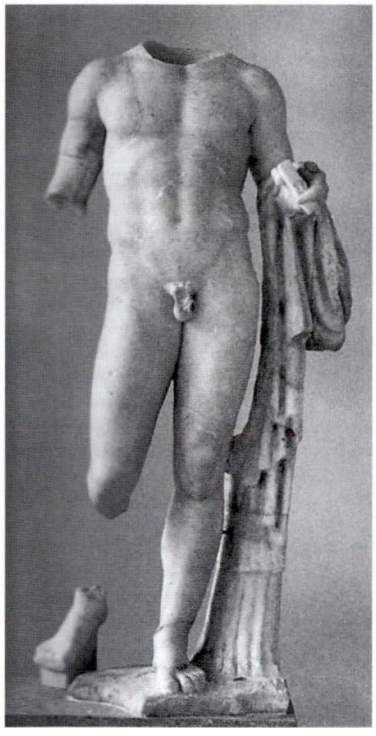


Fig. 6. Statue de Pergame.
© d'après Maderna-Lauter 1990, 312-313, fig. 191 b

Fig. 7. Patère de Tienen-Avendoren.
© d'après Faider-Feytmans 1979, n° 368

il tient le *Palladion* au bout de sa main gauche, tandis qu'il brandit de la droite tantôt un glaive, tantôt une torche. Mais Diomède porte toujours, flottant sur l'épaule, un court manteau qui fait partie de ses attributs habituels; par ailleurs, le glaive est généralement tenu plus bas, à hauteur de la hanche droite([21]).

Ainsi qu'on l'a dit, l'hypothèse la plus vraisemblable est qu'il s'agit d'un athlète: nudité, jeunesse, belle musculature, traces d'un élément ceignant la tête à la manière d'un bandeau sont autant d'éléments qui rattachent ce personnage au monde du sport. C'est encore le monde grec que sa nudité évoque, car on sait que la nudité des Grecs choquait les autres athlètes, et particulièrement les Romains([22]). La fabrication de statues ou de statuettes d'athlètes connut un vrai engouement au V^e^ siècle.([23]). Malheureusement, comme le montre le catalogue de l'exposition *Le sport dans la Grèce antique*([24]), nombre de ces statuettes d'athlètes ont perdu les attributs permettant de déterminer leur domaine d'excellence; il faut donc souvent déduire le sport de l'attitude, mais, dans un certain nombre de cas, celle-ci est ambiguë. Souvent, lorsque l'un des bras est levé et que le personnage est au repos, on hésite à dire s'il s'agit d'un athlète victorieux tenant une palme ou d'un porteur de javelot, voire d'un porteur de crosse de hockey (mais alors cet objet relativement court est tenu plus bas)([25]); parfois encore, le bras replié à angle droit évoque le geste de la libation, attitude dans laquelle les athlètes ont souvent été figurés([26]), mais dans le cas qui nous occupe, cela paraît peu vraisemblable en raison de la proximité du poignet et de l'abdomen. L'éphèbe de Marathon – aussi un jeune athlète –, attribué à la postérité directe de Praxitèle([27]), présente du point de vue de l'attitude générale plusieurs points communs avec la statuette limbourgeoise: posture, proportions et position du bras gauche, cependant un peu plus tourné vers l'extérieur. Malheureusement, des restaurations antiques ont peut-être été réalisées sur les avant-bras, ce qui justifie les précautions prises lorsqu'il s'agit de l'interpréter([28]). La position du bras gauche de l'éphèbe, avec sa main tendue, paume à plat vers le haut, où apparaît le négatif d'un objet long de vingt centimètres, a d'ailleurs suscité nombre de questions sur la signification de ce geste([29]). Hormis le fait que l'éphèbe de Marathon est un adolescent, la différence principale réside dans la position du bras droit, levé et tendu à l'horizontale, la main accomplissant un geste qui évoque le claquement de doigts. Le corps est cependant beaucoup plus nerveux, plus sinueux et les masses musculaires traitées avec plus de délicatesse que dans le cas qui nous occupe, qui se démarque par son hanchement un peu raide.

Ainsi, en est-on aussi réduit, comme on l'est pour l'éphèbe de Marathon, aux conjectures quant à l'interprétation de cette statuette limbourgeoise. La main droite de la statuette de Vroenhoven tient un objet mince, de grandes dimensions; on imagine mal en effet, vu la position du bras droit et l'endroit où il faut restituer la main, qu'il pût s'agir d'une cruche avec lequel il aurait déversé du liquide dans un récipient posé sur la main gauche, sur le modèle du «satyre verseur» de Praxitèle. L'objet tenu de la main droit pourrait être une palme ou un javelot. Plusieurs hypothèses peuvent donc être développées, en s'aidant des images présentes sur les vases et sur les mosaïques. La trace circulaire visible dans les boucles de la chevelure pourrait être le négatif d'un bandeau ou d'une couronne; dans ce cas, il pourrait s'agir d'un athlète victorieux; autrement dit, l'*agôn* a déjà eu lieu. Une statue de marbre de pugiliste datée du milieu

(21) Boardman & Vafopoulou-Richardson 1986, p. 396-409, et part. p. 401-406.
(22) Thuillier 1985, p. 369.
(23) Mattusch 1996, p. 21-22.
(24) Vanhove 1992.
(25) Thomas 1981, p. 74-78, pl. XXXIII-XXXV.
(26) Thomas 1981, p. 99 pass.
(27) Stewart 1990, p. 177, fig. 407-409; Pasquier 2007, p. 82-127 et part. p. 112-115.
(28) Pasquier 2007, p. 94-95.
(29) Pasquier 2007, p. 112-113.

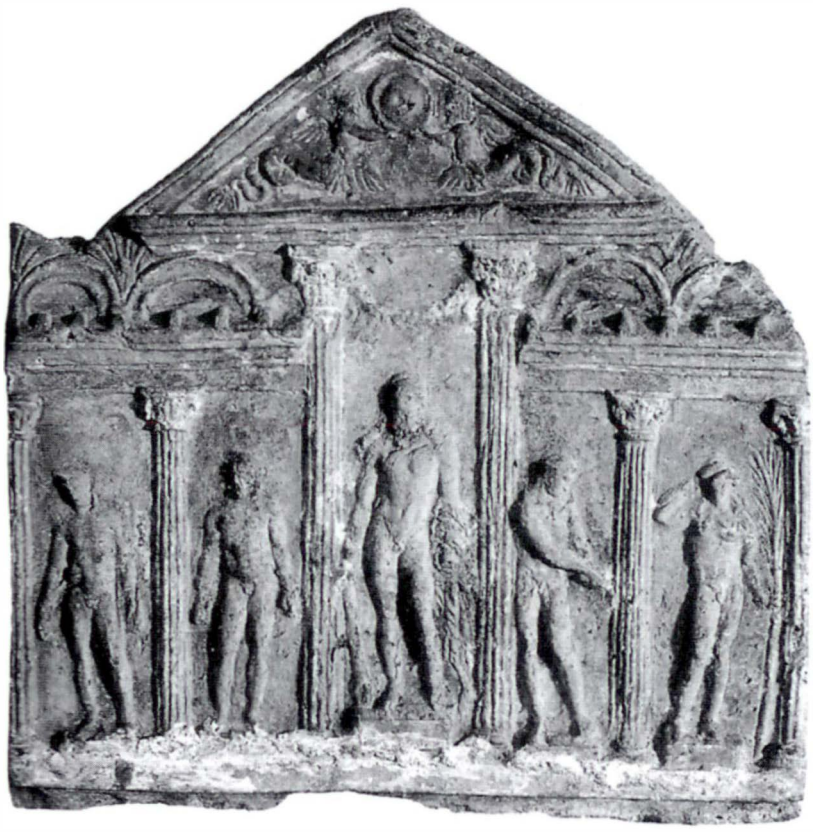


Fig. 8. Relief aux athlètes de l'Allard Pierson Museum. © d'après Vanhove 1992, 198, n° 57

du Ier siècle avant notre ère trouvée à Sorrente, – signée de Koblanos d'Aphrodisias –, et inspirée d'un modèle classique, montre un athlète au visage idéalisé et à la courte chevelure bouclée couronnée d'olivier([30]). Dans le monde grec, la *tainia* (le bandeau de laine rouge), la couronne de feuillage et la palme, sont les trois distinctions qui récompensent l'athlète victorieux([31]); ce thème a souvent été peint sur les vases attiques([32]). Si, de l'époque archaïque à l'époque impériale, la nature des récompenses a évolué, la palme et la couronne en sont les éléments permanents. À l'époque impériale encore, le motif de l'athlète victorieux, qui tient dans une main une longue palme, est l'un des poncifs de l'imagerie agonistique: c'est le cas du relief de l'Allard Pierson Museum (fig. 8)([33]), daté du début de l'époque impériale sur lequel un des athlètes tient

(30) Naples, Museo archeologico nazionale, inv. 119917: Junkelmann 2000, p. 81-90, fig. 71.

(31) Miller 2004, p. 122; 11. Van Looy in Vanhove 1992, p. 81 et p. 126-129.

(32) Par exemple l'amphore panathénaïque du Louvre inv. MN 706, daté de 340-339 BC: Miller 2004, p. 85, fig. 163, voir aussi par exemple l'amphore de l'Ermitage B 5576, des années 490; Vanhove 1992, p. 116, n° 284. Voir aussi la scène de couronnement d'un athlète victorieux à la course de chevaux, sur une amphore panathénaïque du musée des Beaux-Arts de Montréal: Oakley 2007, p. 81-90.

(33) Allard Pierson Museum, inv. 451, provenant d'Italie; Vanhove 1992, p.198, n° 57.

une palme de la main gauche et se couronne de la droite. C'est également le cas sur la belle mosaïque romaine de Patras (31), où s'alignent des athlètes spartiates (35) appuyés sur de longues palmes dont la tige est fichée en terre, ou sur la mosaïque impériale de Gafsa/Tahl (Tunisie, antique Capsa) (36), où des athlètes victorieux reçoivent leurs prix. Par ailleurs, le geste accompli par le bras gauche reste difficilement déterminable: peut-être l'athlète considère-t-il son prix, posé sur sa main gauche. Comme on l'a dit plus haut, une autre possibilité serait de supposer la présence dans la main droite non d'une longue palme, mais d'un javelot. La céramique grecque d'époque classique abonde en représentations de lanceurs de javelot, tenant la lance d'une main et l'*ankylè*, la lanière qu'il doit fixer au trait, de l'autre (37). Il faut cependant relever que dans la petite sculpture d'époque archaïque, cette attitude du lanceur au repos est rare, les bronziers préférant suggérer le geste du lancer, le javelot tenu à l'horizontale (38).

Si le type iconographique de l'athlète fut prisé dès l'époque archaïque, et si, en statuaire, on connaît de nombreuses variations sur les modèles polyclétéens d'abord, puis lysippéens (39), le modèle précis de cette statuette est difficile à cerner. Ainsi, comme le *Narcisse* de Mechtersheim mentionné plus haut (40), la statuette de Vroenhoven est-elle aussi une variation de dimensions réduites sur un de ces types, inspiré de près ou de loin d'une œuvre de Polyclète; l'artiste, comme la plupart des maîtres, est connu pour avoir réalisé plusieurs statues d'athlètes pour le sanctuaire d'Olympie (41). Il reste délicat de déterminer si les attributs portés par l'athlète faisaient partie intégrante du modèle original ou s'il s'agit de variations ou d'ajouts postérieurs. La question se pose alors du lieu de production de cette statuette et de sa datation; comme St. Boucher l'a montré, il n'est aisé ni de cerner le moment où les thématiques grecques furent adaptées par les ateliers italiens à la petite statuaire de bronze (42), ni de localiser précisément ces ateliers (43). Dans le cas présent, nous avons montré que les modèles statuaires qui ont présidé à sa composition sont grecs – grecs d'époque classique –, que le thème iconographique présumé semble l'être tout autant et que la qualité de sa facture est tout à fait remarquable. On peut dès lors se demander s'il ne pourrait pas s'agir d'un bronze réalisé, comme l'Héraclès de Bavay, dans un atelier campanien, dont les productions étaient inspirées par les chefs-d'œuvre de la grande statuaire classique. La production d'époque augustéenne de ces ateliers se caractérise en effet par un goût pour les modèles classiques grecs des V^e^ ou IV^e^ siècles (Polyclète, Lysippe, mais aussi Phidias et Léocharès), qui prennent corps dans des compositions aux lignes à la fois souples et précises (44). Un phénomène analogue a été mis en évidence par St. Boucher pour nombre de statuettes d'Hermès/Mercure trouvées en Gaule (ici encore, c'est le nom de Polyclète, comme maître dont les créations étaient librement adaptées, qui domine) (45). Pour ce qui est de la datation de la statuette, d'autres éléments permettraient également de l'affiner: en effet, l'incision des pupilles, traitement qui caractérise les deux statuettes, est une technique ancienne, mais qui semble particulièrement répandue au haut-empire; à cela s'ajoute la coiffure courte, en

(34) Waywell 1979, 293-321, et part. 301, n° 38; pl. 50, fig. 32-33.
(35) Cette scène évoque un épisode historique (Thucydide V, 49-50): celui de la mise à l'écart des athlètes spartiates par les Éléens lors des jeux Olympiques de 420.
(36) Khanoussi 1988, 543-561, et part. 549.
(37) Vase de l'ancienne collection Torlonia, n° 215 (Rome, Musei di Torlonia); Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, art. *Jaculum*, fig. 4115 (http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/feuilleter.xsp?tome=3&partie=1&numPage=598&nomEntree=jaculum); consulté le 3/01/2011.
(38) Thomas 1981, p. 45 pass.
(39) Rolley 1983, p. 156-157.
(40) Cf. *supra*, note 5.
(41) Muller-Dufeu 2002, p. 395-397.
(42) Boucher 1976, p. 78.
(43) Boucher 1976, p. 232.
(44) Boucher 1976, p. 254-255.
(45) Boucher 1976, p. 100.

boucles serrées, «sévère», probablement proche des modèles classiques, qui est plutôt appliquée aux statues et statuettes du I^er^ siècle (46). L'objet pourrait donc dater du début du I^er^ siècle de notre ère – époque julio-claudienne –: s'il en est ainsi, il s'agirait donc de l'un des objets les plus anciens parmi ceux qui ont été trouvés en Gaule Belgique (dont la plupart dans des tombes et tumuli): parmi ce groupe d'objets anciens, passant déjà pour des antiquités à l'époque où ils furent enfouis avec leur propriétaire, il y a un askos et la patère au Diomède mentionnée plus haut du tumulus de Tienen-Avendoren, ainsi que plusieurs autres patères et œnochoés, qui se singularisent par l'usage de techniques de fixation typiques de l'art campanien (47). Tous proviennent de tombes ou de tumuli s'échelonnant entre le I^er^ et le II^e^ siècle de notre ère (48).

Dans le monde romain, le discours officiel était celui du rejet des *agones* grecs, synonyme de nudité et d'homosexualité (49), ce qui n'empêcha ni le développement de ligues d'athlètes grecs, ni celui d'*agones* grecs, souvent sur la base d'initiatives individuelles, à Rome dès le I^er^ siècle de notre ère, et dans les villes gauloises de tradition hellénique (50). La diffusion du thème de l'athlète grec est donc plutôt rare dans les bronzes, a fortiori dans les provinces occidentales de l'Empire: mais on dénombre quelques statuettes d'éphèbes, d'origine étrusque, dont un petit discobole, trouvé dans les environs de Bavay (51); il l'est un peu moins dans la mosaïque, comme le montre la mosaïque aux athlètes des thermes de Caracalla à Rome (52). Dans les provinces, ce goût pour la «culture du gymnase» va de pair avec un niveau de vie élevé, et une forte acculturation; c'est ce dont témoigne la mosaïque aux athlètes vainqueurs de Vienne, datée de la première moitié du III^e^ siècle de notre ère (53) ou de celle de Gafsa, mentionnée plus haut, du IV^e^ siècle (54). La présence d'une telle statuette n'est pas incongrue dans le décor mobilier d'une maison romaine, fut-elle située dans les contrées septentrionales qui sont celles de la Belgique romaine. Pareil décor relève d'une volonté de suggérer un monde épicurien: le parc de la villa des Papyrus à Herculanum comportait parmi son décor statuaire, des représentations d'athlètes (55). Il s'agit bien sûr d'œuvres d'une échelle toute différente, qui composent un décor d'une grande complexité, mais cela participe probablement d'un même esprit: montrer sa connaissance des pratiques et de la culture non pas romaine, mais grecque. Même chose pour la fresque murale qui montre un athlète victorieux se couronnant trouvée dans la villa située sous le Palazzo Pallavicini Rospigliosi (56). Ce goût pour la culture classique – grecque – n'est en effet pas étranger aux provinces du Nord. Ainsi, la patère déjà citée du tumulus de Tienen-Avendoren (57), qui représente le héros grec Diomède brandissant le *Palladion*, ou l'*askos* du même tumulus (58), tous deux d'origine campanienne, reflètent-ils sinon un goût pour une forme d'hellénisme raffiné, à tout le moins le statut social d'une élite. C'est peut-être aussi à ce goût pour ces modes de représentations helléniques que se rattache le beau bloc sculpté d'Amay (Belgique, Liège) représentant un éphèbe nu, appuyé sur un pilier, mais lui aussi mutilé (59).

(46) Boucher 1976, p. 246-247.
(47) Faider-Feytmans 1979, p. 25.
(48) Faider-Feytmans 1979, p. 25.
(49) Garcia Romero 2007, p. 443-452.
(50) König 2005, p. 220-221.
(51) Boucher 1976, n° 19-21; Faider-Feytmans 1957, n° 97, pl. XXIII.
(52) Dunbabin 1999, p. 68 et p. 70, fig. 71; Insalaco 1989, p. 293-327.
(53) Musée de Saint-Romain-en-Gal: Lancha 1981, n° 264; Tourrenc 1975, p. 135-148. D'une manière générale, sur ces questions on consultera Newby 2005, part. p. 76 s.
(54) Khanoussi 1988, p. 549.
(55) Sauron 2009, p. 63 s.
(56) Mattusch 1997, p. 51, fig. 42 (Rome, Museo Nazionale, inv. 103421).
(57) Faider-Feytmans 1979, n° 368; Tienen, Brabant, dépôt du Stedelijk Museum.
(58) Faider-Feytmans 1979, n° 370; Tienen, Brabant, dépôt du Stedelijk Museum.
(59) Brulet 2008, p. 386, fig. 177.

C'est une région riche que celle qui va de Tongres à Maastricht et dont on a récemment mis en évidence la précocité du cadastre qui remonterait à la période flavienne ([60]). Le tronçon de la voie Bavay-Cologne au sud de Scharn est connu pour ses nombreux tumuli ([61]): outre celui de Vroenhoven, on citera ceux de Rosmeer, de Grote-Spouwen, de Klein-Membruggen, de Berg et de Scharn ([62]). À l'un des bouts de cet axe, Tongres reste à ce jour la ville qui a livré les plus de beaux bronzes romains de Belgique ([63]); quant au territoire situé juste au-delà de la Meuse, on y a dénombré de nombreuses et opulentes villas ([64]). La localité de Riemst, au territoire de laquelle appartient le village de Vroenhoven, compte à la fois, on l'a dit plus haut, une villa, connue par la prospection aérienne, et un tumulus qui a livré une belle poignée delphiniforme, enfouie vers 150 de notre ère ([65]). Cet élément permet de préciser quelque peu la chronologie des faits. En effet, s'il est permis de supposer que la villa et le tumulus sont les deux demeures d'un même propriétaire, la statuette aurait pu être réalisée au début du I^er^ siècle de notre ère, le tumulus constituant son *terminus ante quem*. Probablement cette statuette témoigne-t-elle aussi de cette opulence, qui se traduit ici comme ailleurs, par la possession d'objets évoquant la Grèce classique, ses traditions et sa culture, et fabriqués dans les ateliers bronziers de Campanie.

Isabelle Tassignon

Département d'Histoire de l'Art
et d'Archéologie Université de Namur.

BIBLIOGRAPHIE

Boardman & Vafopoulou-Richardson 1986 = J. Boardman & C.E. Vafopoulou-Richardson, *Diomedes I*, in *LIMC* III, p. 396-409.

Bonnie 2009 = R. Bonnie, Een Romeinse landindeling tussen Tongeren en Maastricht, in *Romeinendag. Jaarlijks Belgisch Congres voor Romeinse Archeologie Brussel 09-05-2009*, Bruxelles.

Boucher 1976 = St. Boucher, *Recherches sur les bronzes figurés de Gaule pré-romaine et romaine*, Rome-Paris.

Boucher & Oggiano-Bitar 1993 a = St. Boucher & H. Oggiano-Bitar, Le trésor des bronzes de Bavay, in *Revue du Nord* hors-série 3.

Boucher & Oggiano-Bitar 1993 b = St. Boucher & H. Oggiano-Bitar, Les bronzes divins de la cachette de Bavay (Nord), in J. Arce & F. Burkhalter (éds), *Bronces y religion romana. Actas del XI Congreso Internacional de Bronces antiguos, Madrid, mayo-junio 1990*, Madrid, p. 83-100.

Brulet 2008 = R. Brulet (dir.), *Les Romains en Wallonie*, Bruxelles.

Caseau 2001 = B. Caseau, Polemein lithois. La désacralisation des espaces et des objets religieux païens durant l'Antiquité tardive, in M. Kaplan (éd.), *Le sacré et son inscription dans l'espace à Byzance et en Occident*, Paris, p. 61-124.

(60) Bonnie 2009, p. 61-66.
(61) Mertens 1958, p. 253-260; Mertens 1964. Un mémoire de licence a été récemment consacré aux trouvailles romaines provenant de ce territoire: M. Duurland, *Romeinse vindplaatsen in het landelijke gebied tussen Tongeren en Maastricht*, [mémoire de licence non publié], Amsterdam, 2000 (*non vidi*).
(62) Mariën 1980, p. 205.
(63) Souligné par Faider-Feytmans 1979, p. 17 et p. 21-22.
(64) Mariën 1980, p. 205.
(65) Faider-Feytmans 1979, n° 192; Vanderhoeven 1976, p. 3-29.

Dunbabin 1999 = K. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge.

Faider-Feytmans 1957 = G. Faider-Feytmans, *Recueil des bronzes de Bavai*, Gallia, suppl. 8.

Faider-Feytmans 1979 = G. Faider-Feytmans, *Les bronzes romains de Belgique*, Mainz.

Garcia Romero 2007 = F. Garcia Romero, Ancient Greek Sport and Roman Identity, in B. Kratzmüller, M. Marschik, R. Müllner, H.D. Szemethy 1 E. Trinkl (éds), *Sport and the construction of Identities. Proceedings of the XIth International Cesh-Congress, Vienna, september 17th-20th 2006*, Vienne, p. 443-452.

Gauthier 2008 = F. Gauthier, Découverte de la statue d'une divinité antique remployée dans le baptistère de Brioude (Haute-Loire): une représentation de Cernunnos?, *Revue archéologique du Centre de la France*, 45-46 (2006-2007) [en ligne], mis en ligne le 02 avril 2014. URL: http://racf.revues.org/index843.html.

Insalaco 1989 = A. Insalaco, I mosaici degli atleti dalle Terme di Caracalla, *ArchCl* 41, p. 293-327.

Junkelmann 2000 = M. Junkelmann, Griechische Athleten in Rom, in E. Köhne & C. Ewigleben (éds), *Caesaren und Gladiatoren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Mainz, p. 81-90.

Khanoussi 1988 = M. Khanoussi, Spectaculum, pugilum et gymnasium. Compte rendu d'un spectacle de jeux athlétiques et de pugilat figuré sur une mosaïque de la région de Gafsa (Tunisie), *CRAI* 132, p. 543-561.

König 2005 = J. König, *Athletics and literature in the Roman Empire. Greek culture in the Roman World*, Cambridge.

Lancha 1981 = J. Lancha, *Recueil général des mosaïques de la Gaule romaine III: Province de Narbonnaise, 2*.

Maderna-Lauter 1990 = C. Maderna-Lauter, Polyklet in hellenistischer und römischer Zeit, in *Polyklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Mainz.

Mariën 1980 = M. Mariën, *L'empreinte de Rome*. Belgica Antiqua, Anvers.

Mattusch 1996 = C.C. Mattusch, *Classical Bronzes. The Art and Craft of Greek and Roman Statuary*, Ithaca-London.

Mattusch 1997 = C.C. Mattusch, *The Victorious Youth*, Los Angeles.

Menzel 1966 = H. Menzel, *Die römischen Bronzen aus Deutschland. II. Trier*, Mainz.

Mertens 1958 = J. Mertens, Sporen van een Romeins Kadaster in Limburg?, *Limburg* 37, p. 253-260.

Mertens 1964 = J. Mertens, *Enkele beschouwingen over Limburg in de Romeins tijd*, Archeologia Belgica 75, Bruxelles.

Miller 2004 = S. Miller, *Ancient Greek Athletics*, Yale.

Muller-Dufeu 2002 = M. Muller-Dufeu, *La sculpture grecque. Sources littéraires et épigraphiques*, Paris.

Newby 2005 = Z. Newby, *Greek Athletics in the Roman World*, Oxford.

Oakley 2007 = J. H. Oakley, A Unique New Depiction of a Panathenaic Victor, in O. Palagia, A. Choremi- Spetsieri, *The Panathenaic Games. Proceedings of an International conference held at the University of Athens, May 11-12, 2004*, Oxford, p. 81-90.

Pasquier 2007 = A. Pasquier, Praxitèle aujourd'hui? La question des originaux, in A. Pasquier & J.-L. Martinez (dir.), *Praxitèle*, Paris.

Polyklet 1990 = *Polyklet. Der Bildhauer der Griechischen Klassik*, Mainz.

Rolley 1983 = Cl. Rolley, *Les bronzes grecs*, Fribourg.

Römer am Rhein 1967 = (expos.) *Römer am Rhein. Ausstellung des Römisch-Germanischen Museums Köln*, 15. April - 30. Juni 1967, Köln.

Sauron 2009 = G. Sauron, *Les décors privés des Romains*, Paris.

Stewart 1990 = A. Stewart, *Greek Sculpture*, New Haven-London.

Thomas 1981 = R. Thomas, *Athletenstatuetten der Spätarchaik und des strengen Stils*, Roma.

Thuillier 1985 = J.-P. Thuillier, *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque*, Roma.

Tourrenc 1975 = S.Tourrenc, La mosaïque des athlètes vainqueurs, in H. Stern, M. Leglay (éds), *La mosaïque gréco-romaine II*, Paris, p. 135-148.

Vanderhoeven 1976 = M. Vanderhoeven, De Gallo-Romeinse tumulus van Riemst Limburg, *Limburg* 55, p. 3-29

Vanhove 1992 = D. Vanhove (éd.), *Le sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 23 janvier-19 avril 1992 (cat. d'expos.), Bruxelles.

Waywell 1979 = S. Waywell., Roman mosaics in Greece, *AJA* 83, p. 293-321.

Nieuwe gegevens over Gentse en Brugse edelsmeden rond het midden van de 17de eeuw

Met de bedoeling de vele misbruiken in het aanmaken van edelsmeedwerk te beteugelen hadden de aartshertogen Albert en Isabella in 1608 een ordonnantie uitgevaardigd die de uitoefening van het ambacht van goud- en zilversmid aan strengere regels moest onderwerpen (1). In feite bevestigde die ordonnantie al eerder uitgevaardigde voorschriften onder meer wat betreft het verbod koper te vergulden om het voor zilver te doen doorgaan en argeloze en onervaren kopers te bedriegen. Het vergulden van koper was alleen toegelaten bij het vervaardigen van harnassen, paardengetuig en cultusvoorwerpen, die dienen tot 'sieraad' van de kerk, het zogeheten kerkenwerk (2).

Precies die artikels van de ordonnantie van 1608 hebben rond 1650 te Brussel aanleiding gegeven tot een breed uitgesponnen proces voor de Raad van Brabant. De dekens van het Brusselse goudsmedenambacht, wellicht meer geïnspireerd door na-ijver dan door het algemeen belang van het ambacht, hadden beslag gelegd op twee 'blakers', kandelaars gemaakt uit zilver en met vergulde koperen versieringen en figuratieve voorstellingen, gemaakt in het werkhuis van de goed aangeschreven Brusselse edelsmid Stefaan Botermans (3).

De dekens stelden voorop dat de blakers van Botermans geen kerkenwerk waren en dat de goudsmid zich bezondigd had aan een ongeoorloofd gebruik van verguld koper. Zij hadden zich beroepen op hun bevoegdheid beslag te mogen leggen op onbehoorlijk, in overtreding met de ordonnanties gemaakt edelsmeedwerk (4).

Botermans had in 1651 als suppliant verzet aangetekend tegen de beslissing van de dekens bij de Raad van Brabant. In de loop van de procedure hadden de twee commissarissen van de Raad, raadsheer Albert van Winckel en secretaris Andreas Happart op 22 april 1652 toegestaan aan Stefaan Botermans de getuigenissen van een reeks edelsmeden uit Gent en Brugge te mogen overleggen (5). Die getuigenissen moesten een antwoord geven op een reeks, door Botermans te zijner verdediging gestelde vragen, en het ongelijk van de dekens aantonen. Namens de kanselier van Brabant werden de magistraten van Gent en Brugge op 24 april 1652 aangeschreven om die

(1) Brants 1909, p. 360-389.

(2) Artikel I van de ordonnantie verbiedt uitdrukkelijk te (doen) maken of verkopen 'aulcuns oulvraiges .. de cuivre ou d'autre metal, revestuz et couverts d'or ou d'argent pour rassembler a aultres faitz entierement d'or ou d'argent exceptez tant seullement ceux servants a l'esquipage des chevaulx ou a l'ornerment et decoration des eglizes'.

(3) Stefaan Botermans is wellicht de zoon van Niklaas Botermans, eveneens een bekend Brussels goudsmid (Roobaert 2011, p. 63, 73-74). Aan Stefaan Botermans, die het zilverwerk schatte in sterfhuizen van Brusselse priesters (1634), in 1657 ouderman was van het Brusselse goudsmedenambacht en overleed in augustus 1662, zal een uitgebreide biografische nota gewijd worden in het Lexicon van de 17de eeuwse Brusselse goudsmeden (in voorbereiding).

(4) Gezien de in koper gedreven figuratieve voorstellingen (zie noot 6) die op de blakers bevestigd waren, moeten de werkstukken van Botermans een meer uitgewerkte structuur van een kandelaar hebben gehad dan de gekende 17de- en 18de-eeuwse zilveren kaarsenstandaards en -pannen op platte voet, waarvan alleen het handvat soms enige versiering vertoont.

(5) Een aantal vooraanstaande Brusselse goudsmeden en religieuze gezagsdragers waren al in december 1651 te Brussel ondervraagd. In januari 1652 werden een reeks Antwerpse goudsmeden gedaagd om te komen getuigen; ook enkele goudsmeden uit Mechelen en Leuven kwamen aan de beurt.

vragenlijst aan een aantal edelsmeden uit hun stad voor te leggen en hun antwoorden over te maken aan de bevoegde commissarissen. Botermans was er van uitgegaan dat die goudsmeden, die hij als getuigen wilde en die hij waarschijnlijk van ver of nabij moest kennen, een positief antwoord zouden geven op enkele essentiële vragen zoals:

- waren zijn blakers, die hen zouden getoond worden, behoorlijk gemaakt, zonder 'fraude' noch bedrieglijk gebruik van verguld koper om ze het uitzicht te geven van echt zilver, en mogen zij in het openbaar verkocht worden;
- mogen zijn blakers, ook al zijn ze gedeeltelijk gemaakt uit volledig verguld koper, beschouwd worden als kerkenwerk, en omwille van de religieuze voorstellingen in verguld koper waarmede zij versierd zijn ([6]), gehouden worden voor een sieraad van de kerk, dat aanspoort tot meerdere devotie van de kerkgangers;
- is het toegelaten soortgelijke blakers uit zilver en verguld koper te maken wanneer het zilver gemakkelijk kan losgemaakt worden van het koper waarop het met koperen vijzen vastgeschroefd is, en niet met het koper versmolten of gesoldeerd is, zodat het onderscheid tussen koper en zilver gemakkelijk kan vastgesteld worden, en dat geen sprake kan zijn van bedrieglijk gebruik van verguld koper;
- worden op andere plaatsen in Vlaanderen en Brabant en in het buitenland dergelijke blakers gemaakt zonder enig bezwaar van wie dan ook;
- mag het edelsmeedwerk uit zilver en verguld koper, te vinden in veel 'katholieke' huizen, zoals de zilveren kruisen waarop een in verguld koper gemaakte Christusfiguur vastgemaakt is of een vergulde koperen Onze-Lieve-Vrouw-beeldje, volgens de ordonnantie van 1608 gehouden worden voor kerkenwerk? ([7])

De getuigenissen te Gent

In aanwezigheid van schepen Jan van Hoorn werden op 29 april 1652 veertien Gentse edelsmeden ondervraagd (zie bijlage 1). De getuigenissen zijn weergegeven volgens een vast patroon en vertonen slechts kleine afwijkingen (uiteraard wat de persoonlijke gegevens betreft). De verslaggever, stadssecretaris Philip van Hoorn, heeft weinig of geen variatie gebracht in de weergave van de antwoorden, die soms woordelijk overeenstemmen. Het volstaat dus hier het getuigenis aan te halen van Lenaert Kerckhoff, die als eerste op de lijst van de ondervraagde zilversmeden figureert. Zijn getuigenis (en die van zijn collega's) geven een bevestigend antwoord op al de vragen gesteld in het 'intendit' van Stefaan Botermans: de blakers vertonen geen bedrieglijk gebruik van koper, en kunnen dus in het openbaar verkocht worden; ze zijn te beschouwen als kerkenwerk, want zij zijn bedoeld als versiering van de kerken en bevorderen met hun religieuze voorstellingen de devotie van de gelovigen. De vergulde koperen figuren en decoratieve elementen zijn gemakkelijk te scheiden en los te vijzen van het zilver, wat een duidelijk onderscheid tussen zilver en verguld koper vrijwaart en dien gevolge is het vergulden van koper in de blakers niet strijdig met de ordonnanties. Dergelijke werkstukken uit zilver en onderdelen met devote voorstellingen uit verguld koper zijn in veel burgerhuizen te vinden, wat niet belet dat zij kerkenwerk blijven.

De persoonlijke gegevens in de getuigenissen

Vooraleer in te gaan op de persoonlijke gegevens die kunnen afgeleid worden uit de getuigenissen van de Gentse edelsmeden, dient hier nog een element uit de verklaring van de zil-

(6) In feite Onze Lieve Vrouw-Boodschap met God de Vader en een schelp op de ene blaker en de Kruisiging met het doek van Veronica en een schelp op de andere blaker.

(7) Tenzij anders vermeld zijn de hier aangehaalde gegevens te vinden in het procesdossier van de Raad van Brabant (Rijksarchief Anderlecht, Raad van Brabant, processen van de ambachten, bundel 62).

versmid meester Adriaan Marichael aangehaald te worden. Als eerste gezworene van de Gentse nering van goud- en zilversmeden heeft hij de blakers getekend met een gekroonde letter G, het gebruikelijk stadsmerk van het te Gent geproduceerde edelsmeedwerk ([8]). Heeft hij dit merk aangebracht om mogelijke betwistingen of twijfels bij de inspectie van de blakers te vermijden en aan te tonen dat wat betreft het Gentse ambacht, het werk van de Brusselse collega 'bona fide' was? Of heeft hij in toepassing van de bestaande voorschriften die de dekens of waardeerders van het ambacht machtigen de voorwerpen die hen ter inspectie aangeboden worden te voorzien van het stadsmerk?

Het verslag van het getuigenverhoor vermeldt op enkele uitzonderingen na geen onbekende namen: de andere Gentse edelsmeden zijn al uit andere documenten bekend ([9]). Toch zijn de gegevens van het verslag onder meer dan een opzicht het vermelden waard. Zoals gebruikelijk bij een getuigenverhoor door een openbare instantie wordt de ouderdom van de getuige vermeld. Die aanduiding kan een belangrijk aanvullend element zijn van de dikwijls weinig gestoffeerde biografie van de betrokken goudsmid en dus toelaten zijn activiteit (leertijd, verwerving van het meesterschap) beter in de tijd te situeren. De ouderdom van de Gentse getuigen zou tussen de 25 jaar (Jan Baete) en de 57 jaar van meester Pieter van Sichem schommelen.

Van de meeste in 1652 ondervraagde Gentse goudsmeden is echter de geboortedatum slechts bij benadering of helemaal niet bekend. In die gevallen kunnen de gegevens van het getuigenverslag een nuttige aanvulling zijn op de biografische nota's. Een paar voorbeelden mogen hier volstaan. Van Adriaen Maerichael wordt verondersteld dat hij rond 1600 te Sint Winoksbergen zou geboren zijn; hij zei in 1652 52 jaar oud te zijn. Loys Pollyn, waarvan de geboortedatum rond 1614 wordt gelegd was volgens zijn getuigenis 39 jaar oud in 1652. In de zeldzame gevallen waar de gegevens over de ouderdom uit geloofwaardige (Gentse) bronnen komen, zoals bij voorbeeld de parochieregisters, zijn de verschillen met de vermeldingen in het getuigenverslag veel groter. Jan Baete was volgens het getuigenverslag in mei 1652 25 jaar oud, terwijl uit een Gents doopregister blijkt dat hij twee jaar later geboren werd. Gillis Serstevens die op 5 februari 1605 in de Sint-Goedelekerk te Brussel werd gedoopt, zegt in april 1652 41 jaar oud te zijn ([10]).

Niet onbelangrijk is eveneens de vermelding van de filiatie van de getuigen. Die is niet altijd bekend, en ook wat dit biografisch gegeven betreft brengt het getuigenverslag nieuwe gegevens aan. De Gentse zilversmeden die in 1652 zijn komen getuigen blijken soms hun vader minder vergeten te zijn dan hun eigen ouderdom. Het verslag van de Gentse stadsecretaris bevestigt de filiatie van Jan Baete, Guilliam Helaut, Jacques I en Jan van Hoorebeke, Gillis Serstevens en Pieter Oodonck [Hoeydonck]. Men mag er dus van uit gaan dat de nieuwe filiaties van het getuigenverslag geloofwaardig zijn. Meester Pieter I van Sichem, die zou geboren zijn vóór 1600 als zoon van Pieter, zegt in zijn getuigenis echter dat hij de zoon van Jan en 57 jaar oud is, en geboren werd te Maastricht. ([11])

(8) Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 8, 291.

(9) De lezing van de naam van François Heil [Seil?] is onzeker. Adriaen Gyselinck, zilversmid en 43 jaar oud in 1652 wordt niet vermeld in het Biografisch Lexicon (zie Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 8, 291).

(10) Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 27-28, 168-169, 195-197, 219-220). Op die dag werd in de Sint-Goedelekerk te Brussel gedoopt *Egidius filius Egidii Tzerstevens et Anna Gaillaert*. Melchior Tzerstevens en Maria Landoot traden op als dooppeters (Stadsarchief Brussel, Parochieregisters 81, f° 153). Vader Gillis Tserstevens wordt te Brussel vermeld als goudsmid tussen 1609 en †1634. Hij was deken van het Brussels goudsmedenambacht in 1617. Over deze Gillis zie C. De Fossa 2013, p. 360. De eigennamen van de goudsmeden worden zeer wisselvallig gespeld. Hier wordt de spelling van de archiefteksten overgenomen.

(11) Hij is ook te Maastricht overleden in 1653 (Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 230-231).

Dertien van de veertien ondervraagde Gentse edelsmeden zeggen zilversmid te zijn. Pieter Oodonck verschijnt als goudsmid. Hij is trouwens voor zover bekend de enige in het getuigenverslag vermelde meesterszoon van een (Antwerpse) goudsmid. ([12])

Enkele aspecten van de gekende beroepsactiviteiten van de betrokken Gentse edelsmeden kunnen ook beter gestoffeerd worden, onder meer wat hun plaats in de schoot van het Gentse ambacht, hun bezigheden in andere centra van de edelsmeedkunst en uiteindelijk hun persoonlijke ervaring in zake het maken van blakers betreft.

Slechts twee Gentse edelsmeden Peter van Sichem en meester Adriaen Marichael verschijnen als meester in het verslag. Die vermelding dekt niet zozeer het feit dat ze zoals hun collega's vrijmeester waren in het ambacht, maar wel dat zij bij de stedelijke autoriteiten bekend stonden als vooraanstaande en bijzonder ervaren ambachtslieden. Het is ook wel niet toevallig dat zij met Lenaert Kerckhoff in de eerste plaats werden opgeroepen om door de Gentse schepen gehoord te worden. Adriaen Marichael werd bovendien in 1651 verkozen als eerste gezworene van het ambacht, en in die functie kwam het hem toe de blakers van Stefaan Botermans te inspecteren en van het Gents stadsmerk te voorzien ([13]).

Uit het getuigenverslag blijkt tenslotte dat de blakers als kerkelijk edelsmeedwerk geen enkele probleem stelden voor al de Gentse zilversmeden. Zij weten perfect dat dit type voorwerp gemaakt wordt uit zilver en verguld koper, en dat daarbij geen verwarring kan ontstaan tussen het geoorloofde gebruik van edel en onedel metaal. Zij kunnen vertellen dat blakers gemaakt worden op verschillende plaatsen in Vlaanderen, Brabant en in het buitenland, en in veel gevallen hebben ze blakers helpen maken of zelf gemaakt. Meteen geven zij dan aan waar zij ooit, wellicht als gezel of meester gewerkt en verbleven hebben. Lenaert Kerckhoff die vóór zijn vestiging te Gent te Brugge als zilversmid had gewerkt, heeft blakers in die laatste stad gemaakt en in zijn atelier gehad ([14]). Meester Peeter van Sichem heeft er zelf ook gemaakt en noemt Brugge, Brussel en Luik als productiecentra waar blakers gemaakt worden. Voor Louis Pollyn en Jacques I van Hoorebeke is het maken van blakers een dagelijkse bezigheid en zij hebben er zien maken te Rijsel en Parijs. Philips de Groote en Philips Cassoir zijn het niet zover gaan zoeken en te Antwerpen aan de slag geweest. De grootste trekvogel is wel meester Adriaan Marichael geweest, die uiteraard in zijn geboorteplaats Sint-Winoksbergen, maar ook in andere steden in Frankrijk, in Italië (Rome, Genua) en nog te Madrid blakers heeft helpen maken en zien maken.

Uit al die verklaringen mag besloten worden dat de veertien edelsmeden, die wel representatief zijn voor de samenstelling van het Gentse ambacht van goud-en zilversmeden te Gent rond 1650, dikwijls in hun levensloop in het buitenland hadden gewerkt en daar ervaring en stielkennis hebben opgedaan.

Het verhoor van de Brugse edelsmeden

Dertien Brugse edelsmeden zijn op 2 mei 1652 verschenen voor twee schepenen van de stad (zie bijlage 2). Hun getuigenissen werden door de stadpensionaris opgetekend en overgemaakt aan de commissarissen van de Raad van Brabant. Dit getuigenverhoor brengt minder nieuwe gegevens aan over de betrokken Brugse edelsmeden. Hun filiatie wordt niet vermeld, maar nagenoeg alle ondervraagde edelsmeden hebben verschillende naamgenoten, die vóór of na 1652 te Brugge aan het werk zijn geweest. Er mag dus verondersteld worden dat zij, zo niet ervaren meesterzonen waren, dan toch deel uitmaakten van gekende Brugse families van goud- en zil-

(12) Als zilversmid vermeld in het getuigenverslag is meester Adriaen Maerichael als goudsmid poorter geworden te Gent (Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 124-125, p. 168-169).

(13) Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 169. Peter I van Sichem was eerste gezworene in 1650 (Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 230).

(14) Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012, p. 147.

versmeden. Zelfs de benjamin in de reeks, Jacques Willaeys die nog vrij jong is om al vrijmeester te zijn, heeft een naamgenoot en collega edelsmid te Brugge([15]).

Slechts twee van de dertien edelsmeden zijn blijkbaar nooit betrokken geworden bij het bestuur, 'de eed' van het Brugse ambacht van de goud- en zilversmeden. Hun namen komen niet voor op de bekende lijsten van warandeerders, vinders of dekens van het ambacht([16]). Dit is het geval voor Guillelmo Schelhaver[e], goudsmid en 62 jaar oud die nochtans een familienaam draagt die goed gekend was in de Brugse middens van edelsmeden([17]). Ook de 27-jarige Jacques Willaeys die zegt drijver van beroep te zijn heeft geen leidende functie in de schoot van het ambacht bekleed([18]).

Voor zover het beroep in het verslag vermeld wordt, werden vier zilversmeden en evenveel goudsmeden opgeroepen om te getuigen. Van de vier (oud-)dekens wordt geen beroep aangegeven. Balthazar van Blootacker, als 84-jarige nog in het gareel, is in 1612 deken geweest. Frans Ghuens was deken in 1645, en de dienstdoende deken in mei 1652 was Jaspar Verhove, die in de loop van het jaar opgevolgd werd door Willem de Tollenaere. De goudsmid Jan Peperseele staat ook bekend als schilddrager van de eed, de man die bij openbare optochten, waaraan het ambacht deel nam, het wapenschild en de kentekens van zijn ambacht droeg([19]).

Uitgaande van de in het getuigenverslag aangegeven ouderdom, hebben de meeste vermelde Brugse edelsmeden als goede dertigers hun loopbaan in het bestuur van het ambacht aangevangen als waardeerders, om enkele jaren later vinder te worden. De meerderheid wordt minstens eenmaal als deken vermeld.

Wat de blakers van Botermans betreft zijn alle Brugse edelsmeden het er roerend over eens dat zij deugdelijk en onvervalst kerkenwerk en volgens de regels van het vak zijn gemaakt. Dergelijke voorwerpen zijn zeker geen nieuwigheid op de markt. Balthazar Blootackerer, wel de edelsmid met de langste ervaring, zegt dat hij ze sinds vele jaren heeft zien maken. Ook Loys van Nieukercke bevestigt de oude traditie van blakers gemaakt uit zilver en verguld koper. Enkele Brugse goudsmeden zoals Jaspar Bouchery, Frans Ghuens, Jan Peperseele en zelfs Jacques Willaeys hebben zelf dergelijke blakers gemaakt. Slechts twee Brugse edelsmeden Hendrik van Okerhoudt en Guilliam de Tollenaere hebben in het buitenland, namelijk in Italië (Napels) en Frankrijk, blakers zien maken. Betekent dit dat de leden van de Brugse nering van goudsmeden honkvaster zijn geweest en minder ervaring hebben opgedaan in het buitenland dan hun Gentse collega's? Of hebben de Brugse wethouders het niet voor nodig gehouden veel vragen van die aard te stellen?

Het procesdossier van Stefaan Botermans heeft ongetwijfeld voor enige opschudding gezorgd onder de ambachten van de goud- en zilversmeden in Vlaanderen en het oude hertogdom Brabant. Het is typisch voor de hardnekkigheid waarmede ambachtsbesturen en hun suppoosten tot voor het hoger gerechtshof hun grote gelijk verdedigden. Afgezien van hun juridische context hebben de verhoren van de getuigen echter ook hun betekenis als aanvulling van de gegevens over het leven van de beoefenaars van de edelsmeedkunst te Gent en te Brugge. Sommige edelsmeden zijn als immigranten vanuit verschillende centra zoals Sint-Winoksbergen, Maastricht, Antwerpen en Brussel naar Gent en Brugge uitgeweken. De getuigenissen tonen ook aan dat het

(15) Cornelis Wyllaeys is overleden op 8 april 1652 (Van Dievoet 2014, p. 108).

(16) Vandewalle 1993, p. 113-128.

(17) Een Gillis Schelhavere, ook niet vermeld door W. van Dievoet (van Dievoet 2014, p. 108), had onder meer in 1591 en 1594 voor de Brugse magistraat gewerkt. De getuigenis van Willem Schelhaver is bijzonder kort: hij verwijst inderdaad naar een verklaring die hij al in juni 1651 heeft doen optekenen door een Brugs notaris. Ook Jan de Cantere had al voor dezelfde notaris een verklaring afgelegd.

(18) Hendrik van Okerhoudt wordt in het verslag vermeld als zilversmid én drijver. Die beroepskwalificatie blijkt niet zo frequent te zijn.

(19) In 1691 werd een schilddrager aangesteld als opvolger van een overleden deken (Vandewalle 1993, p. 128).

in de 17de eeuw niet alleen de plastische kunstenaars waren, die in de verschillende Italiaanse kunstcentra hun jeugd- en leerjaren hebben doorgebracht.

Edmond Roobaert

BIBLIOGRAFIE

V. Brants 1909 = V. Brants, *Recueil des ordonnances des Pays-Bas. Règne d'Albert et d'Isabelle*, I, Bruxelles.

De Fossa 2013 = C. De Fossa, La Famille 'tSerstevens', in *Recueil de l' Office généalogique et héraldique de Belgique*, 66, Bruxelles.

Roobaert 2011 = E. Roobaert, Aartshertog Albert van Oostenrijk en zijn bestellingen van edelsmeedwerk (1612-1618), *Jaarboek De Stavelij*, p. 63-74.

Vandenbussche (†), van Ormelingen, Van Damme 2012 = C. Vandenbussche (†), J.-J. van Ormelingen, J. Van Damme, *Biografisch lexicon van de Gentse edelsmeden uit de 17de en de 18de eeuw*, Gent.

Vandewalle 1993 = A. Vandewalle, De besturen van het ambacht van de goud- en zilversmeden 1363-1794, in D. Marechal, *Meesterwerken van de Brugse edelsmeedkunst* (tentoonst. cat.), Brugge, p. 413-428.

Van Dievoet 2014 = W. Van Dievoet, *Brugse edelsmeden in het ancien régime*, Brussel.

BIJLAGE 1

1652, 29 april – Getuigenissen van de Gentse zilversmeden ([20])

Baete, Jan	zoon van Joos, poorter, zilversmid, 25 jaar; heeft blakers zien maken en helpen maken
Cassoir, Philips	zoon van Gillis, poorter, zilversmid, 38 jaar; heeft te Antwerpen geholpen bij het maken van blakers, die zonder tegenspraak werden gekeurd
Groote, Philips de	zoon van Geeraerdt, poorter, zilversmid, 39 jaar; heeft ook te Antwerpen blakers helpen maken
Ghyselinck [Gysselinck], Adriaen	zoon van Jacques, poorter, zilversmid, 43 jaar; heeft soortgelijk werk helpen maken
Heil [?], François	zoon van Christoffel, poorter, zilversmid, 32 jaar; heeft te Gent en te Rijsel soortgelijke blakers helpen maken, en ook door anderen zien maken
Helaut, Guilliame	zoon van Vincent, poorter en zilversmid, 30 jaar; heeft blakers helpen maken en zien maken te Rijsel, Antwerpen en te Gent, die zonder contestatie werden gekeurd
Hoorebeke, Jacques van	zoon van Martin, poorter en zilversmid, 50 jaar; maakt 'dagelijks' dergelijke blakers en heeft ze ook zien maken te Parijs
Hoorebeke, Jan van	zoon van Martin, poorter en zilversmid, 38 jaar; heeft blakers zien maken

(20) De schrijfwijze van de naam zoals in de eigenhandige handtekening; in [ ] de naam zoals opgetekend in het getuigenverslag.

Kerckhoff, Leenaert	zoon van Antoine, poorter en ingezetene van Gent, 46 jaar; werd als eerste in de rij van de Gentse zilversmeden ondervraagd en zijn verklaringen over het geoorloofd gebruik van koper en over de religieuze bestemming en aard van de door hem gecontroleerde blakers van Botermans worden soms bijna woordelijk overgenomen in de andere getuigenissen; hij heeft blakers gemaakt te Brugge en in zijn huis gehad
Marichael, meester Adriaen	zoon van Herman, poorter en zilversmid, 52 jaar; heeft als eerste gezworene van de nering van goud- en zilversmeden te Gent de twee blakers gemerkt met de gekroonde letter G, het gebruikelijke stadsmerk; soortgelijke blakers heeft hij weten en helpen maken te Rome, Madrid, Genua, Frankrijk (sic), Ieper en Sint-Winoksbergen
Oodonck, Pieter	zoon van Niklaas, poorter en goudsmid, 44 jaar; verklaart dat hij blakers heeft zien maken, die geen problemen hebben meegebracht voor de makers
Pollyn, Loys	zoon van Louis, poorter en zilversmid, 39 jaar; het maken van blakers behoort tot zijn dagelijkse bezigheden en hij weet dat ze te Rijsel en ook in andere steden gemaakt worden
Serstevens, Gillis	zoon van Gillis, poorter en zilversmid, 41 jaar; heeft blakers zien maken te Gent en elders
Sichem, meester Pieter van	zoon van Jan, geboren te Maastricht, zilversmid te Gent, 57 jaar; werd na Leenaert Kerckhoff ondervraagd en bevestigt het aanbrengen van het Gentse stadsmerk door de gezworen waardeerder van de nering; blakers worden ook te Gent gemaakt en hij heeft ze zien maken te Brussel, Luik, en andere plaatsen. De blakers die hij zelf heeft helpen maken werden niet door het ambacht betwist.

BIJLAGE 2

1652, 2 mei – Getuigenissen van de Brugse zilversmeden

Blootacker, Balthazar van	84 jaar, oud deken; blakers zijn kerken-werk en hij heeft die sinds vele jaren zien maken
Bouchery [Boussery], Jaspar	goudsmid,40 jaar; heeft dergelijke blakers, kerkenwerk, in vele kwartieren zien maken
Cantere, Jan de	goudsmid, 51 jaar; verwijst naar zijn verklaring op 20 juni 1651 afgelegd voor notaris
Okerhoudt [Cocherhoudt], Henderick	zilversmid, 41 jaar; heeft dergelijk kerkenwerk zien maken te Napels en op andere plaatsen
Ghuens [Guens], François	54 jaar, oud deken; heeft soortgelijke blakers zelf gemaakt en zien maken
Lyncx [Lyns], Thomas	zilversmid, 38 jaar; heeft blakers zien maken
Nieukercke, Loys van	zilversmid, 66 jaar; hij weet dat blakers gemaakt uit op elkaar gevezen zilver en koper, wat iedere fraude uitsluit, sinds vele jaren worden gemaakt
Peperzeele [Peperseele], Jan	goudsmid, 49 jaar; blakers zijn bestemd als sieraad in de kerken en hij heeft er zelf gemaakt zonder enige tegenspraak van wie dan ook

Schelhaver, Guillelmo [Guilliame]	goudsmid, 62 jaar oud; verwijst naar dezelfde notariële acte van 20 juni 1651
Tollenaere, Guilliame de	deken en warandeerder, 40 jaar; kerkenwerk zoals blakers zijn sinds lang gekend in Frankrijk, Italië en elders
Wymersch, Frans van	zilversmid, oud deken, zilversmid,42 jaar; omwille van de devote onderwerpen uitgebeeld op de blakers zijn die voorwerpen te beschouwen als kerkenwerk
Verhove, Jaspar	tegenwoordig deken van de goudsmeden te Brugge, 38 jaar oud; vermeldt dat de betwiste blakers op het koper gemerkt zijn met een gekroonde G, het merk van de goudsmeden te Gent; heeft dergelijke blakers zien hangen in paleizen van prinsen en in kerken.
Willaeys [Willaes]	'drijver van zijn stiel', 27 jaar oud; heeft blakers van die aard zelf gemaakt en door anderen zien maken zonder dat zij aanleiding hebben gegeven tot betwistingen

COMPTES RENDUS – RECENSIES

Véronique Bücken en Griet Steyaert, *De erfenis van Rogier van der Weyden. De schilderkunst in Brussel 1450-1520* [tentoonstellingscatalogus], Tielt, Uitgeverij Lannoo en Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, 2013, 381 p., ill., ISBN 978-9-401414-04. Prijs: € 39.

Met veel elan werd midden 2013 de tentoonstelling *De erfenis van Rogier van der Weyden. De schilderkunst in Brussel 1450-1520* in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel aangekondigd. Deze tentoonstelling zou een algemeen overzicht bieden van de schilderkunst van de lokale productie in Brussel van het einde van de vijftiende eeuw tot het begin van de zestiende eeuw of met andere woorden vanaf ongeveer het overlijden van Rogier van de Weyden in 1464 tot het begin van het oeuvre van Bernard van Orley omstreeks 1520. Veel kunstliefhebbers keken er met veel vertrouwen en belangstelling naar uit. Als data werd gekozen voor een ruime periode vanaf 12 oktober 2013 tot 26 januari 2014. Maar na boorwerken in het museumgebouw waardoor water binnensijpelde, werd de tentoonstelling voortijdig gesloten. Ze bleef amper een maand open. Terecht werd voor veilig geopteerd en keerden de kunstwerken vroegtijdig terug naar hun bewaarplaats. Dit valt uiteraard sterk te betreuren en kan als een blaam doorgaan voor de directie van dit nationaal museum. Degenen die toch de kans kregen dit unieke kunstevenement te bewonderen, waren meer dan lovend en spraken van een schatkamer, van een juwelenkistje met een waaier aan parels. Dit vroegtijdig eindigen is uitdrukkelijk te betreuren, vooral omwille van het jarenlange diepgaande wetenschappelijk onderzoek dat aan deze kunstmanifestatie voorafging.

Gelukkig verscheen naar aanleiding van deze tentoonstelling een uitmuntende publicatie met wetenschappelijke catalogus, geredigeerd door Véronique Bücken en Griet Steyaert, met redactionele begeleiding van Brigitte de Patoul en Beatrijs Wolters van der Wey. Zo blijft het grondig voorafgaand onderzoek toch bewaard. Het monumentale boek met schitterende kleurenillustraties doet nu ook dienst als tentoonstelling. Inderdaad, het lijkt een wandeling doorheen een galerij met tekeningen, panelen en retabels. Ze dateren en bieden een overzicht, zoals gezegd, van het einde van de vijftiende eeuw tot het begin van de zestiende eeuw in het centrum van Brabant. Het is de tijd dat de Bourgondische hertogen het paleis Coudenberg als favoriete residentie verkozen. In die omgeving verbleef ook Rogier van der Weyden. Hij bezat een atelier nabij het Cantersteen, waar ook enkele assistenten werkten. Heel wat hovelingen, adellijken en vooraanstaande geestelijken verbleven eveneens in de omgeving. Voor kunstenaars waren dit interessante klanten. Toen kwam Brussel tot volle bloei. Dit uitte zich ook op het gebied van de kunst. Het aangehaalde Koninklijk Museum bezit uit die periode een toonaangevende collectie, zelfs enkele sleutelwerken. Deze werken hingen in de tentoonstellingen; ze worden uitvoerig besproken in het catalogusgedeelte. Talrijke musea uit binnen- en buitenland leenden aanvullende werken uit. Zo krijgen we het boeiende verhaal te lezen van de hersamenstelling van de panelen met de *Kruisiging* en *Maria en Johannes* van Rogier van der Weyden in het museum van Philadelphia met werken van de Meester van de Verlossing van het Prado. Het gaat om *De Annunciatie* (Dijon, Musée des Beaux Arts) en *Christus verschijnt aan zijn moeder* (Washington, National Gallery). Tijdens het onderzoek naar aanleiding van de voorbereiding van tentoonstelling en catalogus bleek dat beide panelen duidelijk ooit samenhoorden. Destijds behoorden ze samen in de verzameling Madrazo. Door het overdwars doorzagen ervan ergens vóór 1856 werden de panelen van elkaar gescheiden. Dit is niet de enige vondst, geregeld lezen we nieuwe en aanvullende gegevens in de catalogusnotities.

De samenstelling van tentoonstelling en catalogus zal wel niet gemakkelijk hebben verlopen. Zoals we weten signeerden de meeste kunstenaars hun werk niet. Sporadisch vernemen we eens een naam, zoals die van Colyn de Coter, die actief was tussen 1480 en 1525. Op drie schilderijen plaatste hij, weliswaar wat verborgen, zijn naam maar voegde uitdrukkelijk ook de plaats van zijn atelier eraan toe 'IN BRABANCIA BRUSSELE' of 'BRUCELLE'. Zo uitte hij duidelijk de plaats van herkomst, waar hij blijkbaar fier op was. Die fierheid zien we soms op de schilderijen zelf omdat de kunstschilders er een Brussels gebouw op afbeelden. We denken aan de weergave van de Sint-Goedelekerk of die van O.-L.-Vrouw-van-de-Zavel. Eén van de anoniemen dankt zelfs zijn noodnaam eraan: de Meester van het gezicht op Sint-Goedele. Het was Max Friedländer die het paneel met de voorstelling van de prediking van een heilige in het Louvre als eponiem werk voor deze meester-schilder koos. Daarop werd Sint-Goedele heel accuraat weergegeven met een onvoltooide toren. Ook de omgeving met de vroegere Collegialestraat en het voormalige Sint-Gertrudishospitaal werden erop afgebeeld. Tot nu toe kon echter niemand met definitieve zekerheid de juiste naam van de voorgestelde heilige achterhalen. Het lijkt ons weinig aanvaardbaar dat het gaat om de H. Augustinus, liever kiezen we voor de H. Gaugericus van Kamerrijk (+ 625) uit de Ardennen die een eiland op de Zenne en dus de streek rond het latere Brussel van een draak bevrijdde (cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Parijs, 1958, deel III, 2, p. 591). Op die plaats zou hij ook een bidplaats hebben gesticht. Aan de voorstellingen van architectuur op die schilderijen werd tevens een inleidend artikel gewijd door Didier Martens. Verder vernemen we meer over Pieter van der Weyden – zoon van Rogier – , hofschilder Pierre Coustain, Aert van den Bossche en Jan van Roome, die in de archieven meestal de naam Jan van Brussel krijgt. Deze schilders worden aangevuld door een hele reeks anonieme meesters, die al even productief en kunstvol werkten. Hun anonimiteit maakt het zoeken naar een toeschrijving, naar de herkomst niet steeds gemakkelijk. Soms wordt de wetenschap geholpen doordat (achteraan) op het paneel het merk van de Brusselse schrijnwerkers prijkt: passer en schaaf.

De uitgave bevat niet enkel de bespreking van de tentoongestelde schilderijen en tekeningen, maar evenzeer een aantal inleidende artikelen, zoals de bijdrage van Véronique Bücken die ons een kunsthistorisch beeld schetst van Brussel in die periode, aangevuld met een artikel over 'Brussel en de verhalende schilderkunst' door Catherine Reynolds. Lorne Campbell bespreekt 'Hugo van der Goes en Brussel' en Catheline Périer-d'Ieteren het portret in die periode in Brussel. Dat de tentoonstelling vroegtijdig werd afgesloten is op zich betreurenswaardig – wat we wel begrijpen om de werken niet te beschadigen – maar de bijbehorende catalogus blijft overtuigend een basisboek over dit onderwerp.

Jean-Luc Meulemeester

Christina Currie et Dominique Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a special Focus on Technique and copying Practice*, 3 vol. (Scientia Artis, 8). Brussels, Royal Institute of Cultural Heritage, 2012, 1061 p., ill. ISBN 978-2-930054-14-8. Prix: € 135.

Cette initiative exceptionnelle associe intimement art et technique dans le but de mettre en lumière un cas singulier dans l'histoire de la peinture flamande, celui d'un artiste de génie, Pierre Bruegel l'Ancien (1525/30-1569), décédé dans la quarantaine, et de son fils aîné Pierre (1564/65-1637/38), encore enfant à la mort de son père et qui pourtant devait ensuite diffuser les compositions paternelles. Cette enquête quasi policière est due à deux chercheuses particulièrement qualifiées: Christina Currie, docteur en histoire de l'art et master en conservation des peintures et Dominique Allart, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Liège, qui ont travaillé de concert au cours de plusieurs années.

Deux monographies sur Pierre le Jeune ont fait autorité jusqu'ici, celle, pionnière, de Georges Marlier (1969) et celle de Klaus Ertz (1998-2000), mais elles n'évoquent ni l'une ni l'autre l'as-

pect technique des peintures et ne cherchent pas à résoudre l'énigme de leur mise en œuvre, absence que les auteurs réussissent à pallier ici.

L'ouvrage campe d'abord l'histoire de la famille Brueg(h)el et du marché d'art anversois dans la deuxième moitié du XVI^e^ et le premier tiers du XVII^e^ siècle. Bruegel l'Ancien voyage d'abord en France et en Italie peu après 1551, époque à laquelle appartiennent ses œuvres les plus anciennes, exclusivement des dessins de paysages de ses voyages. En Italie, il manifeste peu d'intérêt pour l'art antique. Vers 1555, il retourne à Anvers, où sa principale activité est de dessiner pour les graveurs, notamment H. Cock, qui diffusera largement ses œuvres, principalement des scènes visionnaires et fantastiques. En 1563, son installation à Bruxelles, dans le quartier des Marolles (rue Haute) marque un tournant dans sa carrière: il se consacre désormais principalement à la peinture. Le total de sa production connue est de moins de quarante tableaux sur une période de douze ans. Et pourtant, les archives et les anciens inventaires révèlent que beaucoup de ses œuvres ont disparu. Quand l'archevêque de Milan Federico Borromeo a informé Jean Brueghel de son désir d'acquérir des œuvres de son père, Jean lui a répondu en 1609 qu'il était dans l'impossibilité de lui en procurer une seule étant donné que l'empereur Rodolphe II avait fait d'énormes dépenses pour les acquérir toutes. Le décès prématuré de Bruegel, dans la quarantaine, en 1569, laisse deux orphelins, Pierre le Jeune (1564/65-1637/38) et Jean (1568-1625). L'aîné n'avait alors que 4 ou 5 ans; il était donc trop jeune pour avoir reçu de son père la plus élémentaire formation artistique, alors qu'il allait devenir le propagateur par excellence de ses compositions.

Pierre le Jeune a vécu à Bruxelles jusqu'en 1583, date à laquelle il s'installe à Anvers et entre pour deux ans dans l'atelier du paysagiste fameux Gillis van Coninxloo le Jeune. Il devient maître comme fils de maître en 1584-85, peu après le long siège de la ville par les troupes d'Alexandre Farnèse en 1585. On ignore quelles œuvres il a produites entre son inscription à la gilde et 1593, année de sa première peinture datée connue. La seule chose que l'on sache à son propos est qu'à partir du début de 1590, il a engagé neuf apprentis dont trois ont connu un grand succès. Les dates de recrutement de ses élèves suggèrent que Pierre II enrôlait un ou deux apprentis à la fois, qui restaient chez lui parfois plus de deux ans avant de s'installer à leur compte. Il se marie en 1588; entre 1589 et 1597, il a sept enfants dont l'aîné, Pierre, deviendra peintre lui aussi.

Totalement imprévue au départ de cette enquête a été la découverte que l'identification des méthodes de travail de Bruegel l'Ancien a été permise non par l'examen de ses propres œuvres mais plus tard, au cours de recherches sur les copies dues à son fils. Petit à petit, les auteurs se sont rendu compte que celles-ci recélaient de subtils indices sur les étapes préparatoires et les procédés de travail de Bruegel l'Ancien.

Le premier volume est essentiellement consacré à quatre études de cas parmi les œuvres de Bruegel l'Ancien: le *Dénombrement de Bethlehem* du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, la *Prédication de saint Jean-Baptiste* du Musée de Budapest, le *Paysage d'hiver avec trappe à oiseaux* du Musée de Bruxelles et la petite *Adoration des mages* de la coll. du Dr. Oskar Reinhart à Winterthur. Les éléments en sont analysés de manière approfondie: la technique et le style sont étroitement liés. Les radiographies, les stratigraphies et les macrophotographies ont permis de discerner l'ordre de répartition dans la composition sur la surface du tableau et la possibilité de l'usage de cartons. Le coup de pinceau est souple et varié, éminemment descriptif; il maintient délibérément des couches diluées pour laisser transparaître la couche sous-jacente; une fois la peinture séchée, Bruegel appliquait des touches empâtées simulant par exemple des touffes de neige fraîche. En outre, dans la *Prédication de St Jean-Baptiste*, le panneau, qui est très large, se compose inexplicablement de cinq planches disposées verticalement. Quant au *Paysage d'hiver avec trappe à oiseaux*, signé et daté 1565, il a fait l'objet de controverses multiples, mais celles-ci ont fini par s'apaiser dès lors que Max J. Friedländer et Gustav Glück ont accepté l'œuvre comme originale. Une empreinte digitale, pratique assez usuelle chez Bruegel, ajuste des glacis foncés dans le trou de glace du premier plan. Ces études techniques ont permis de discerner l'ordre de répartition des éléments de la composition: une demi-douzaine de schémas en grisé l'illustre clairement pour

le *Dénombrement de Bethlehem*. L'étude de ces cas a été menée en vue de comparer des œuvres de Bruegel l'Ancien, leur technique et leur style, avec les copies dues à son fils aîné et d'essayer ainsi de comprendre comment celui-ci a pu exécuter des répliques aussi parfaites.

Dans le volume II, avant de passer en revue les principales œuvres de Pierre Brueghel le Jeune, les auteurs ont décidé d'élargir leur champ d'investigations, des collections publiques belges à de nombreuses collections privées et musées étrangers. En outre, pour tirer le meilleur parti d'un corpus riche de plus de septante peintures, un protocole innovant a été adopté dès l'abord. La plupart des tableaux ont été examinés *in situ*, décadrés, observés attentivement à l'œil nu, photographiés en détail pour documenter leur style et leur technique; les indices susceptibles de révéler des moyens de reproduction, comme des marques tracées ou incisées, ont été traqués; le dessin sous-jacent, caché sous la surface peinte, a été systématiquement enregistré à l'infrarouge. Des calques des compositions peintes ont été tracés sur films transparents afin de vérifier l'existence éventuelle de cartons parmi les versions de la même composition. Des réflectogrammes ont aussi été utilisés afin de comparer le style des dessins sous-jacents et pour rechercher d'éventuels motifs cachés dans le dessin ou dans les couches peintes, motifs qui peuvent avoir été abandonnés au cours de l'exécution.

La technique picturale de Brueghel le Jeune fait l'objet dans le volume II de dix cas dont chacun apporte sa part de découvertes. Ainsi, une superbe version du *Combat de Carnaval et Carême*, entrée depuis peu au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, recèle des preuves que l'artiste a utilisé des cartons perforés pour transférer des éléments de la composition sur la surface préparée du panneau; cette découverte, due aux rayons infrarouges, fournit une réponse irréfutable à la question non résolue auparavant du mode de transfert du dessin sur le panneau.

La douzaine de copies connues du *Dénombrement de Bethlehem* est le cas le plus riche, puisqu'il permet d'identifier les étapes de l'élaboration des œuvres. Quatre groupes ont ainsi pu être identifiés, chacun ayant à sa tête une copie *princeps*, première peinture achevée dans chaque groupe pour les couleurs et les motifs. Des différences subtiles de style suggèrent la participation de plusieurs mains. Mais la comparaison croisée de détails donne régulièrement la version de Bruxelles comme la plus accomplie.

Le cas de la *Prédication de saint Jean-Baptiste* est particulièrement intéressant de par le nombre impressionnant de versions (pas moins de 24 selon Kl. Ertz) datées de 1601 à 1636. L'identification de deux variantes distinctes mène à des conjectures supplémentaires sur l'organisation du travail dans l'atelier de Pierre le Jeune. Quatre versions sont retenues ici (Lierre, Anvers, Bruges et Galerie De Jonkheere). Le dessin sous-jacent, vigoureux, tracé à main libre, suggère l'usage d'un modèle dessiné commun ou d'un ensemble de dessins, avec indication des couleurs. Des réserves sont ménagées dans la couche picturale afin d'y introduire ultérieurement des motifs sans que des couleurs soient superposées, et cela comme dans l'original de Budapest. N'oublions pas non plus que Jean, lui aussi, a peint des copies de compositions paternelles, mais en plus petit format: celle de Munich (41 x 59 cm) est la plus proche des motifs de l'original. Les deux frères suivent invariablement la couche picturale plutôt que le dessin sous-jacent. Les contours des versions de Lierre, Bruges et Anvers ont été tracés à travers un film transparent; il est apparu immédiatement que les compositions entières correspondaient l'une à l'autre dans les trois versions, d'où l'usage d'un carton unique.

Le *Paysage d'hiver avec trappe à oiseaux* est le sujet le plus copié par Pierre II et ses assistants (Kl. Ertz en a dénombré 127 versions, dont 45 de Pierre le Jeune lui-même). Le bois du support, comme pour la plupart des petits panneaux, provient de l'Ouest de l'Europe (Meuse, Moselle ou Allemagne de l'Ouest), contrairement à celui des grands panneaux, originaire des régions de la Baltique. Parmi les couches préparatoires, une fine couche grise, riche en medium, l'imprimatura, est visible à l'œil nu dans les zones de peinture claire. Curieusement la trappe, qui n'est ni dessinée ni réservée dans l'original, l'est systématiquement dans toutes les versions. Le scénario de copie le plus probable est le traçage des contours de la composition sur une feuille de

papier huilé que l'artiste utilise ensuite comme carton. En conclusion, une des versions au moins (coll. Coppée-Le Hodey), particulièrement soignée, est sans doute due à la main du maître.

Vient ensuite la petite *Adoration des mages sous la neige* (coll. Dr. Oskar Reinhart, Winterthur), dont le motif inhabituel, une abondante chute de neige, fait le charme. Hélas, cet élément est absent de toutes les copies, à l'exception de deux. Le support de la version du Musée des Beaux-Arts de Bruxelles est constitué d'une planche originaire de nos régions et d'une autre du sud de la Baltique. La date, jusqu'à présent lue 1567, s'est révélée être 1563.

Bruegel l'Ancien avait légué à sa femme *La Pie sur le gibet* (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) signé et daté 1568, un de ses plus fins paysages. On n'en connaît jusqu'à présent que deux copies, une plus petite que l'original (anc. Bruno Donath, Prague), l'autre plus grande (coll. De Jonckheere), toutes deux de qualité remarquable. L'imprimatura teintée comme couche de fond crée une atmosphère ensoleillée comme dans l'original, qui doit être resté longtemps dans la famille. Ce sujet est d'ailleurs un des seuls qui n'ait pas fait l'objet d'une multiplicité de copies. Une étude technique approfondie montre que le panneau De Jonckheere (celui de l'anc. coll. Donath n'étant plus accessible) se révèle d'une qualité exceptionnelle et doit avoir été peint par Brueghel le Jeune lui-même en présence de l'original.

La petite *Danse de noce en plein air*, sujet évidemment très populaire (Kl. Ertz en dénombre une centaine, dont un tiers attribué à Pierre II), pose la question de l'origine de la composition. Bruegel l'Ancien a peint une grande *Danse de noce en plein air* (119 x 157 cm), datée 1566 (Detroit, Detroit Institute of Arts), mais toutes les autres à l'exception de deux, sont de petit format. Jean a également copié cette composition, mais en l'inversant (e. a. Bordeaux). Les deux frères semblent avoir utilisé le même carton, recto - verso.

On connaît trois versions d'une grande *Crucifixion* dont le modèle a dû être une œuvre perdue de Bruegel l'Ancien: la preuve en est que les deux frères ont fait des copies de cette composition. Jean a produit la plus ancienne, sur cuivre, v. 1595, avec le motif des soldats se disputant la tunique du Christ. Pierre II, qui a repris le sujet, a eu l'heureuse idée de s'adresser à un artiste contemporain, Joos de Momper (1564-1635) pour «étoffer» sa composition d'un paysage (ciel et ville); de Momper a laissé des réserves pour les quatre crucifiés et Brueghel a terminé la peinture. Malgré les différences importantes de composition, la superposition des tracés des trois compositions de Pierre II montre une correspondance précise, moyennant trois glissements gauche-droite qui supposent un carton commun.

Brueghel le Jeune a également copié le *Massacre des innocents*, tableau de format moyen de Martin van Cleve, lui-même inspiré du grand *Massacre des innocents* de Pierre Bruegel l'Ancien conservé à Hampton Court. Un tracé de la copie de Brueghel le Jeune, copie conservée au Musée de Bruxelles, superposée à celle du Musée d'Anvers, montre qu'un carton unique a servi pour les deux versions.

Une composition unique dans sa singularité a été plus d'une fois copiée par Brueghel II, signée et datée par lui, alors qu'elle n'est aucunement dans son style ni dans celui de son père: il s'agit de *L'Avocat des paysans*, dont le prototype n'a toujours pas été identifié. Certains indices permettent de penser qu'il serait français (la langue du calendrier, la coupe des cheveux et des barbes des paysans, leurs vêtements). Quant au dessin sous-jacent et aux couleurs, ils sont bien caractéristiques du fils de Bruegel.

Le volume III se charge d'éclairer le processus en décrivant les pratiques d'atelier de Pierre le Jeune. La richesse des données récoltées montre que les tableaux issus de son atelier portent une empreinte technique spécifique qui permet de les distinguer des œuvres de ses contemporains et imitateurs tardifs. Un fil conducteur immuable est le lien indéfectible qui rattache le fils à son père, quelle qu'en soit la forme.

Une des techniques les plus importantes à identifier était le mode de transfert de l'image sur le panneau; ce fut réalisé grâce à l'une des copies, où les traces de poncif sont clairement visibles. Brueghel le Jeune a utilisé systématiquement des cartons, comme son père, ainsi que des cartons de remplacement dans le cas d'une multiplication des copies. Mais, malgré l'usage des

cartons pour transférer l'image, le dessin sous-jacent et la peinture étaient, eux, tracés à main libre, laissant place à l'habileté individuelle. Puisque le noyau des meilleures peintures comprend 28 œuvres dont 23 signées et datées entre 1603 et 1624, il est raisonnable de penser qu'elles sont dues à la main de Pierre II lui-même, dont on reconnaît la couche picturale mince et les motifs «dessinés» dans la pâte.

Quand Pierre le Jeune débute sa carrière, la plupart des œuvres de son père sont dans des collections privées, quelques-unes à l'étranger. Sa grand'mère, Mayken Verhulst, artiste elle-même et veuve d'un grand peintre, Pieter Coecke van Aelst, a dû préserver le matériel restant de son atelier (esquisses, études, cartons) pour son petit-fils. Les peintures de Bruegel l'Ancien qu'il a utilisées et dont l'original subsiste sont la *Bataille de Carnaval et Carême*, le *Dénombrement de Bethlehem*, les *Proverbes flamands*, la *Prédication de St Jean-Baptiste*, le *Paysage d'hiver avec trappe à oiseaux*, le *Massacre des innocents* et *La Pie sur le gibet*. Deux compositions sont supposées provenir d'œuvres perdues de Bruegel l'Ancien, la *Danse de noce en plein air* et la *Crucifixion*: on connaît en effet par ailleurs un exemplaire anonyme, conservé au musée de 's Hertogenbosch, de cette dernière composition. D'autres œuvres s'inspirent de compositions perdues d'autres artistes, ainsi *L'Avocat des paysans* et un *Massacre des innocents*, peut-être d'après Martin Van Cleve. Plus tard dans sa carrière, Pierre le Jeune a recyclé des parties de compositions pour en créer de nouvelles; ainsi, il a transféré en plein air un repas de noce dans un intérieur et il a emprunté le paysage du fond de la *Prédication de St Jean-Baptiste* pour en faire le décor de la *Danse autour de l'arbre de mai*. Quant à Jean Brueghel, il a souvent repris les mêmes compositions, mais en inversant le carton et en traçant le dessin de manière plus nerveuse; en outre, il a une prédilection pour les bleus vifs. La *Visite à la ferme* du musée d'Anvers, probablement basée sur un original perdu de Bruegel, manifeste clairement la différence de technique entre les deux frères: celle de Jean, peinte en grisaille, et celle de Pierre, en couleurs, n'ont pas pu bénéficier d'un carton commun, puisqu'elles ne sont pas du même format. Les auteurs apportent enfin une solution historique et définitive à la fameuse controverse sur les deux versions de la *Chute d'Icare*, un exemplaire sur toile, acquis en 1912 par le Musée de Bruxelles comme copie d'un Bruegel perdu, et une version sur bois, plus petite, découverte en 1935 dans l'ancienne collection Jacques Herbrand à Paris, aujourd'hui au Musée Van Buuren à Bruxelles-Uccle. Une analyse technique approfondie de ces deux versions écarte désormais toute possibilité d'attribution de ces tableaux à Bruegel l'Ancien ou à l'un de ses fils.

Paradoxalement, c'est donc le dernier chapitre qui reconstitue les pratiques d'atelier de Bruegel l'Ancien telles qu'elles ont été redécouvertes dans cette étude à travers celles de son fils aîné. Brueghel II se base sur des croquis de figures, mais aussi sur des dessins préparatoires d'ensemble de son père, comportant des indications de couleur et de format. Les copies, tout comme les originaux de Bruegel, témoignent aussi de l'existence de cartons aujourd'hui perdus, en particulier de cartons partiels pour transférer les motifs clef sur le panneau. Le dessin de la *Bataille de Carnaval et Carême* de Brueghel II (Musée de Bruxelles) montre en particulier un transfert à l'aide de cartons perforés antérieur à l'état final du tableau de son père. Bruegel l'Ancien remaniait en dernier lieu ses compositions pour leur insuffler une plus grande dynamique.

S'ensuivent une conclusion générale et la bibliographie, et l'ouvrage s'achève par des appendices techniques. Ceux-ci reprennent les caractéristiques des tableaux étudiés (1) et les classent par attributions (6); ils revoient les techniques de copie (2, 3), présentent des études sur le tracé du dessin sous-jacent (4) et l'examen dendroarchéologique (5), et enfin résument les variations de motifs et de couleurs dans trois compositions (7).

Cet énorme travail, intelligent et sensible dans toute sa technicité, fait ressortir la forte personnalité de Brueghel le Jeune, que l'on n'avait pas encore décelée à cause des innombrables copies de copies qui encombrent le marché. Le fils aîné de Bruegel ressort grandi de cette étude qui fera date dans la connaissance de ses œuvres et aussi de celles de son père.

Jacqueline Folie

Jonathan Dumont et Laure Fagnart (sous la direction de), *Georges Ier d'Amboise, 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, (Collection «Histoire»), 2013, 272 pages, 32 pl., 60 ill., ISBN 978-2-7535-2772-0. Prix: € 20.

Georges Ier d'Amboise, évêque de Rouen, cardinal, fidèle conseiller de Louis XII, a été particulièrement célébré pour le cinquième centenaire de sa mort en 2010: deux colloques à lui seul dédiés, précédés douze ans plus tôt d'une rencontre de Cerisy où ses réalisations architecturales ont été étudiées (*L'architecture de la Renaissance en Normandie*, Caen, 2003) et d'entretiens sur *Louis XII en Milanais* (édités par Philippe Contamine et Jean Guillaume, Paris 2003). Son rôle considérable comme homme politique mais aussi comme «mécène» justifiait bien un tel intérêt. C'est le mérite du Département de recherches de l'université de Liège, sur le Moyen Âge tardif et la première modernité et de deux de ses animateurs Jonathan Dumont et Laure Fagnart, d'avoir organisé le colloque le plus important (quinze contributions) et d'en avoir assuré la publication dans les meilleurs conditions avec de nombreuses illustrations utiles et de qualité. Le colloque de Rouen qui l'avait précédé de deux mois n'a pas eu la même chance, sa publication est plus modeste et sa diffusion est si insuffisante qu'il risque fort de demeurer ignoré (*Au seuil de la Renaissance. Le cardinal Georges d'Amboise (1460-1510)*, Société de l'Histoire de Normandie, vol. 78, Rouen, 2012). On peut donc regretter que les organisateurs des deux manifestations n'aient pas eu l'idée de s'associer en une publication commune.

Le prélat et le ministre font l'objet d'études très riches où l'on sent l'hésitation des historiens à réhabiliter un personnage tant décrié de son temps, comme le montre notamment l'analyse de son portrait satirique par Nicole Hochner. Cédric Michon l'aborde comme conseiller du roi (et à Rouen comme prélat d'état, ce qui est sensiblement la même chose). L'étude subtile de Laurent Vissière sur le rêve de l'équilibre, cherche à définir les motivations du politique et se montre plus positive. Marino Viganò qui prépare une monographie consacrée à Gian Giacomo Trivulzio qui s'annonce un ouvrage dense, en donne un premier aperçu en évoquant les relations de ce seigneur avec le cardinal et en montrant sa préoccupation de développer et d'assurer ses propres domaines. Deux points particuliers sont abordés également, celui de la conception de la noblesse comme premier ordre, par Jonathan Dumont, qui concerne plus l'époque que le cardinal lui-même et ses relations avec les juristes, surtout à propos de l'université, par Isabelle Gillet. Le colloque de Rouen ajoute à cela quelques précisions sur le rôle du cardinal comme prélat, dans les problèmes de la réforme des Réguliers à propos de laquelle il intervient dans sa qualité de légat (Jean-Marie Le Gall) et sur son rôle d'évêque qui a surtout consisté à mettre en place une répartition des rôles (Lucien-René Delsalle). Si la famille des Amboise, apparaît ça et là dans ces différentes études, elle n'est envisagée systématiquement que dans la précise et minutieuse étude héraldique de Laurent Hablot.

Les historiens d'art seront plus attirés par l'analyse de l'activité du «mécène» et surtout par les études consacrées à sa création la plus connue, les travaux architecturaux de Gaillon. Depuis la publication d'Élizabeth Chirol (*Un premier foyer de la Renaissance en France: le château de Gaillon*, Paris-Rouen) en 1952, les études ont beaucoup progressé, le château lui-même a retrouvé une partie de son décor par le retour des éléments d'architecture qui avaient été déposés dans le bâtiment de l'école nationale des Beaux-Arts, à Paris, notamment grâce à l'action commune dans les années soixante de Francis Salet et d'André Chastel. C'est dans ses conditions nouvelles que Flaminia Bardati qui a soutenu, en 2002, une thèse sur les cardinaux français en Italie, devant l'université de Tours, en a tiré une importante publication (*«Il bel palatio in forma di castello». Gaillon tra «Flamboyan» e Rinascimento*, Rome, 2009). Son apport dans les deux colloques est essentiel: à Rouen, elle a évoqué l'utilisation des éléments antiques, à Liège, elle a donné une remarquable vision d'ensemble sur les travaux de Gaillon, d'une clarté exemplaire et un panorama des autres entreprises architecturales du cardinal, au palais épiscopal de Rouen, à la résidence champêtre de Déville, aux châteaux de Meillant et de Chaumont. Xavier Pagazani l'a complétée,

à Rouen, à propos de Gaillon, par une fine analyse de la grande vis, un des motifs les plus significatifs de l'ensemble, même si le motif lui-même est essentiellement traditionnel. Laure Fagnart s'est attachée à répertorier les œuvres d'art et le mobilier qui ornaient Gaillon - pour la plupart disparus. La multiplication des tapisseries, même si certaines peuvent venir d'Italie, correspond bien à une tradition septentrionale. À côté de la copie souvent mentionnée de la *Cène* de Léonard, figuraient aussi une *Vierge de Pitié* de Pérugin et un *Saint Jean-Baptiste* de Mantegna sur lesquels elle a pu apporter quelques précisions. Son étude rejoint celle de Edoardo Villata sur les commandes milanaises du cardinal qui, toutefois, tend à montrer plus de jugement artistique chez le neveu du cardinal, Charles d'Amboise qui pourrait avoir su discerner les dons du jeune Corrège.

Il faut, toutefois, noter que les inventaires, malgré leur concision, laissent présumer que de même qu'en architecture Georges d'Amboise avait associé les formes gothiques aux renaissantes, de même en peinture, il devait posséder, à côté des créations des maîtres italiens, des peintures d'artistes du gothique tardif travaillant en France, tel *le grand tableau rond contenant Nostre Dame, son filz, ung petit sainct Jehan bourdé d'ung large bort d'or bruny* qui concerne certainement une œuvre de ce style.

Gaillon est encore étudié comme lieu cérémoniel par Xavier Pagazani qui montre combien l'arrivée de Louis XII au château, en août 1508, a été organisée avec le même faste qu'une entrée de ville en utilisant la somptuosité de l'architecture. Marie-Pierre Lafitte dans ses deux contributions à Rouen et Liège a étudié, grâce à trois inventaires, la bibliothèque du cardinal, riche de quelques 250 volumes. On peut regretter qu'elle n'ait pas plus évoqué le recours à des enlumineurs qui tentent d'adopter des formules renaissantes, Robert Boyvin et Jean Pichore (François Avril dans le catalogue *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, Paris, 1993, p. 236-238).

Les dernières contributions du colloque de Liège sont naturellement consacrées à la mort du cardinal. Ses funérailles sont analysées par Alain Marchandise qui les avait déjà abordées à Rouen avec la collaboration de Monique Chatenet et qu'il reprend en les comparant avec celles de Gaston de Foix, non sans mettre l'accent sur le recours à un mannequin de cire, pratique jusqu'alors réservée aux seuls souverains. La conception et la signification du tombeau dans cathédrale rouennaise dont la réalisation a été menée à bien par Georges II d'Amboise, est présentée par Gabriela Reuss et analysée plus précisément dans les étapes de sa réalisation, dans le colloque de Rouen par Yves Botineau-Fuchs qui a avancé quelques propositions prudentes sur les artistes intervenus, Roulland Leroux pour la conception première et parmi les sculpteurs Pierre des Aubeaux.

Tout l'ensemble du colloque liégeois est d'une grande densité et les compléments que peut lui apporter celui de Rouen sont finalement assez limités. Il offre une monographie très éclairante sur le personnage dans la période de son pouvoir (1498-1510) à laquelle manque seulement un rappel plus détaillé de son parcours et de son itinéraire qui contribuerait à situer plus clairement ses interventions. Sa jeunesse et son activité avant l'arrivée au pouvoir de Louis XII n'ont également pas été abordées.

La lecture de ces études suggère de comparer Georges d'Amboise à son heureux concurrent à la papauté, Giuliano della Rovere – Jules II, ce qui fait ressentir plus nettement ses maladresses, du moins sur le plan politique. Pourtant les motivations des deux hommes ne sont pas tellement éloignées, leurs différences tiennent d'abord à leurs origines. De 17 ans plus jeune, Georges d'Amboise a moins d'expérience lorsqu'il atteint au pouvoir en 1498. Formé en France, il a été baigné dans la culture gothique et n'a découvert la Renaissance que par la Lombardie. Son seul séjour à Rome, pour les conclaves en 1503, ne lui a guère permis de connaître, en peinture, que les fresques de Pinturicchio et s'il est possible qu'il ait pu voir la *Pietà* de Michel Ange et le *Tempietto* de Bramante, c'étaient des chefs-d'œuvre encore trop isolés pour le marquer profondément. Dès lors son choix d'Andrea Solario, appelé à Gaillon, ne saurait être tenu pour un manque d'audace, il est la conséquence des limitations de ses expériences italiennes et l'acquisition d'œuvres de Mantegna et de Pérugin témoigne bien de sa volonté de s'attacher aux noms des rares artistes consacrés dans les toutes premières années du XVI^e^ siècle.

Albert Châtelet

Laure Fagnart et Elizabeth L'Estrange (éd.), *Le mécénat féminin en France et en Bourgogne, XV^e^-XVI^e^ siècles: nouvelles perspectives*, Actes de la journée d'étude internationale organisée à l'Université de Liège le 10 mai 2010, dans Le Moyen âge. Revue d'histoire et de Philologie, 117, 3-4, 2011, p. 465-602, ill. ISBN 978-2-8041-6884-1. Prix: € 70.

Alors que des publications ont mis en lumière le rôle des gouvernantes des Pays-Bas à la Renaissance, il fallut attendre ces dernière années pour que le mécénat féminin en France fasse l'objet d'études scientifiques inédites. Les actes de ce colloque international organisé en 2010 à l'Université de Liège, édités par Laure Fagnart et Elizabeth L'Estrange, confortent l'intérêt croissant pour le patronage assuré par les femmes de pouvoir dans les cours de France et de Bourgogne à la fin du Moyen Âge et à la Renaissance. Suite à l'introduction d'Elizabeth L'Estrange, sept contributions analysent en profondeur les motivations religieuses et culturelles de ces femmes mécènes, qui jusqu'ici étaient bien souvent considérées comme des personnalités frivoles ou effacées. Leurs actions décrites dans ces articles s'inscrivent la plupart du temps dans le cadre de leur légitimité au pouvoir. En s'appuyant sur des documents d'archives, des écrits d'époque et aussi sur des commandes d'œuvres d'art, chaque auteur apporte un éclairage spécifique et novateur à la connaissance de ces grandes dames françaises et bourguignonne.

Comme le montre Tracy Adams, Isabeau de Bavière joua un rôle de premier plan dans le domaine des arts et en particulier en orfèvrerie. Grâce à son soutien et ses commandes, les orfèvres parisiens de la première moitié du XV^e^ siècle connurent une activité de premier plan (p. 475-486). La deuxième contribution est due à Solveig Bourocher qui analyse la personnalité de Marie d'Anjou, épouse de Charles VII, dont le mécénat se concrétise dans les grands travaux du château de Chinon au milieu du XVI^e^ siècle, mais aussi dans des commandes de meubles et d'objets (p. 487-506). En 1454-1455, Marie de Bourgogne, épouse de Maximilien d'Autriche, comme nous le livre Olga Karasikova, eut un mécénat modeste mais à travers des commandes artistiques, on peut croire qu'elle mena une politique culturelle qui eut pour but la sauvegarde de l'héritage bourguignon et de son pouvoir, notamment par la création de la représentation d'une femme souveraine (p. 507-529). Par ailleurs, la contribution de Ghislain Tranié révèle l'action de Philippe de Gueldre (1467-1547) princesse de Lorraine qui s'impose après le décès de René II, en particulier lorsqu'elle rentra au couvent des religieuses clarisses à Pont-à-Mousson. C'est là qu'elle se consacra au livre et à l'image, supports à son patronage. De même, sa relation avec son fils Antoine de Lorraine à Nancy est un exemple d'interaction «féminin» et «masculin» où son rôle de mécène reste essentiel (p. 531-544). De son côté, Mélanie Lebeaux met en lumière la personnalité méconnue de Jacquette de Montbron (1542-1598), dont elle tente de préciser le rôle lors des travaux de construction dans les régions de l'Angoumois et du Périgord. A-t-elle été une femme «architecte», à savoir conceptrice d'architectures de la Renaissance? A-t-elle joué un rôle dans la diffusion des principes d'architecture italienne? (p. 545-560). En 1573, Henri de Valois duc d'Anjou est élu roi de Pologne, grâce aux démarches de sa mère Catherine de Médicis. S'appuyant sur des sources françaises et polonaises, Ewa Kociszewska interprète le *Decretum electionis*, en replaçant la cérémonie dans son contexte politique et social. L'analyse de la décoration commandée par Catherine de Médicis à cette occasion démontre bien sa présence, son mécénat et sa dévotion au service de la dynastie des Valois (p. 561-575). Enfin, comme figure de proue dans le domaine étudié où elle fut éditeur du premier ouvrage d'ensemble sur le sujet *Patronnes et mécènes au cœur de la Renaissance française*, publié en 2007, Kathleen Wilson-Chevalier reprend ici la même thématique qu'elle développe sous un éclairage artistique. Le patronage des dames de haut rang de la Renaissance française se manifeste dans des commandes de peintures, sculptures et architectures où elles adhèrent aux innovations italiennes. La diffusion des modèles est assurée par des gravures comme celles de Du Cerceau. L'auteur décrit la personnalité de ces patronnes dont le mécénat s'illustre dans des œuvres d'art encore conservées. Soulignons le rôle d'Anne de Bretagne qui marquera de son empreinte l'éducation des dames de la cour et encou-

ragea les femmes de la Renaissance à affirmer leur pouvoir en-dehors de celui des hommes (p. 577-602).

La publication de ces actes mérite bien sa place dans la revue scientifique Le *Moyen Âge, revue d'histoire et de philologie* de l'Université de Liège. Les contributions traitant les œuvres d'art sont complétées par quelques illustrations en couleur et en noir et blanc. Ces analyses novatrices qui viennent enrichir le thème, intéresseront tant les historiens que les historiens de l'art. Si le thème aborde essentiellement le rôle des femmes mécènes commanditaires d'un grand nombre d'œuvres d'art françaises, on ne manquera pas de relever l'importation en France, probablement sous leur égide, de quelques productions artistiques des Pays-Bas méridionaux.

Claire DUMORTIER

Ursula MENDE, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Nürnberg,Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 2013, 484 p., 16 Tfln, 647 Abb. ISBN 978-3-936688-62-7. Prijs: € 65.

Zoals reeds eerder bleek uit talrijke tijdschriftartikels en wetenschappelijke bijdragen in tentoonstellingscatalogi, is de bekende Duitse auteur met deze lijvige en overvloedig geïllustreerde studie niet aan haar proefstuk. In 1981 publiceerde Ursula Mende bovendien het boek *Die Türzieher des Mittelalters* als tweede volume in de reeks *Bronzegeräte des Mittelalters*, waarvan er reeds zeven volumes verschenen. Twee jaar later werd haar monografie *Die Bronzetüren des Mittelalters* te München uitgegeven, die in het jaar 1994 aan een herwerkte en aangevulde uitgave toe was.

In de zopas verschenen fondscatalogus over de rijke collectie brons van het belangrijke en veelzijdige Germanisches Nationalmuseum te Nürenberg, werden meer dan tweehonderd beschrijvingen opgenomen. De eigenlijke teksten worden vooraf gegaan door een interessante inleiding. Daarin wordt het nut van de inventarisatie van de Nürenbergse collectie besproken, alsook de chronologie en de geografische afbakening van de verschillende voorwerpen die typologisch gerangschikt werden. Er is bovendien ook een verklaring gegeven waarom bepaalde objecten niet weerhouden werden in deze publicatie.

De catalogus die het grootste aantal pagina's inneemt, wordt ingedeeld in dertien hoofdstukken en bespreekt in totaal 211 voorwerpen. Binnen iedere onderverdeling geeft de auteur een wetenschappelijk verantwoorde beschrijving, waarbij telkens verwezen wordt naar de volledige desbetreffende kunsthistorische literatuur.

Nr. I handelt over in brons gegoten sculptuur van grote afmeting (p. 40-73, nrs. 1- 9), waaronder de beroemde bronfiguur uit het Heilige Geesthospitaal van Nürenberg (omstreeks 1390), een even bekend bronmasker (omstreeks 1420) en enige beelden van de bronsgieters Peter Vischer de Oude (ca. 1507-19) en Stephan Godl (ca. 1515-20).

In hoofdstuk II worden altaarkruisen op volledig plastisch uitgewerkte voet, verplaatsbare crucifixen en beschadigde of fragmentarisch bewaarde kruisbeeldjes onderzocht. Deze groep religieuze objecten is grotendeels in Duitsland zelf vervaardigd en kan gesitueerd worden vanaf de 12de tot en met de aanvang van de 15de eeuw (p. 74-109, nrs. 10-20).

Nr. III besteedt aandacht aan objecten van kleine afmeting uit de periode van de 12de tot en met het einde van de 16de eeuw. Het gaat hier om enige engelfiguren, te dateren vanaf de 13de eeuw tot omstreeks 1500, een plakette met Christus op de Olijfberg, een gegraveerde paxtafel en twee gotische kroonluchterfragmenten uit de 15de en de daar opvolgende eeuw (p. 110-129, nrs. 21-31).

In nr. IV (foutief genummerd VI) gaat Mende dieper in op enige zeldzame gedekselde rechthoekige gegoten, gegraveerde en soms vergulde pyxides uit de 10de-11de tot en met de 15de eeuw en plaatst deze in een breder kunsthistorisch kader. Een weinig voorkomend type is een 12de-eeuwse pyxis die op het deksel Christus aan het kruis uitbeeldt (p. 131-147, nrs. 32-36).

Hoofdstuk V is gewijd aan opengewerkte wierookvaten uit de periode van de 9de-11de eeuw tot en met de 14de eeuw die van Deense, Italiaanse, Duitse en Maaslandse makelij zijn (p. 148-168, nrs. 37-51).

In VI bestudeert de auteur niet minder dan eenentwintig uitzonderlijke aquamanilen, die zowel kwantitatief als kwalitatief een merkwaardige collectie vormen, waarop Nürenberg terecht fier mag zijn. Deze zeldzame schenkvaten die gebruikt werden in de liturgie, vervaardigde men van de 12de tot en met het einde van de 15de eeuw in o.a. Duitse werkplaatsen. Het overgrote gedeelte van de kostbare en bovendien sierlijke recipiënten met giettuit of kraantje beelden dieren uit zoals leeuwen en paarden, een fabeldier, een hond, een hert en ruiters te paard; in één geval is er zelfs een gebochelde figuur voorgesteld wat minder voorkomend is. Musea die talrijke aquamanilen in hun verzamelingen bezitten, zijn het Nationalmuseum van Kopenhagen en uiteraard het Metropolitan Museum of Art in New York. Andere openbare collecties in Europa exposeren ook dergelijke unieke schenkvaten waaronder enige Belgische musea, zoals het vroegere Vleeshuis van Antwerpen (thans het MAS), de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel en het Musée royal de Mariemont. Wij merken op dat in sommige publicaties tuitkannen soms verkeerdelijk met de term aquamanilen bestempeld worden (p. 170-226, nrs. 52-72).

Een vrij groot hoofdstuk VII handelt volledig over verschillende kandelaartypes. Vanaf de 12de tot en met de eerste helft van de 15de eeuw dateren kandelaars waarvan het merendeel dieren uitbeeldt zoals een olifant, een hert, een leeuw alsook drakenfiguren die van Duitse origine zouden zijn. De oudste stamkandelaars zijn te situeren in de 11de-12de eeuw en werden in Duitse, Italiaanse en Maaslandse ateliers gegoten. Deze zijn op de voet versierd met opengewerkte dierenfiguren, bladornamenten of palmetten en andermaal komt het drakenmotief voor. Daarna volgen de altaar- en tafelkandelaars die deels in Duitse, deels in Zuid-Nederlandse werkplaatsen tot stand kwamen. Mende bespreekt hier tevens grote kandelaars met gekanteelde rand, die steunen op drie plastisch uitgewerkte zittende leeuwen. Inzake de toewijzing van deze kaarsenhouders en andere gebruiksvoorwerpen aan bepaalde productiecentra, zijn er tot op heden nog onopgeloste problemen, vermits dergelijke ongemerkte objecten - zoals verder zal blijken - eveneens in Belgische musea en depots aanwezig zijn (p. 229-279, nrs. 73-99).

In kapittel VIII worden voorwerpen van allerlei aard in messing en in brons behandeld. Het oudste object is de zgn. "Hanse-schotel" uit de Parijse collectie G. Salmann met een graveerde "laster-voorstelling", wellicht in Duitsland in de tweede helft van de 12de eeuw vervaardigd. De benaming van deze schalen heeft zoals geweten natuurlijk niets te maken met het oorspronkelijke Hanseverbond. Deze uiterst zeldzame schalen werden in het midden meestal versierd met de gegraveerde uitbeelding van de Superbia en rondom de Idolatria, Invidia, Ira, Luxuria en Libido. In Vlaanderen behoren vier exemplaren tot de rijkdommen van het Gentse STAM, voordien het Bijlokemuseum en een vijfde wordt bewaard in het stadhuis van Duffel. Een zesde schotel is aanwezig in een privé-collectie maar bleef tot op heden totaal onbekend en werd niet opgenomen in het standaardwerk van J. Weitzmann-Fiedler (1983). Daarna volgen teksten over twee "grapen" of ketels op drie poten, die zowel in Italië (14de-15de eeuw) als in Duitsland (15de-16de eeuw) gemaakt zouden zijn. Dank zij de studies van H. Drescher weten wij veel meer over de productie van deze bolvormige opwarmingsvaten in Duitsland. Dergelijke "grapen" zijn tevens in ruime mate aanwezig in Belgische musea en komen soms aan het licht bij archeologisch onderzoek. Een fabricatie in zowel Vlaanderen als Wallonië behoort ook tot de mogelijkheden. Er zijn immers driepootketels bekend, waarop het stadswapen van Mechelen of de naam van hun geelgieters prijken. De toewijzing van de lavaboketel aan de Noordelijke of Zuidelijke Nederlanden kunnen wij uiteraard bijtreden omwille van de grote aanwezigheid in Belgische musea. De hoge, helaas ongemerkte schenkkannen met giettuit in de vorm van een leeuw uit de 15de en 16de eeuw, worden zowel aan Duitsland (onder voorbehoud Nürnberg), als aan de "Nederlanden" toegeschreven (p. 280-313, nrs. 100-114).

Hoofdstuk IX bespreekt volledig bronzen mortieren, die zonder enige twijfel en in tegenstelling met de vijzels uit Vlaanderen en Nederland in Duitsland tot stand kwamen. De meeste exemplaren dateren zowel uit de eerste als uit de tweede helft van de 15de eeuw. Een Nederlandse vijzel draagt het jaartal 1482 en een kleine vijzel is typisch voor de Franse productie (p. 314-333, nrs. 115-129).

Het volgende hoofdstuk - X - handelt hoofdzakelijk over klokken. In sommige gevallen dragen deze opschriften, zijn gefigureerd en zelfs gedateerd. De exemplaren werden in Duitsland (Thüringen, Nürnberg, Augsburg en Saksen) zelf gegoten en dateren vanaf de tweede helft van de 11de tot het begin der 15de eeuw. Een prachtige doopvont uit de Mariakerk van Hemmingstedt ontstond rond 1300 in een atelier van Lüneburg (p. 334-349, nrs. 131-139).

Hoofdstuk XI heeft als onderwerp allerlei sieraden, sierbeslag, kledingtoebehoren zoals hangers, gespen, sluithaken, gordel, riemtongen, etc. Het fraaiste voorwerp uit deze veelzijdige groep is zonder enige twijfel het ronde, verguld medaillon met twee vogels uit de 12de eeuw. Deze kleine voorwerpen zijn vermoedelijk van Duitse makelij (te dateren tot in de 16de eeuw) en werden in de kunsthandel verworven of zijn herkomstig van baggerwerken of via archeologisch onderzoek. In dat verband moeten wij vaststellen dat sinds enige decennia dergelijk kleine objecten in meerdere landen aan het licht komen via metaaldetectorzoekers en daarna verhandeld worden (p. 350-379, nrs. 140-170).

In hoofdstuk XII worden onder de titel "Varia" voorwerpen met uiteenlopende functies becommentarieerd. Een bijzonder meettoestel met versierd deksel, is het pijl- of sluitgewicht dat nog voorzien is van zijn oorspronkelijk lederen foedraal of opbergdoos met florale decoratie uit het begin van de 15de eeuw. Dergelijke instrumenten waren dé specialiteit van de stad Nürnberg en dragen meestal de merken van de lokale makers. Dergelijke pijlgewichten zijn in vele Vlaamse musea aanwezig, maar werden als dusdanig nog niet grondig onderzocht. Vrij zeldzaam en ongewoon tenslotte zijn de 15de-eeuwse brandspuiten die ook het symbool van deze stad dragen (p. 380-395, nrs. 171-175).

Het voorlaatste hoofdstuk XIII is interessant omwille van het beschrijven en afbeelden van 19de-eeuwse nageuten en vervalsingen, die in andere musea soms ook aanwezig zijn (p. 396-428, nrs. 176-187).

Het laatste hoofdstuk van dit nieuw naslagwerk handelt over voorwerpen die verloren zijn gegaan of in bruikleen waren en intussen teruggevorderd werden door de eigenaars. Daartussen bevonden er zich twee aquamanilen uit de 13de en 15de eeuw en twee schenkkannen. Niet alle objecten zijn geïllustreerd omdat niet altijd afbeeldingen beschikbaar waren. Als afsluiter van het boek wordt een analyse-tabel van de gebruikte metalen gegeven, een uitgebreide bibliografie (p. 443-469) en enkele registers: op inventarisnummer, op personen - metaalgieters, verzamelaars of handelaar-, op herkomst en steden etc. (p. 430-439, nr. 188-211). Hopelijk verschijnen in de toekomst niet alleen in dit Duits museum nog andere gelijkaardige fondscatalogi, maar ook in andere musea in binnen- en buitenland. Het is bedroevend vast te stellen dat geen grondige studie over deze materie in Vlaanderen of Wallonië gepubliceerd werd, maar de uitgaven steeds beperkt bleven tot kleine tentoonstellingscatalogi, verschenen in de zestiger jaren of tot losse tijdschriftartikels.

Stéphane VANDENBERGHE

E.J. MOODEY, *Illuminated Crusader Histories for Philip the Good of Burgundy* (Ars nova. Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination 12), Turnhout, Brepols Publishers, 2012, VIII + 312 p., 38 ill. ISBN 978-2-503-51804-6. Prix: € 100.

Les projets de croisade de Philippe le Bon ont alimenté toutes les spéculations: effet d'annonce, volonté réelle d'entreprendre le voyage d'Outremer? Les avis ont longtemps divergé et divisent toujours la communauté scientifique. L'ouvrage d'Elizabeth Moodey, fruit d'un doctorat défendu à l'Université de Princeton en 2002, apporte un éclairage décisif sur la question en l'abordant par un biais original: la relecture minutieuse de l'abondante «littérature de croisade» présente dans la librairie ducale et l'analyse fine de quelques-uns des plus beaux livres peints commandés par Philippe le Bon. Pourquoi avoir choisi ces somptueux objets d'art? D'abord et avant tout parce qu'ils sont les rares témoins de ce qu'on a parfois appelé le «mécénat» ducal.

Un échantillon représentatif aussi, car selon les estimations près de quarante pour cent de la collection a été conservée – environ trois cent cinquante manuscrits qui comprennent sans doute les plus luxueux spécimens, ceux qui sont aussi les plus porteurs de signification. En mêlant intimement textes et images, ces livres sont en outre de puissants révélateurs de la vision de l'histoire à la cour de Bourgogne, des lieux, des périodes et des personnages réels ou mythiques qu'elle considérait comme cruciaux. Le décodage de ces récits mi-factuels mi-légendaires montre comment ils étaient réinterprétés pour appuyer les ambitions politiques ou religieuses du souverain.

Même si la distinction entre faits et fiction n'est pas nette au XV^e^ siècle, E. Moodey aborde dans un premier chapitre la montée en puissance de la «littérature factuelle», l'historiographie dans les territoires de ce qui allait devenir l'État bourguignon, des premières annales monastiques à l'œuvre des grands chroniqueurs du règne de Philippe le Bon. Au cœur de cette évolution se trouve la valeur que le monde médiéval accordait à l'argument par l'exemple, dont l'histoire constituait un réservoir inépuisable. L'exemple pouvait aussi servir des fins politiques, celle par exemple de doter d'un passé et d'une identité une mosaïque de territoires qui n'en avait pas, et l'on voit Philippe le Bon accumuler dans sa bibliothèque de nombreux livres, hérités, acquis ou commandés, consacrés aux diverses provinces réunies sous sa coupe. Ces textes sont passés en revue, un par un, afin d'éclairer leur place au sein des aspirations politiques du duc. La *Chronique des ducs de Brabant* d'Edmond de Dynter, par exemple, cadre bien dans le projet – avorté – de placer le duché au centre d'un souverain royaume, sur le modèle de la Lotharingie. À l'instar des rois de France, Philippe le Bon engage un chroniqueur officiel, Georges Chastellain, un homme de lettres qui va se charger de transformer le récit de son règne en une leçon de philosophie politique et morale. E. Moodey suggère que cette nomination pourrait répondre au souhait du duc de disposer d'un historien, doublé d'un écrivain de talent, pour rédiger une chronique de la croisade qu'il désire ardemment mener.

Le deuxième chapitre est consacré à la «littérature de fiction», en particulier aux fameuses «mises en proses» de longs poèmes narratifs des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, réalisées pour la cour. Ces modernisations «en cler francois» de textes anciens devenus largement illisibles pour des raisons de langue, de stratégie narrative, mais aussi d'évolution des goûts, reflètent un intérêt croissant pour des fictions historiques dans lesquelles le thème de la croisade joue un rôle essentiel. E. Moodey s'attarde sur les problèmes passionnants de la lecture publique, de la qualité de «raconteur» indissociable du parfait courtisan, mais aussi de l'évolution des goûts littéraires à la cour. Ces nouvelles modalités de consommation imposent une transformation radicale des textes anciens lors de leur «dérimage». Elle en affecte tant la forme que la longueur, à une époque où le goût est à des récits courts et découpés. Elle peut aller jusqu'à la substitution de personnages: les chevaliers de la Table ronde remplacés par des croisés; des héros antiques par des petits seigneurs locaux. Les *Cent nouvelles* illustrent parfaitement ces nouvelles tendances. Suit une analyse systématique d'autres récits commandés par Philippe le Bon ou par des membres de sa Cour, dont E. Moodey s'efforce de décoder le sous-texte politique, tout en traquant avec une grande subtilité les allusions à la croisade. Le *Roman de Girart de Roussillon*, pour n'en citer qu'un, ressort de l'«épopée de la révolte» (*epic of revolt*), le thème traditionnel du vassal rebelle. Dans ce contexte, le conflit opposant Girart à Charles le Chauve fait étrangement écho à l'entente assez peu cordiale entre Philippe le Bon et le roi de France. Si les allusions à la croisade sont ici très légères, elles constituent le thème central d'autres récits tels le *Chevalier au cygne*, l'*Ystoire de Helayne*, le *Gillion de Trazegnies* ou le *Petit Jean de Saintré*. Tous ces textes contribuent à la formation d'un univers légendaire bourguignon centré sur la personne du duc. Ils flattent la noblesse de ses états, tout en présentant des modèles de comportement pour la croisade.

Un troisième chapitre retrace l'histoire des croisades effectives ou projetées, de la Première d'entre elles, annoncée par le pape Urbain II en 1095, à la chute de Constantinople en 1453. Sont mis en parallèle les nombreux manuscrits de la Librairie de Bourgogne traitant de ces expéditions. Beaucoup d'entre eux mettent en avant le rôle actif et les prouesses d'ancêtres réels ou imaginaires du duc et de chevaliers flamands. S'y ajoutent des textes contemporains, impliquant directement les Bourguignons, comme la littérature inspirée par les suites de la défaite de

Nicopolis (1396). Jean sans Peur, délégué par son père pour mener une expédition qu'il avait largement financée, fut l'un des rares rescapés de cette croisade hongroise qui devait laisser des blessures très vives et inciter Philippe le Bon à venger l'humiliation subie par son père. Dans un premier temps, il enverra des pèlerins par procuration en Terre sainte. Suivront des espions, dépêchés pour repérer le terrain et préparer les opérations militaires. Ils reviendront avec des rapports qui seront parfois transcrits dans des livres richement enluminés, comme le *Voyage en la terre d'Outremer* de Bertrandon de la Broquière. En janvier 1430, le mariage de Philippe avec Isabelle de Portugal et la fondation de l'Ordre de la Toison d'or, voué à la défense de la Sainte Église, l'intérêt croissant du duc pour la figure de Jason et son voyage vers l'Orient, tous ces éléments montrent combien l'idée de croisade était bien présente dans les esprits.

La chute de Constantinople en mai 1453 marque un tournant décisif dans l'attitude du duc. Désormais, l'ennemi est à ses portes; il menace Rome et ambitionne de nourrir ses chevaux sur l'autel de Saint-Pierre. Philippe le Bon bat le rappel à l'occasion du fameux Banquet du Faisan de février 1454. Il fait vœu de partir en croisade et encourage l'aristocratie bourguignonne à le suivre au cours d'une fête fastueuse destinée à marquer les esprits et à mobiliser les forces en présence. C'est l'occasion aussi de déployer tout l'arsenal symbolique qui fonde le nouvel imaginaire bourguignon, au cours d'«entremets» restés célèbres pour leur extravagance. On a souvent estimé que Philippe, dans sa cinquante-huitième année, n'avait pas d'intention réelle de partir en croisade; on a jugé sévèrement les fastes de la cérémonie et les vœux qu'elle suscita. E. Moodey, suivant en cela M.-T. Caron, plaide au contraire, et de façon convaincante, pour la sincérité du duc, qui fait enregistrer officiellement toutes les promesses, investit des sommes importantes dans l'opération, commandite un impressionnant travail de renseignement et implique de près toute sa famille. L'âge avancé du duc n'est pas non plus un obstacle: de nombreux exemples de croisés âgés sont connus et, pour un chevalier chrétien, pécheur repentant de surcroît, Jérusalem ne pouvait être qu'un endroit idéal pour passer de vie à trépas.

Après 1454, Philippe le Bon tente de concrétiser ses plans. Il entreprend des réformes administratives et financières pour permettre cette entreprise coûteuse et risquée. Il tente aussi de se rapprocher de la France et du Portugal. Les papes successifs interviennent, Pie II proposant même de prendre les rênes. La situation semble se débloquer à l'automne 1463, un départ est prévu en mai 1464. Antoine de Bourgogne dirigera l'expédition qui se met finalement en branle, mais est à nouveau forcée à l'arrêt à la mort du Saint-Père, en septembre 1464. Le décès de Philippe, le 15 juin 1467, enterre définitivement le grand projet.

Jusqu'ici, E. Moodey fait œuvre d'historienne. Les deux derniers chapitres du livre, en revanche, sont des études de cas consacrées à deux des principaux manuscrits enluminés de la collection ducale. Elles montrent bien comment le texte, l'image et leur mise en page sont habilement convoqués pour mettre en valeur le rôle central de la dynastie bourguignonne dans l'organisation d'une nouvelle croisade.

Les *Croniques de Jherusalem abregies* (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2533) se démarquent par leur format oblong, la prédominance des images sur le texte, le fait que celles-ci n'ont pas une simple fonction illustrative et que les éléments décoratifs sont bien plus qu'un simple embellissement de la page. Comme le suppose l'auteur, c'est probablement Jean Miélot, secrétaire du duc, qui a conçu la mise en page savante de ce livre. Il s'inspire pour ce faire d'un support traditionnel, le *rotulus*, encore utilisé au XV^e^ siècle, entre autres pour des généalogies et certaines chroniques. La connotation est certainement voulue, même si la ressemblance n'est que superficielle, le récit n'étant pas porté par la linéarité d'une stricte chronologie, ce qui en empêche la consultation aisée. Plus qu'un rôle structurant, les miniatures servent surtout à hiérarchiser les événements selon leur importance et à mettre évidence des faits saillants, monumentalisés au centre de la page. S'il peut difficilement être lu en public, le texte comporte des renvois précis aux images. Il contient une invitation à regarder, tout comme l'image constitue une invitation à lire. Un large ruban décoratif court à travers les pages et sert de fil conducteur entre une série de personnages historiques, tous acteurs de la croisade et liés d'une façon ou d'une autre à Philippe le Bon. Et si le duc n'est pas représenté en personne (les *Croniques* s'ar-

rètent au XIII^e^ siècle), il assure sa présence discrète en faisant figurer ses emblèmes et sa devise dans le ruban unificateur. Très subtilement, E. Moodey remarque que, dans la scène de l'Embarcation des croisés (fol. 3), un intrus s'est imposé parmi les compagnons de Godefroid de Bouillon, un certain Girart de Roussillon, obscur homonyme du héros du roman éponyme, que Philippe le Bon promeut ici par ce qu'il faut bien appeler une usurpation d'identité. Une façon habile pour lui d'associer le fondateur de la dynastie bourguignonne à la Première croisade et de se poser comme le digne représentant d'une longue tradition. À l'inverse, le rôle des souverains français est outrageusement minimisé puisqu'un grand croisé, Louis IX, que Philippe ne peut revendiquer comme un prédécesseur, n'a droit qu'à une très discrète mention. L'histoire se trouve ainsi accommodée pour mettre en valeur le rôle des Bourguignons dans l'histoire des croisades.

Autre monument de la Librairie ducale, les *Croniques et conquestes de Charlemaine* (Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, ms. 9066-9068) célèbrent une personnalité hors norme, l'un des neuf preux considéré par Philippe le Bon comme un ancêtre direct, doublé d'un profil de croisé. D'emblée, le manuscrit pose un certain nombre de questions: les étapes de sa réalisation, le rôle de Jean de Créquy qui fut apparemment à l'origine du projet, ou encore l'iconographie de son célèbre frontispice. E. Moodey y voit Créquy présentant son livre au duc. Attribuable sur la foi d'un document comptable à l'enlumineur Jean Le Tavernier d'Audenarde, le livre est clairement l'œuvre de plusieurs mains qui n'ont pas hésité à prendre des libertés avec le texte. Les scènes à caractère diplomatique, le vœu fait par Charlemagne de partir en croisade, eurent certainement un écho familier chez Philippe le Bon, alors qu'il tentait lui-même de rassembler ses troupes et de trouver des alliés. Au-delà de l'exemple offert par l'Empereur, le texte cherche aussi à réhabiliter une personnalité trop délaissée par les chroniques françaises. Charlemagne est présenté comme le défenseur de la chrétienté par son activité de croisé. Ce glorieux prédécesseur de Philippe le Bon lui offre ainsi une véritable légitimité à la tête de la croisade.

On l'a compris: le livre d'E. Moodey dépasse de loin la traditionnelle analyse texte-image en l'enrichissant d'une connaissance profonde des milieux de la cour de Bourgogne. Il en résulte un texte extrêmement riche et informatif mais aussi une excellente entrée en matière dans l'imaginaire bourguignon. L'angle d'approche privilégié par cette étude – le thème des croisades – se révèle particulièrement fécond, puisqu'il permet l'attaque ciblée d'un vaste champ d'étude, où il serait facile de se perdre. Une recherche telle que celle-ci nécessite une immersion totale dans un milieu qui, au terme d'une lente acclimatation, nourrie de nombreuses lectures, finit par devenir familier. Cette connaissance intime permet à l'auteur de déceler les moindres allusions culturelles, religieuses ou politiques avec une grande subtilité, comme si elle se trouvait dans les coulisses du pouvoir. Il suffit de comparer ce texte à ce qui a été écrit avant lui sur le même sujet pour en saisir toute la profondeur. La pertinence, la justesse de son propos est un éclatant plaidoyer pour le «slow scholarship».

L'originalité de ce livre est aussi d'inclure dans son analyse le rôle de l'image et de la mise en page, une dimension additionnelle, qui donne du relief aux recherches fondées exclusivement sur l'étude des textes ou du contexte historique. E. Moodey a une formation de calligraphe qui la place dans une position privilégiée. Elle comprend de l'intérieur les contraintes et les potentialités du médium. Il y a toujours chez elle une attention particulière pour le contexte d'utilisation du manuscrit, ce qui nous vaut, par exemple, une belle évocation de la façon dont les *Croniques abrégiées* pouvaient être lues et regardées en cercle restreint. Cette connaissance pratique du métier lui permet aussi d'apprécier à leur juste valeur l'importance d'acteurs souvent considérés comme secondaires au regard des prestigieux enlumineurs ducaux: je pense en particulier à Jean Miélot, bien connu pour son activité de copiste, de traducteur et de remanieur de textes, dont E. Moodey réhabilite ici le talent de «designer».

Un dernier aspect à souligner est la belle vigueur du texte, qui s'explique d'abord par le fait que l'auteur n'élude pas la controverse, mais propose, sur de nombreux points très disputés, des solutions empreintes de mesure et de bon sens qui emportent l'adhésion. Songeons en particulier à son plaidoyer en faveur de la sincérité des intentions de Philippe le Bon quand il se fait zélateur de la croisade. Mais si le lecteur est tenu en haleine, c'est aussi parce qu'E. Moodey pense à

lui, qu'elle lui offre un texte écrit dans une langue agréable, pondérée, à cent lieues de ce détestable «academic English» que l'on enseigne maintenant dans les universités. Pas d'«arguing» ici, mais un semis de petites formules, d'heureuses trouvailles montrant que la rigueur n'exclut pas la grâce et qu'il est possible d'exprimer avec classe son désaccord. Il y a un peu de Jane Austen dans ce texte élégant, qui se déguste avec un réel plaisir.

Faire la recension d'un ouvrage aussi monumental s'avère particulièrement frustrant, tant il semble impossible d'en rendre en peu de mots la grande richesse. Tout ce que l'on peut tenter d'offrir alors, c'est une invitation à sa lecture, stimulante de bout en bout.

Dominique VANWIJNSBERGHE

Walter VAN DIEVOET, *Brugse edelsmeden van het ancien régime*, Brussel, Academie voor de geschiedenis van de edelsmeedkunst in België, 2014, 320 p., ill. Prijs: 30 € (België), 32 € (buitenland).

In 2005 publiceerde Walter Van Dievoet een boek met als titel *Brugse edelsmeden van de negentiende eeuw*. Anno 2014 rolde van dezelfde auteur een nieuw boek over de Brugse edelsmeden van het ancien regime van de persen. Met dit boek is Walter Van Dievoet niet aan zijn proefstuk toe. Hij is als het ware een "eminence grise" inzake de studie van het in Vlaanderen en Wallonië vervaardigd zilver en publiceerde bijna dertig titels over in België gegoten en gedreven edelsmeedwerk, vastgelegd in meer dan tien boeken. In de serie "Historische uitgaven Pro Civitate", reeks in-8°, nr. 59, verscheen in 1980 het standaardwerk *De geschiedenis en de officiële merken van de keurkamers voor de waarborg van goud en zilver in België van 1794 tot nu*". Hij onderzocht niet alleen de archivalia, maar ook het edelsmeedwerk dat geproduceerd werd te Brugge, Brussel, Gent, Kortrijk, Luik, Mechelen en Namen en hij bestudeerde daarenboven zilver uit werkplaatsen in Vlaams Brabant (Leuven, Aarschot, Diest en Tienen) en in Waals Brabant (Nivelles, Wavre en Jodoigne).

Het recent verschenen boek is onderverdeeld in vijf hoofdstukken en wordt geïllustreerd met een twintigtal afbeeldingen. Vanaf het einde van de middeleeuwen reglementeerde men van overheidswege het beroep van goud- en zilversmid, zodat de kopers beschermd werden tegen bedrog. Omwille van het voldoende aantal edelsmeden in Brugge, waren zij sinds 1356 reeds gegroepeerd in een eigen onafhankelijk ambacht. Dit had een statuut dat in 1441 door de stadsmagistraat was opgesteld. Het bepaalde alle voorwaarden om tot het ambacht toegelaten te worden. In een ordonnantie van 1467 werden hieraan enkele aanvullende artikelen toegevoegd en in 1489 werd de maximumprijs voor de verkoop van hun zilverwerk voorschreven. Omwille van bepaalde tekortkomingen werd deze regelgeving nadien bevestigd of aangepast. Deze bepalingen werden niet altijd gerespecteerd, met als gevolg dat de aartshertogen Albert en Isabella in 1608 en 1612 nieuwe edicten uitvaardigden. Dit was noodzakelijk, vermits werd vastgesteld dat edelsmeedwerk van minder allooi of valse juwelen verkocht werden alsof ze van hoge kwaliteit waren. Vanaf het begin der 18de eeuw was goud en zilver zeldzaam geworden, waardoor de marktprijs gestegen was. Van overheidswege werd door "Syne Majesteits Muntcamer" daarom een zekere tolerantie toegestaan op het gehalte en de verkoopprijs van goud- en zilverwerken. De auteur maakte voor deze reglementeringen van 1708, 1723, 1736, 1749 en 1793 gebruik van archivalia die aanwezig zijn in het Brugse Stads- en Rijksarchief, alsook in het Algemeen Rijksarchief van Brussel. In de twee daarop volgende hoofdstukken van deze publicatie worden de verschillende soorten keur-, stads- en meestermerken in chronologische volgorde opgesomd en afgebeeld. Van Dievoet besteedt in zijn monografie ook enkele pagina's aan edelsmeden uit Diksmuide, Eeklo, Nieuwpoort, Oostende en Veurne. Hun aantal was echter te klein om een eigen ambacht op te richten, waardoor zij hun werken in Brugge moesten laten keuren. Het boek wordt afgesloten met de indices van meesters en merken (initialen) in alfabetische volgorde. Daarop volgt een gedetailleerde lijst van geraadpleegde literatuur, archivalia en de illustraties. Bijzonder nuttig is tenslotte de *résumé avec index des marques*. Op het kaft van het boek

prijkt een mooie afbeelding van de tweede bekende Nautilusbeker van de hand van Hendrik van Ockerhout (1644) die recent ontdekt werd op een belangrijke buitenlandse veiling.

Tot de grote zeldzaamheden die als het ware onbekend gebleven waren, behoren o.a. de gotische kan in verguld zilver (ca. 1447) die bewaard wordt in de St. Reinoldikirche van Dortmund en het paar zoutvaatjes van de Meester met ruiter (1574-75), om maar enkele unica te noemen.

Sinds de 19de eeuw verschenen er aangaande Brugs zilver talrijke tijdschriftartikels en catalogi. Kerkelijk en profaan edelsmeedwerk dat aan de hand van de merktekens aan deze belangrijke West-Vlaamse stad toegeschreven kan worden, was reeds op enige tentoonstellingen in België aanwezig. In het jaar 1950 werd *Edelsmeedwerk in het Brugse* van 1/7/ tot 3/9/1950 in het Groeningemuseum getoond, waarbij een kleine catalogus verscheen. Dertig jaar later was van 19/7 tot 19/10/1980 de collectie van het Gruuthusemuseum in het gelijknamige museum te zien en verscheen de geïllustreerde catalogus *Zilver en wandtapijten*. Van 7/7 tot 10/10/1993 had in het Memling- en het Brangwynmuseum de grootse tentoonstelling over zilver plaats, die gecoördineerd werd door D. Marechal, waaraan meerdere collega's hun medewerking verleenden. Bij die gelegenheid verscheen de lijvige tweetalige monografie getiteld *Meesterwerken van de Brugse edelsmeedkunst*. In deze studie onderzocht de auteur kerk- (nrs. 1-233), huis- (nrs. 234-477) en ambachtzilver (nrs. 478-500). Ieder voorwerp werd afgebeeld en de bewaarplaats, de afmetingen, de noodzakelijke merken werden uiteraard vermeld. Er werd natuurlijk ook verwezen naar de noodzakelijke bibliografische referenties.

Archiefonderzoek inzake de lokale goud- en zilversmeden was vooraf reeds door meerdere vorsers ondernomen. Dit kwam aan bod in het boek van J. Gailliard, *Ambachten en neringen van Brugge*, Brugge, 1854. A. Schouteet - eveneens stadsarchivaris - bestudeerde de documenten van de goud- en zilversmeden onder het ancien regime en publiceerde hierover bijdragen in de *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis van Brugge* van 1952 en 1959. De hoger vermelde tentoonstellingscatalogus uit 1993, publiceerde een degelijke tekst van F. Van Molle, *Vijf eeuwen wel en wee van de Brugse goud- en zilversmeden* (p. 12-56) en in hetzelfde standaardwerk verscheen een bijdrage van de voormalige hoofdarchivaris A. Vandewalle, getiteld *De besturen van het ambacht van de goud- en zilversmeden, 1363- 1794* (p. 413- 438).

Kunsthistorische artikels in fondscatalogi en tijdschriften, notities of bijdragen betreffende museumaanwinsten in Antwerpen en Brugge werden vooraf eveneens gepubliceerd. Het gaat hier o.a. om het onderzoek van C. Denorme, F. Van Molle, L. Devliegher, V. Vermeersch, D. Marechal, J.- L. Meulemeester en St. Vandenberghe. Brugs zilver werd bovendien opgemerkt of als dusdanig geïdentificeerd in Belgische en andere veilingscatalogi, tijdens antiekbeurzen alsook in de collecties van binnen- en buitenlandse verzamelaars.

Stéphane Vandenberghe

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 GEWONE ZITTING VAN 16 MAART 2013 SÉANCE ORDINAIRE DU 16 MARS 2013

Aanwezig / Présents:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bergmans, Born, Crunelle, Currie, Demeter, De Poorter, De Smedt, Deveen, Dumortier, Koldeweij, Leblicq, Lecocq, Logie, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere

Verontschuldigd / Excusés:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Brosens, Coomans, Dacos, Delmarcel, De Ren, Dickstein-Bernard, Dulière, Duvosquel, Folie, Hadermann-Misguich, de Nave, Leclercq, Périer-D'Ieteren, Van Den Bossche

De zitting begint om 10u30. Mevrouw A. De Poorter bedankt in naam van alle leden de voormalige voorzitster voor haar toewijding en bekwaamheid en houdt vervolgens haar eerste redevoering als voorzitster: Geachte collega's, chers confrères et consœurs, ik heet u allen van harte welkom. Ter inleiding van deze zitting wil ik u graag in het kort toespreken. Ik dank onze gast van vandaag, dr. Koldeweij, die geen bezwaren ziet in deze kleine afwijking van de agenda.

Waar staat onze Academie vandaag? C'est une question qu'il faut se poser pour pouvoir avancer. Notre Académie se porte bien. De onvermoeibare inzet van mijn voorgangers heeft ervoor gezorgd dat onze Academie nog steeds het Belgische kunsthistorische landschap kleurt. Nous sommes actuellement la seule Académie bilingue de Belgique, coordonnant ainsi non seulement toutes les régions du pays, mais également des universités et institutions scientifiques de diverse philosophies, couvrant diverses disciplines. In tegenstelling tot de andere Academiën van België genieten wij geen structurele financiële overheidssteun maar we stellen het, ondanks de crisis, vrij goed. Dat is onder andere mede te danken aan het voortreffelijke budgetbeheer van onze Algemeen penningmeester, dhr. Stéphane Demeter. Même si tout va apparemment bien, se reposer sur ses lauriers serait une grosse erreur. Nous devons agir, nous poser des questions, nous mettre en question. Qu'est-ce que nous faisons? Qu'elle est la plus-value de nos travaux? Et qui en profite? Il faut à tout prix éviter que la société nous voie comme une «assemblée de curiosités». Que font-ils à l'Académie, là, dans leur palais? (même si ce ne sont que les écuries...). Il faut oser poser la question cruciale: «si notre Académie n'existait plus, comment cette absence serait-elle ressentie?». Nous avons des membres renommés, de fortes personnalités, avec un état de service excellent. Notre tâche devrait être de chercher de nouvelles manières de servir la science et la société et de continuer à veiller sur le choix de nos membres et leur activité au sein de l'Académie. In het licht hiervan dienen we onze statuten kritisch blijven te beschouwen

en indien nodig te verfijnen en aan te vullen. Kortom, we houden zelf de touwtjes in handen en beschikken zelf over alle troeven. De nieuwe opstart van het Belgisch Comité voor de Kunstgeschiedenis, dat dankzij de inzet van het vorige bestuur, voortaan deel uitmaakt van onze Academie biedt grootse mogelijkheden. We moeten deze kans met beide handen grijpen. L'intégration du Comité belge d'Histoire de l'Art signifie un défi mais offre également des chances et des opportunités. Nous nous sommes obligés d'en faire un succès. We zijn een kleine Academie maar dat belet ons niet om steeds meer zichtbaar te worden. Nous sommes aussi un forum pour les sciences en archéologie et histoire de l'art. Qualité, influence et rayonnement sont des critères importants. Ils sont visibles grâce aux outils que nous offrons à la société: onze publicaties, onze website, onze colloquia zullen onze bekendheid, invloed en prestige vergroten. Meer dan ooit leven wij in een netwerk-maatschappij. Onze relaties met binnen- en buitenlandse specialisten en academies moeten gekoesterd worden. Daarvoor reken ik op u allen. Ik dank alle leden nogmaals voor het vertrouwen dat ik heb gekregen om de volgende twee jaar aan het hoofd van deze Academie te staan. Si je me trouve actuellement ici, je le dois à Mme Christiane Pantens et Mme Claire Dumortier qui, à l'époque, ont proposé de me parrainer pour devenir membre de l'Académie. Je connaissais Christiane Pantens car elle était une très «vieille amie» de la famille de mon mari. Claire Dumortier était une de mes collègues aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Déjà au musée du Cinquantenaire, Claire était connue comme une scientifique sérieuse et une travailleuse assidue, très persévérante. Aussi au sein de l'Académie, nous avons pu profiter de ces qualités. C'est un honneur pour moi de pouvoir lui succéder et un grand défi pour essayer de faire aussi bien qu'elle. Chère Claire, je te remercie pour ton engagement et ton dévouement et c'est avec un très grand plaisir et une profonde reconnaissance que je t'offre, au nom de l'Académie, ce présent.

De voorzitster ontvangt daarna de nieuwe leden die allemaal aanwezig zijn behalve het nieuwe buitenlands geassocieerd lid; de dames C. Currie en A. Born, corresponderende leden; Mevr. Lecocq en de heer Meulemeester, titelvoerende leden. Na het verslag van de vorige zitting door de nieuwe algemeen secretaris verzoekt de voorzitster Mr. Koldeweij, buitenlands geassocieerd lid sinds 2011, zijn voordracht te houden. Deze draagt als titel: *Egidius waer bestu bleven? en andere hartstochtelijke teksten.* Een tentoonstelling over het ontstaan en de inhoud van het Gruuthusehandschrift (Brugge ca 1400). Brugge, Bruggemuseum Gruuthuse, 22 maart - 23 juni 2013.

De tentoonstelling 'Liefde en Devotie' is letterlijk samengesteld rond het Gruuthusehandschrift: het manuscript is niet alleen het hoogte- en middelpunt van de expositie, de 170 teksten vormden ook het uitgangspunt. Een tentoonstelling over een uiterst kostbaar maar beeldloos manuscript is niet vanzelfsprekend: wat te exposeren en wat als verhaal en hoofdlijn te presenteren? Door de overdracht van het manuscript in 2007 uit Vlaanderen naar Den Haag kwam het in openbaar bezit en werd het gered voor het Nederlandstalige cultuurgebied. Het werd onmiddellijk volledig digitaal ontsloten en on-line beschikbaar gesteld – in plaats van moeilijk toegankelijk particulier bezit was het ineens "van iedereen". Bovendien vormde de verkoop aanleiding voor de huidige tentoonstelling: een tijdelijke terugkeer naar Brugge, de stad waar het ontstond. Hier is het manuscript als het ware teruggeplaatst in de librije van Lodewijk van Gruuthuse, in wiens bezit het zich immers in de late vijftiende eeuw bevond. Vervolgens stappen we het Brugge van rond 1400 binnen, waar de Gruuthuseteksten werden geschreven, gezongen, voorgedragen en beluisterd. Ook zien we andere laatmiddeleeuwse verzamelhandschriften, de traditie waarin het Gruuthusehandschrift staat. Het manuscript zelf, met vaardigheid geschreven op perkament van geit, prijkt dan in een geheimzinnig verlichte ruimte: een literaire en musicologische schat, een unieke cultuurhistorische bron. Na deze presentatie van het manuscript volgen vijf thema's die in vele van de teksten doorklinken: muziek, liefde, 'const', gezelschap en devotie. Ruim 250 laatmiddeleeuwe voorwerpen en kunstwerken brengen in beeld wat in de teksten staat verwoord. Ook in de essays van het catalogusboek *Liefde en devotie. Het Gruuthusehandschrift. Kunst en cultuur omstreeks 1400* worden deze thema's uitgewerkt.

De zitting wordt om 12u15 afgesloten en gevolgd door de jaarlijkse receptie ter ere van de nieuwe leden en de spreker. Zij heeft plaats op de binnenkoer van de voormalige koninklijke stallen en wordt gevolgd door de jaarlijkse lunch in de Bordet Zaal van de Academie. Behalve de spreker en zijn echtgenote namen 26 leden deel aan de zeer gezellige maaltijd. Rond 15u15 verliet iedereen de lokalen van de Academie.

Isabelle Lecocq
Algemeen Secretaris

Alexandra De Poorter
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 20 AVRIL 2013 GEWONE ZITTING VAN 20 APRIL 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Crunelle, De Poorter, Depauw-Deveen, Dumortier, Leblicq, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Thoben, Vanden Bemden, Vander Auwera, Van Santvoort

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Born, De Ceulaer, Coomans, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Dickstein, Dulière, Duvosquel, Folie, Hadermann-Misguich, Jacobs, le Bailly de Tilleghem, Leclercq-Marx, Vanden Bergen-Pantens, Périer-D'Ieteren, Smolderen, Vanautgaerden, Van Den Bossche

De voorzitster opent de zitting om 10u met informatie over de Prijs Bergmans. De Raad van Bestuur zal binnenkort de juryleden aanwijzen die de vijf teksten zullen beoordelen die via Mevrouw Yvette Vanden Bemden ingezonden werden. Bovendien zal de prijs waarvan de toekenningsvereisten opnieuw vastgelegd zullen worden, een nieuwe naam krijgen. De voorzitster kondigt vervolgens aan dat dhr. Hervé Hasquin, Secretaris-generaal van de Koninklijke Academie, heeft ingestemd om een aanzienlijke korting te geven op de huurprijs van de zaal, die daarbij daalt van 2200 € naar 1000 €.

Mevr. Linda Van Santvoort, corresponderend lid, wordt vervolgens uitgenodigd door de voorzitter om haar lezing te geven over: *De Franse ornamentist Georges Houtstont (1832-1912)* – een vergeten ambachtsman. Door zijn samenwerking met de meest vooraanstaande architecten van de tweede helft van de 19de eeuw (H. Beyaert, J. Poelaert, A. Balat, A. Samyn, P. Jamaer, D. De Keyser, J.P. Cluysenaar, P. Saintenoy e.a.) speelde de Franse ornamentist Georges Houtstont een belangrijke rol in de architecturale ontwikkeling van de hoofdstad en was zijn bijdrage in het eclectische stadsbeeld en het bijhorende horror vacui toonaangevend. Als ornamentist kwam Georges Houtsont aan bod in vele tientallen bouwwerven in de hoofdstad, zowel nieuwbouw als restauratie. In zijn werkplaats te Sint-Gillis maakte hij de gipsen modellen voor de ornamenten die hij, overeenkomstig zijn opdracht, in situ uitvoerde in steen, hout of carton pierre. De studie van het œuvre van deze kunstenaar kan intensief worden aangepakt mede dankzij een aantal belangrijke fondsen. Een deel van zijn archief is sinds 1921 bewaard in de Koninklijke Bibliotheek (prentenkabinet) maar was daar als het ware in de vergetelheid beland. Ongeveer 1200 tekeningen laten toe het veelzijdige œuvre te reconstrueren en te situeren. In 2010 werd een collectie gipsen (zo'n 250 stuks) op het nippertje van de ondergang gered en ondergebracht in de voormalige ateliers Salu, heden museum voor funeraire kunst van Epitaaf vzw. Door vergelijking van archivalia (tekeningen en foto's), gipsen modellen en de nog bestaande realisaties in situ is het mogelijk een duidelijk beeld te scheppen van hoe het er op de 19de–eeuwse bouwwerf aan toe ging en welke rol aan deze ornamentist werd toebedeeld. Houtstont slaagde er in om het vertrouwen te winnen van een aantal architecten (Beyaert, Balat, De Curte, Jamaer,..) en op die manier zijn rol van louter uitvoerend ambachtsman te overstijgen. Dit œuvre tekent zich af tegen de toenemende spanning tussen creatie en prefabricatie zoals die toen aan de orde was. Houtstont slaagt er wonderwel in deze spanning naar zijn hand te zetten, hij werkte ook voor de Compagnie des bronzes.

Na een levendige discussie wordt de zitting kort voor de middag beëindigd.

Isabelle Lecocq
Algemeen Secretaris

Alexandra De Poorter
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE EXCURSION DU 18 MAI 2013 UITSTAP VAN 18 MEI 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Born, Coppens, Currie, De Poorter, Dickstein, Dumortier, Jacobs, le Bailly de Tilleghem, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Peeters, Périer-D'Ieteren, Vanden Bemden, Van den Bergen-Pantens, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Brosens, Coomans, de Callataÿ, Delmarcel, Demeter, de Nave, De Ren, D'Hainaut, Dupont, Koldeweij, Leblicq, Leclercq-Marx, Lierneux, Logie, Meulemeester, Serck, Thoben, Vanautgaerden, Van Laere

À 10h00, les membres et leurs partenaires se sont retrouvés à l'église Saint-Jacques à Tournai où ils ont été accueillis par la Présidente. Ludovic Nys, empêché par un deuil familial, a été remplacé par Isabelle Lecocq pour une présentation générale de l'église Saint-Jacques. Vers 11h00, l'assemblée s'est dirigée vers la cathédrale, guidée par Laurent Verslype, Professeur et Directeur du Centre de recherche d'archéologie nationale à l'Université catholique de Louvain. Celui-ci a donné des explications détaillées sur les fouilles dans le bas-côté nord de la cathédrale.

Après un déjeuner convivial au restaurant «Le Carillon» sur la Grand-Place, Monique Maillard, Conservatrice des collections du Séminaire et Chercheur associé à l'Université Saint-Louis à Bruxelles, a accueilli le groupe au Musée du Séminaire de Tournai. Après une présentation générale des bâtiments qui abritent le Musée, elle passe le relais à Alain Jacobs et Serge le Bailly de Tilleghem qui présentent des œuvres conservées dans l'église. La visite se poursuit par la présentation de chefs-d'œuvre sélectionnés parmi les riches collections du musée, parmi lesquels la bible de Lobbes, par Serge le Bailly de Tilleghem, Monique Maillard et Dominique Vanwijnsberghe. L'excursion se termine peu après 17h00, avec les remerciements des membres aux différents intervenants.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 19 OCTOBRE 2013 GEWONE ZITTING VAN 19 OKTOBER 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Ceulemans, Crunelle, Currie, Depauw-Deveen, De Poorter, Dumortier, Leblicq, Leclercq-Marx, Lecocq, Lierneux, Masschelein-Kleiner, Moerman, Mori, Périer-D'Ieteren, Thoben, Vanden Bemden, Vanden Bergen-Pantens, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bergmans, Born, Brosens, Coomans, Coppens, Delmarcel, de Nave, De Ren, Dickstein-Bernard, Jacobs, Logie, Meulemeester, Van den Bossche, Vanautgaerden

Après l'installation progressive des membres venus nombreux pour cette première séance de l'année académique 2013-2014, la séance ordinaire commence à 10h30. La Présidente accueille la conférencière et

les membres, parmi lesquels Madame Yoko Mori, membre associé étranger. Sur son invitation, l'assemblée observe une minute de silence en mémoire des trois membres qui viennent de nous quitter: Albert Lemeunier (†20.06.2013), Luc Smolderen (†03.07.2013) et Raphaël De Smedt (†13.10.2013). La Secrétaire prend ensuite la parole pour faire part de deux dispositions destinées à faciliter et alléger les séances ordinaires: le début des séances est fixé à 10h30 afin de laisser suffisamment de temps aux membres qui viennent parfois de loin et qui se déplacent avec les transports en commun; la lecture du comple rendu de la séance précédenle est supprimée, celui-ci étant de toutes manières publié dans la RBAHA.

La Présidente introduit la conférencière du jour, Madame Christina Currie, membre correspondant, qui présente un exposé très dense, rédigé par Madame Dominique Allart et elle-même: *Le « Phénomène Brueg[H]el »*. L'examen en réflectographie de la superbe version du *Combat de Carnaval et de Carême* conservée aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles a permis de résoudre une énigme longtemps débattue: celle de la technique utilisée par Pieter Brueghel le Jeune pour exécuter des copies en séries d'après son père, Pieter Bruegel l'Ancien. Dans l'abondante production du copiste, c'est en effet un cas unique où apparaissent très distinctement des traces de poncif marquant les contours de certaines figures. Dans le tableau de Bruxelles, ces pointillés, qui auraient normalement dû être effacés une fois le dessin reprécisé à main levée, ont forluilement subsisté à certains endroits. Des expérimentations accomplies à l'IRPA invitent à postuler que l'imprimatura sur laquelle la composition a été reportée à l'aide d'un carton perforé n'était pas uniformément sèche, ce qui peut expliquer que certaines traces pointillées y aient été piégées par-ci par-là. Ces essais de reconstitution pratique ont également montré que le dessin sous-jacent obtenu en reliant les pointillés présente les caractéristiques d'un travail effectué à main libre: il est sensible, frémissant et d'apparence assez «enlevée». A la lumière de ces expériences, on comprend désormais pourquoi des dessins sous-jacents de Pieter Brueghel le Jeune peuvent être rigoureusement superposables entre eux, en tout ou en partie, sans livrer le moindre indice de recours à des procédés de report mécanique, mais au contraire, en donnant l'impression d'être exécutés sans contrainte. Les auteures soulignent ici l'intérêt, en histoire de l'art, d'une approche du modus operandi dont procèdent les œuvres étudiées, combinant leur examen technique approfondi et des tentatives de reconstitution pratique.

L'étude sérielle des œuvres de Pieter Brueghel sous l'angle technico-stylistique autorise des discriminations entre les versions attribuables au maître lui-même, et celles qui sont dues à son atelier. Mais de manière plus inattendue, quand elle se confronte à un examen attentif des prototypes autographes de Pieter Bruegel l'Ancien, elle engendre aussi d'importantes découvertes quant aux procédures créatives de ce dernier. On pourra le mesurer en se penchant sur deux cas particulièrement éloquents, le *Combat de Carnaval et de Carême* (dont l'original est conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne), et la *Prédication de Jean Baptiste* (original à Budapest, Szépművészeti Múzeum). Les comparaisons de détails entre copies et originaux au niveau de la surface peinte et du dessin sous-jacent, couplées avec des tests de superposabilité, font émerger une certitude: loin de se contenter d'esquisses approximatives, Pieter Bruegel l'Ancien lui-même réalisait des cartons perforés en vue de l'exécution de certains de ses tableaux, suivant en cela une pratique bien attestée en Italie, chez Léonard de Vinci et Raphaël, par exemple. Des décennies plus tard, ces cartons allaient constituer, pour son fils aîné, un véritable «trésor de guerre». Ils lui permirent en effet de réaliser des œuvres qui ressemblaient à s'y méprendre aux originaux de son père, et de s'imposer du même coup comme le copiste attitré de celui-ci. A ces cartons devaient s'adjoindre des modèles à l'échelle avec des indications de couleurs, dont on peut estimer la précision sans faille au fait qu'ils permirent à Pieter Brueghel le Jeune de reproduire à l'identique certains originaux qu'il n'eut pas l'opportunité de copier de visu, puisqu'ils étaient alors dans des collections inaccessibles.

Dans la foulée des recherches qui ont donné lieu à leur livre paru en 2012 (C. Currie & D. Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a Special Focus on Technique and Copying Practice*, Bruxelles, IRPA, 2012, coll. Scientia Artis, 8), les auteures s'attèlent actuellement à l'étude d'autres compositions bruegeliennes conservées dans divers musées (Graz, Bâle, Luxembourg, Maastricht, Musée de la Ville de Bruxelles) et sur le marché de l'art. Leurs travaux les amènent notamment à accorder une place croissante aux copies que Jan Brueghel l'Ancien, le frère cadet de Pieter Brueghel le Jeune, a lui aussi exécutées d'après son père.

La conférence se poursuit par un long échange entre les membres et la conférencière, alimenté par le matériel apporté par celle-ci et permettant de mieux cerner les principes de la transposition des modèles dessinés sur le support du panneau. La séance est levée à 12h15.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 16 NOVEMBRE 2013 GEWONE ZITTING VAN 16 NOVEMBER 2013

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bastin, Bücken, Ceulemans, Crunelle, Dacos, Demeter, De Poorter, Dulière, Dumortier, Dupont, Folie, Hadermann-Misguich, Jacobs, Leblicq, Leclercq-Marx, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Peeters, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bemden, Van Nerom

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Delmarcel, de Nave, Dickstein-Bernard, Duvosquel, Logie, Vanden Bergen-Pantens, Vanautgaerden, Vanden Bergen-Pantens, Van den Bossche, Vander Auwera, Van Laere

La séance ordinaire commence à 10h30. La Présidente souhaite la bienvenue à la conférencière et aux membres. Elle invite les membres qui souhaitent présenter la candidature de nouveaux membres à introduire un dossier avant le 12 décembre, adressé soit à la Présidente soit à la Secrétaire générale, par courriel ou par lettre. Les places disponibles sont au nombre de six pour les membres titulaires et de quatre pour les membres correspondants. La parution de la RBAHA est imminente; la revue qui comportera 246 pages sera adressée aux membres début décembre.

Après une prise de parole de la Secrétaire pour excuser les membres absents, la Présidente invite Madame Nicole Dacos, Directeur de recherches au FNRS et docteur honoris causa de l'Université de Valladodid à présenter son exposé, *De l'Europe à Rome. Le voyage inévitable des peintres au XVI^e siècle*. Ce riche exposé condense les observations d'une vie de recherche, qui a par ailleurs donné lieu à la publication en janvier 2013 de l'ouvrage *Voyage à Rome. Les artistes européens au XVI^e siècle* (voir le compte rendu dans la RBAHA LXXXII, 2013, p. 194-196).

Dès le début du XVI^e siècle, qu'ils viennent de la péninsule ibérique, des anciens Pays-Bas, de France, d'Allemagne ou de plus loin encore, les artistes – surtout les peintres – n'ont cessé de se rendre en Italie, spécialement à Rome. Ils venaient y acquérir une seconde formation, apprendre à s'exprimer en italien: ils s'exerçaient d'après les antiques et les chefs-d'œuvre des maîtres, se faisaient embaucher dans leurs ateliers et décrochaient par la suite des commandes, d'abord auprès de leurs compatriotes puis auprès des Italiens. Leurs copies – surtout des dessins – et leur traduction en fresque des modèles qui leur étaient soumis pour les grands cycles décoratifs se laissent identifier par leur accent, lié à leurs origines.

Leur séjour durait presque toujours de nombreuses années et, de retour au pays natal ou dans celui où ils s'étaient installés, ils devenaient les premiers, profondément modifiés par la nouvelle culture qu'ils avaient absorbée, en l'interprétant de mille manières. Mais, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, lorsqu'on les a appelés "romanistes", ils ont été mal aimés, dans une optique tardo-romantique qui ne leur pardonnait pas le caractère hybride de leur production. L'originalité du métissage qu'elle révèle est un apport récent.

Après les questions de l'assemblée et les réponses concises de la conférencière, la séance est levée à 12h30.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE EXTRAORDINAIRE DU 18 JANVIER 2014 BUITENGEWONE ZITTING VAN 18 JANVIER 2014

Présents/Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bastin, Bücken, Coppens, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Pauw-De Veen, D'Hainaut-Zveny, Dumortier, Leclercq-Marx, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bemden, Van Den Bossche, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: de Nave, Dickstein-Bernard, Hadermann-Misguich, Jacobs, Koldeweij, Van Nerom, Leblicq, Vanden Bergen-Pantens

La séance extraordinaire commence à 9h30. La Présidente accueille les membres titulaires et leur présente ses vœux pour l'année nouvelle. Elle rappelle que 2013 a été une triste année pour l'Académie dont quatre membres se sont éteints.

Le point unique de l'ordre du jour est abordé : la présentation des candidatures de nouveaux membres correspondants et associé étranger retenues par le Conseil d'Administration du 17 décembre 2013.

Les nouveaux membres correspondants dont la candidature est proposée sont présentés successivement par les membres-parrains présents:

1) Ronald van Belle (1943, Brugge), présenté par / voorgesteld door D. Vanwijnsberghe & A. De Poorter;

2) Cécilia Paredes (1967, Santiago [Chili], nationalité Belge / Belgische nationaliteit), présentée par / voorgesteld door J. Leclercq & S. Demeter;

3) Marjan Sterckx (1978, Leuven), présentée par / voorgesteld door A. Bergmans & J. Vander Auwera;

4) Laure Fagnart (1977, Sao Paulo [Brésil], nationalité Belge / Belgische nationaliteit), présentée par / voorgesteld door D. Allart & I. Lecocq;

5) Laurent Verslype (1965, Comines/Komen), présenté par / voorgesteld door C. Dumortier & A. De Poorter.

6) Stéphane Vandenberghe (1950, Malines), présenté par D. Vanwijnsberghe et J. Vander Auwera.

La candidature de Stéphane Vandenberghe est débattue. Même s'il n'est pas docteur, les membres trouvent à l'unanimité qu'il trouverait parfaitement sa place parmi les membres de l'Académie. Conservateur au musée Gruuthuse de Bruges, il est spécialisé dans l'étude des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas du Sud avec un large panel d'intérêts et de compétences (archéologie, architecture, peinture, sculpture, peinture murale, céramique, verre et ivoire). Par ailleurs, SV est toujours prompt à rendre service et met régulièrement son expertise au service de la communauté scientifique et nombreux sont les membres qui ont déjà bénéficié de son érudition.

La candidature du nouveau membre associé étranger, Till-Holger Borchert (1967, Hambourg, nationalité allemande / Duitse nationaliteit), présenté par J. Vander Auwera et D. Vanwijnsberghe, est également accueillie très favorablement par les membres présents.

Enfin, les membres comprennent parfaitement le souhait de Stéphane Demeter qui demande à être secondé dans sa fonction de trésorier par un «trésorier adjoint» qui pourrait prendre à terme la relève pour ce poste ou une autre fonction au sein du bureau de l'Académie. Les membres approuvent donc la candidature de Natasja Peeters d'une part comme nouveau membre du bureau et du conseil d'administration, et d'autre part comme trésorier adjoint.

La séance est levée à 10h30 par la présidente pour faire place à la séance ordinaire du jour.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 18 JANVIER 2014 GEWONE ZITTING VAN 18 JANVIER 2014

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Bastin, Bücken, Ceulemans, Coppens, Crunelle, Delmarcel, Demeter, Depauw-Deveen, De Poorter, Dumortier, Leclercq-Marx, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bemden, Van Den Bossche, Vander Auwera, Van Laere, Vanwijnsberghe

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames/De Dames – Messieurs / De Heren: de Nave, Dickstein-Bernard, Hadermann-Misguich, Jacobs, Koldeweij, Lefrancq, Leblicq, Vanden Bergen-Pantens, Van Nerom

De gewone zitting begint om 10u30, na de buitengewone zitting van de titelvoerende leden. De Voorzitster wenst alle leden van harte welkom. De laatste bijeenkomst dateert al van november 2013. De Algemeen secretaris verontschuldigt vervolgens enkele afwezige leden, waarop de Voorzitster het woord herneemt om de twee winnaars van de Prijs Bergmans aan te kondigen: Elodie De Zutter, met de studie *Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du "Portrait de Philippe le Bon" de l'hôpital de la Madeleine à Ath* en Jeroen Reyniers met de studie *Kunsthistorisch en technologisch onderzoek naar «een heel oudt stuck seer goliex, verbeldende een trouw van O:L:V: en St.joseph» van een navolger (?) van Rogier van der Weyden in de kathedraal van Antwerpen*. De prijs zal hen overhandigd worden tijdens de gewone zitting in maart.

De Voorzitster geeft vervolgens het woord aan confrater Maximiliaan Martens, die een onderzoek voorstelt dat hij momenteel verricht aan de Universiteit Gent, samen met zijn collega's professoren P. Vandenabeele en L. Moens («het GOA-project 'Archeometry of the Ghent Altarpiece'»): *Archeometry of the Ghent Altarpiece*. Het GOA-project (Geconcerteerde Onderzoekactie) van de UGent 'Archeometry of the Ghent Altarpiece' heeft als doel enerzijds het conservatie-restauratieproject van het Lam Gods wetenschappelijk te ondersteunen in nauwe samenwerking met andere betrokken partners (vooral KIK-IRPA), en anderzijds met innovatieve analysemethoden bij te dragen tot het oplossen van kunsthistorische problemen (handenscheiding, reconstructie genese, materiële geschiedenis, identificatie en herkomst van pigmenten ...). Hiertoe wordt o.m. XRF-, Raman- en TXRF-analyse ingezet. Daarnaast worden er mathematische methoden ontwikkeld die zowel relevant zullen zijn in het objectiveren van traditioneel connoisseurship, als nieuwe tools bieden voor restauratoren.

Het emblematische kunstwerk wordt vervolgens uitvoerig bediscussieerd in een vraag-antwoordkwartiertje, waarna de zitting om 12u30 wordt beëindigd.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE SÉANCE ORDINAIRE DU 15 FÉVRIER 2014 GEWONE ZITTING VAN 15 FEBRUARI 2014

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Bücken, Coppens, Crunelle, De Jonge, Demeter, De Poorter, Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dumortier, Duvosquel, Folie, Jacobs, Leblicq, Lecocq, Lefrancq, Lierneux, Logie, Martens, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bergen-Pantens, Van Laere, Van Nerom

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Blankoff, Cauchies, Ceulemans, Colman, Coomans, Currie, Dacos, Dulière, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Trizna, Vander Auwera, Vanrie, Vanwijnsberghe

La séance ordinaire commence à 10h45, après l'Assemblée générale statutaire ordinaire des membres titulaires. Sur invitation de la Présidente, la Secrétaire excuse ensuite l'absence de plusieurs membres. La Présidente invite ensuite Monsieur Stéphane Demeter à présenter son exposé: *Les représentations du palais du Coudenberg à Bruxelles antérieures à 1550. Nouvelles données, nouvelles lectures.* L'exposé fait le point sur la riche iconographie de l'ancien palais de Bruxelles, siège du pouvoir exercé par les seigneurs de Bruxelles, depuis la fin du XI^{e} s. – le début du XII^{e} siècle, avant de devenir la résidence de Philippe le Bon (qui y ajoute au milieu du XV^{e} s. une salle destinée à accueillir les fastes de la cour de Bourgogne) et de Charles Quint, duc de Brabant (qui l'agrandit au début du XVI^{e} s. avec la construction d'une grande chapelle et d'une galerie donnant sur les jardins). Cette mise au point permet de proposer une lecture originale de certains documents, comme la vue du Coudenberg conservée aux Archives de la Ville de Bruxelles et assurément de la main de Lucas Gassel.

L'exposé est suivi par des questions et des remarques de plusieurs membres dont certains s'étaient déjà penchés au cours de leurs recherches sur la problématique du tableau de Lucas Gassel.

Stéphane Demeter invite les membres à la présentation de la monographie consacrée au Palais du Coudenberg à Bruxelles, à la Foire du Livre, le vendredi 21 février. Outre lui-même, deux membres de l'Académie ont contribué à cet ouvrage: C. Dickstein-Bernard et A. Vanrie.

La séance est levée à 12h45.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 15 FEVRIER 2014
GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 15 FEBRUARI 2014

Présents / Aanwezig:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Bergmans, Bücken, Coppens, De Jonge, Demeter, De Poorter, De Pauw-Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein-Bernard, Dumortier, Duvosquel, Folie, Jacobs, Leblicq, Lecocq, Lierneux, Logie, Martens, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Peeters, Périer-D'Ieteren, Serck-Dewaide, Thoben, Vanden Bergen-Pantens, Van Laere, Van Nerom

Excusés / Verontschuldigd:
Mesdames / De Dames – Messieurs / De Heren: Allart, Blankoff, Cauchies, Colman, Coomans, Dacos, Dulière, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Trizna, Vander Auwera, Vanrie, Vanwijnsberghe

La Présidente ouvre la séance à 9h35. Les différents points de l'ordre du jour sont traités successivement.

Le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 23 février 2013, publié dans le dernier numéro de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art revue, n'a reçu aucune remarque de la part des membres de l'Assemblée Générale. Mme Isabelle Lecocq, secrétaire générale, présente le rapport des activités de l'Académie pour l'année académique 2013-2014 : les séances dont les comptes rendus sont repris plus haut, les réunions du Conseil d'administration des 20 juin, 16 octobre et 17 décembre 2013, la réunion de la Commission des Publications du 20 juin 2013. M. Stéphane Demeter, trésorier général, explique en détail l'état des finances et transmet aux membres les documents comptables requis. Il fournit par ailleurs une explication sur les modalités d'expédition de la Revue aux membres en règle de cotisation ou honoraires,

par l'intermédiaire de Cultura. La commissaire aux comptes, Mme Myriam Serck donne son accord sur la gestion des finances de l'Académie pour clôturer l'exercice. Elle demande à être aidée dans sa tâche par un commissaire-adjoint, comme c'était d'ailleurs le cas auparavant; Mme V. Bücken accepte d'être commissaire-adjoint. Le trésorier général, les membres du Bureau et les Administrateurs sont ensuite déchargés pour l'année académique 2013-2014.

Monsieur Leblicq, président de la Commission des publications, présente les conclusions de son enquête sur l'origine et le fonctionnement de la classification des revues scientifiques en sciences humaines, classification dénommée «Indice de référence européen des sciences humaines», abrégé communément en «ERIH» d'après sa dénomination anglaise («European Reference Index for the Humanities»). Il conclut son intervention en précisant que, dans les dernières listes ERIH (2011), la RBAHA figure uniquement dans la rubrique «Art et Histoire de l'Art», où elle est cotée «A». Y. Leblicq tient à la disposition des membres qui le souhaitent son rapport complet sur la question. Après quelques remarques et précisions de Mme Krista De Jonge, Mme Claire Dumortier présente brièvement les articles reçus pour publication dans la RBAHA.

Les lauréats du Prix Bergmans sont cités par Mme Yvette Vanden Bemden, secrétaire du Prix : Elodie De Zutter (*Étude historique, iconographique, stylistique et technologique du «Portrait de Philippe le Bon» de l'hôpital de la Madeleine à Ath*) et Jeroen Reyniers (*Kunsthistorisch en technologisch onderzoek naar «een heel oudt stuck seer goliex, verbeldende een trouw van O:L:V: en St.joseph» van een navolger (?) van Rogier van der Weyden in de kathedraal van Antwerpen*). Mme Yvette Vanden Bemden fait également part de quelques précisions apportées au règlement du Prix Bergmans qui deviendra le «Prix de l'Académie».

Les élections de nouveaux membres sont ensuite organisées. Sont élus trois nouveaux membres titulaires (Mme Christina Ceulemans, M. Marc Crunelle et Mme Janette Lefrancq), six nouveaux membres correspondants (M. Ronald Van Belle, Mme Laure Fagnart, Mme Cécilia Paredes, Mme Marjan Sterckx, M. Laurent Verslype, M. Stéphane Vandenberghe), et un nouveau membre associé étranger (M. Till-Holger Borchert). A l'unanimité des voix, l'Assemblée a acté la nomination de Mme Natasja Peeters en tant que trésorier-adjoint.

Les statuts adaptés sont approuvés. Ils seront transmis au greffe pour publication au Moniteur Belge dans les plus brefs délais. Le siège social de l'Académie reste fixé au domicile de Mme Christiane Vanden Bergen-Pantens.

Dans les divers, Mme Isabelle Lecocq rend compte d'activités du Comité international d'Histoire de l'Art et fait part de différents projets envisagés pour le Comité belge d'Histoire de l'Art.

La séance de l'Assemblée générale statutaire ordinaire est levée à 10h45 par la présidente.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

LISTE DES MEMBRES – LEDENLIJST
23/02/2013 - 15/02/2014

Protecteur
S.M. LE ROI

Beschermheer
Z.M. DE KONING

Bureau - Bestuur
2013 – 2014

Président - Voorzitter: Mevr. Alexandra De Poorter; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Yvon Leblicq; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Mme Isabelle Lecocq; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane Demeter; Adjunct Penningmeester – Trésorier adjoint: Mevr. Natasja Peeters

Conseil d'Administration – Raad van Beheer

Mmes De Poorter, Dumortier, Lecocq, Masschelein, Peeters; MM. HH. Bastin†, Demeter, De Ren, Jacobs, Leblicq, Moerman, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires – Titelvoerende leden

Baron Roberts-Jones, Philippe	1967 / 1968	Logie, Christiane	1989 / 1992
Colman, Pierre	1966 / 1969	Van Laere, Raf	1991 / 1993
Mariën-Dugardin, Anne-Marie	1967 / 1973	Vanden Bemden, Yvette	1981 / 1995
Folie, Jacqueline	1972 / 1976	Van den Bergen-Pantens,	
Dickstein-Bernard, Claire	1974 / 1978	Christiane	1985 / 1995
Coekelberghs, Denis	1972 / 1978	Masschelein-Kleiner, Liliane	1987 / 1995
Dacos-Crifò, Nicole†	1975 / 1979	Moerman, André	1993 / 1995
Culot, Paul	1976 / 1980	Blankoff, Jean	1990 / 1996
Trizna, Jazeps	1976 / 1980	Coppens-Coppens, Marguerite	1990 / 1996
Van de Velde, Carl	1972 / 1981	De Ren, Leo	1990 / 1996
Ulrix-Closset, Marguerite†	1974 / 1981	Hadermann-Misguich, Lydie	1987 / 1997
Dulière, Cécile	1978 / 1982	Périer-D'Ieteren, Catheline	1993 / 1997
Duvosquel, Jean-Marie	1980 / 1985	Bruwier, Marie-Cécile	1989 / 1997
Delmarcel, Guy	1981 / 1985	De Pauw-Deveen, Lydia	1972 / 1998
Lemaire-De Vaere, Claudine	1981 / 1985	de Callataÿ, François	1995 / 1998
Piérard, Christiane	1978 / 1987	Martens, Didier	1995 / 1998
Vanrie, André	1979 / 1987	Cauchies, Jean-Marie	1983 / 1999
De Ruyt, Claire	1986 / 1990	Leblicq, Yvon	1997 / 2001
Bastin, Norbert†	1988 / 1990	De Jonge, Krista	1998 / 2001
Leclercq-Marx, Jacqueline	1987 / 1991	Bücken, Véronique	1998 / 2002
Soenen, Micheline	1988 / 1992	Vander Auwera, Joost	2001 / 2003
Dumortier, Claire	1989 / 1992	Demeter, Stéphane	2000 / 2005

Coomans de Brachène, Thomas	2001 / 2005
Jacobs, Alain	1999 / 2007
Serck-Dewaide, Myriam	2002 / 2007
Vanwijnsberghe, Dominique	2002 / 2008
Van Nerom-Debue, Claire	1989 / 2009
Cardon, Hubert	1993 / 2009
Bergmans, Anna	2001 / 2009
De Poorter, Alexandra	2001 / 2009
d'Hainaut-Zveny, Brigitte	2004 / 2010
Brosens, Koen	2007 / 2010
Peeters, Natasja	2006 / 2011
Allart, Dominique	1995 / 2011
Lecocq, Isabelle	2009 / 2013
Meulemeester, Jean-Luc	2008 / 2013
Ceulemans, Christina	2009 / 2014
Crunelle, Marc	2009 / 2014
Lefrancq, Janette	2009 / 2014

Membres honoraires – Honoraire leden

Stiennon, Jacques	1966 / 1972 / 1987
Philippot, Paul	1978 / 1989 / 2008
Gaier, Claude	1972 / 1979 / 2009
Walch, Nicole	1976 / 1981 / 2009
Lemoine-Isabeau, Claire	1969 / 1970 / 2013

Membres correspondants – Corresponderende leden

Fettweis, Henri	1969
Baronne Roberts-Jones - Popelier, Françoise	1973
Baron Le Bailly de Tilleghem, Serge	1979
Huys, Bernard	1982
Huvenne, Paul	1986
Matthys, André	1990
Corbiau, Marie-Hélène	1992
Ridder Waelkens, Marc	1993
De Vos, Dirk	1995
De Waele, Eric	1995
Martens, Maximiliaan	1996
Barones de Nave, Francine	1997
Bousmanne, Bernard	1999
Klinckaert, Jan	2000
Van der Stock, Jan	2000
Smets, Francis	2001
Nys, Ludovic	2002
Hans-Collas, Ilona	2005
Lefftz, Michel	2005
Stroo, Cyriel	2006
Loir, Christophe	2007
Denhaene, Godelieve	2008
Kairis, Pierre-Yves	2008
Van den Bossche, Benoît	2008
Piavaux, Matthieu	2008
Chariot, Constantin	2008
Diels, Ann	2009
Draguet, Michel	2009
Vanautgaerden, Alexandre	2010
Lierneux, Pierre	2010
Van Santvoort, Linda	2011
Dupont, Christine	2011
Born, Annick	2013
Currie, Christina	2013
Fagnart, Laure	2014
Paredes, Cécilia	2014
Sterckx, Marjan	2014
Van Belle, Ronald	2014
Vandenberghe, Stéphane	2014
Verslype, Laurent	2014

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	Marchetti, Patrick	1981 / 2014

Associés étrangers – Buitenlandse geassocieerden

Levie, Simon	1992	Kren, Thomas	2005
Gaborit-Chopin, Danielle	1992	Thoben, Peter	2009
Díaz Padron, Mathias	1992	Verdier, Philippe	1993
Châtelet, Albert	1993	Mori, Yoko	2011
Paviot, Jacques	1999	Koldewelj, Adrianus Maria (Jos)	2011
Domínguez Casas, Rafael	2002	Kavaler, Ethan Matt	2012
Mousset, Jean-Luc	2004	Forti Grazzini, Nello	2013
Rosenberg, Pierre	2005	Borchert, Till-Holger	2014
McKendrick, Scot	2005		

Allart Dominique, professeur à l'Université de Liège, impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège

Bastin Norbert†, conservateur h^re des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, rue du Château 19, 5190 Spy

Bergmans Anna, docent aan de Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijgmaal

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

Borchert Till-Holger, hoofdconservator Groeningemuseum Brugge, Albert I-laan 127, 1190 Brussel

Born Annick, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Vindictive 6 bte 2, 1040 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 Wijgmaal

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 du Cor de chasse 40, 1640 Rhode-Saint-Genèse

Châtelet Albert, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, 7, rue du Faisan, F-67450 Mundolsheim, France

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

Corbiau 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 213, 1060 Bruxelles

Culot Paul, assistant h^re à la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180 Bruxelles

Currie Christina, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Institut royal du Patrimoine artistique, Parc du Cinquantenaire 1, 1000 Bruxelles

Dacos-Crifò Nicole†, directeur de recherches h^re au Fonds National de la Recherche Scientifique, via Dall'Ongaro 38, IT-00152 Rome, Italie

Debae Marguerite, chef de section h^re 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 Callataÿ 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, premier Attaché f.f. à la Direction des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, boulevard Louis Mettewie 11 bte 16, 1080 Bruxelles

de Nave Francine Barones, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Sneeuwbeslaan 21, 2610 Antwerpen

Denhaene Godelieve, chef de travaux h^re 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 Vos Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas, France

De Waele Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles

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

Dhanens Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo

Díaz Padrón Matias, C/ Casado del Alisal 14, 6°, E-2800 Madrid, Espagne

Dickstein-Bernard Claire, archiviste h^re^ 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°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^re^ à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleytsbeek 8, 1180 Bruxelles

Dumortier Claire, chef de travaux agrégé h^re^ 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

Fagnart Laure, chercheur qualifié du FRS-FNRS, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie des Temps Modernes, Quai Roosevelt 1b, Bât. A4, 4000 Liège

Fettweis Henri, chef de section h^re^ des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles

Folie Jacqueline, chef de travaux h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles

Forti Grazzini Nello, Corso Porta Vigentina 1, I-20100 Milano, Italie

Frédéricq-Lilar Marie, chargée de cours h^re^ de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde

Gaborit-Chopin Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris, France

Gaier Claude, directeur h^re^ du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapierre 35 bte 11, 4620 Fléron

Hadermann-Misguich Lydie, professeur h^re^ de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval

Hans-Collas Ilona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, avenue Gutenberg 13, F-92800 Puteaux, France

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, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue de la Fontaine 19, bte 20, 7850 Enghien

Kairis Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 4000 Liège

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

KOLDEWEIJ 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 Forge", rue Guillaume Charlier 36 A, Boîte 11, 7500 Tournai

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

LECOCQ Isabelle, chef de travaux, à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles

LEFET Michel, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus

LEFRANCQ Janette, chef de travaux h^re^ aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. de Tervueren 66c, bte 68, 1000 Bruxelles

LEMAIRE-DE VAERE Claudine, oud-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Pater Damiaanlaan 85, 1150 Brussel

LEMOINE-ISABEAU Claire, collaborateur scientifique h^re^ 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, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles chercheur qualifié honoraire du Fonds de la Recherche scientifique, ULB, Département d'Histoire, Arts et Archéologie, av. F.D. Roosevelt 50, CP 175/01, 1050 Bruxelles

MARCHETTI Patrick, professeur émérite de l'Université de Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes

MARIËN-DUGARDIN Anne-Marie, chef de section h^re^ des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles

MARTENS Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles

MARTENS Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Aaigemstraat 112, 9000 Gent

MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, directeur h^re^ de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles

MATTHYS André, inspecteur général h^re^ 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, 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, professor emerita of Maiji University, 3-16-3-501, Kaminoge, Setagaya-ku, Tokyo, 158-0093 Japan

MOUSSET Jean-Luc, conservateur h^re^ 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

PAREDES Cécilia, attachée au Service public régional de Bruxelles, Direction des Monuments et des Sites, Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement, rue du Progrès 80, bte 1, 1035 Bruxelles

PAVIOT Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris, France

PEETERS Natasja, assistent bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Aarlenstraat 78, 1000 Brussel

PÉRIER-D'IETEREN Catheline, professeur émérite 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

PIAVAUX Matthieu, chargé de cours à l'Université de Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles

PIÉRARD Christiane, conservateur h^re^ de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons

RAEPSAET Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, 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^re^ de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROBERTS-JONES – POPELIER Françoise Baronne, chef de section h^re^ des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

ROSENBERG Pierre, de l'Académie française, président directeur h^re^ du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris, France

SERCK-DEWAIDE Myriam, directeur général h^re^ 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

SOENEN Micheline, chef de travaux h^re^ aux Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 bte 3, 1160 Bruxelles

STERCKX Marjan, docent aan de Universiteit Gent, Pieter Nollekensstraat 12, 3010 Leuven

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

THOBEN Peter, oud-conservator van het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR Eindhoven, Nederland

TRIZNA Jazeps, chef de travaux hre de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 bte 5, 1348 Louvain-la-Neuve

VANAUTGAERDEN Alexandre, rue du Chapitre 31, 1070 Bruxelles

VAN BELLE Ronald, doctor in de kunstwetenschappen, Korte Lane 12, 8000 Brugge

VANDEN BEMDEN Yvette, professeur émérite de l'Université de 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

VANDENBERGHE Stéphane, conservator Gruuthusemuseum Brugge, Maria van Bourgondiëlaan 32, 8000 Brugge

VAN DEN BOSSCHE Benoît, chargé de cours à l'Université de Liège, chef du service "Histoire de l'Art et Archéologie du Moyen Age", rue Godefroid Devreese 14, 1030 Bruxelles

VANDER AUWERA Joost, 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 hre aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint-Roch 15, 1380 Lasne

VAN NEROM-DEBUE Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles

VANRIE André, chef de section hre aux Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet

VAN SANTVOORT Linda, hoofddocent aan de Universiteit Gent, Vredelaan 69, 1982 Weerde

VANWIJNSBERGHE Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies

VERDIER Philippe, professeur hre de l'Université de Montréal, Haversham Road, R.I. 02891-4233 Westerly, USA

VERSLYPE Laurent, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Delvigne 2, 7880 Flobecq

WAELKENS 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 hre 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

Nicole Dacos-Crifò
(1938 – 2014)

Ce 29 mai disparaissait Nicole Dacos au terme d'une brève maladie. Elle était membre titulaire de notre Académie depuis 1979. Née en 1938 à Bruxelles, elle entama des études de Philologie Classique à l'Université Libre de Bruxelles. L'attrait des langues anciennes était, pour elle, inséparable de la culture et de l'art de l'antiquité classique. Elle enchaîna sur un complément d'études en Archéologie et Histoire de l'art. Son mémoire de licence en 1961 portait sur la «Domus Aurea» de Néron et sa redécouverte à la fin du XV[e] siècle.

Depuis sa prime jeunesse elle était fascinée et attirée par l'Italie et était résolue - avec la force de caractère et la ténacité qui la caractérisaient - à faire carrière dans ce pays rêvé et choisi. L'occasion se présenta en 1959 lorsqu'elle apprit que l'on cherchait une bibliothécaire pour l'Academia Belgica. Ce fut son premier long séjour en Italie dans cette Maison belge à Rome à laquelle elle resta très attachée: elle fut de longues années membre du Conseil d'Administration et c'est l'Academia Belgica qui l'accueillit pour la cérémonie de ses funérailles, la boucle se refermant ainsi.

Sa thèse de Doctorat présentée à l'ULB en 1966 avait pour titre *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* et elle fut invitée par sir Ernest Gombrich à la publier dans la prestigieuse collection du Warburg Institute de Londres. Par ce sujet original elle passait de l'antiquité à la Renaissance par le biais des artistes qui redécouvraient au XVI[e] siècle les peintures antiques de la «Domus aurea» et qui sont à la base du répertoire des «grotteschi» qui va connaître un immense succès. C'est le premier ouvrage de base sur ce sujet depuis lors abondamment traité.

La qualité et le nombre de ses publications lui permirent d'atteindre le titre de Directeur de recherches au Fonds National de la Recherche Scientifique de Belgique. Ce statut de «chercheur à vie» lui offrit la possibilité de s'installer à Rome tout en étant Chargée de cours à l'ULB où elle venait régulièrement donner un séminaire très apprécié. Elle épousa en 1966 Giuliano Crifò, professeur de Droit Romain. Deux filles, Sophie et Carla, naquirent de cette union. À Rome elle suivit les séminaires du professeur R. Banchi Bandinelli qu'elle considérait désormais comme son maître et noua de fructueuses amitiés avec d'éminents historiens de l'art italiens, notamment Giovanni Previtali et Evelina Borea, se faisant une place de choix tant dans la société romaine qu'au niveau international. Elle reçut en 2007 le prix éminent «Cultori di Roma» de la Commune de Rome (Istituto Nazionale di Studi Romani) décerné à une personne qui a atteint «un alta fama con studi e opere su Roma».

La vogue des «grotesques» au XVI[e] siècle l'amena à s'intéresser aux «Loges» de Raphaël au Vatican. Selon elle, Raphaël avait voulu dans cet espace donner sa réinterprétation de la «Domus Aurea». Ce fut le sujet de sa thèse d'Agrégation présentée à Bruxelles en 1977. Il en résulta un livre *Le Logge di Raffaello. Maestro e Bottega di fronte all'antico* publié à Rome par l'Istituto Poligrafico dello Stato. Elle revient sur le sujet élargi plus tard, en 2008, dans un superbe volume traduit en plusieurs langues *Le Logge di Raffaello. L'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna* (collection des Monuments du Vatican). Si le plus connu des collaborateurs de Raphaël dans les «Loges» est Giovanni da Udine, elle se mit à investiguer pour retrouver la personnalité des nombreux collaborateurs généralement anonymes de l'atelier du Maître. C'était bien elle de sortir des chemins battus et de s'attaquer à des sujets nouveaux. Elle s'intéressa donc à identifier la main de nombreux artistes étrangers, flamands, espagnols.... venus à cette époque de l'Europe entière se former à Rome. Déjà en 1964, sur la suggestion de Charles Verlinden, alors Direc-

teur de l'Academia Belgica, elle avait publié son premier livre sur *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*. Le thème allait rester au centre de ses intérêts et aboutir notamment à la publication en 1995 de son livre *Roma quanta fuit* et à l'exposition *Fiamminghi a Roma 1508-1608* présentée la même année à Bruxelles et à Rome. Récemment, en 2012, elle revient sur le sujet considérablement élargi dans un volume dédié au voyage à Rome au XVI^e siècle.

Par le nombre et la qualité de ses recherches et publications Nicole Dacos s'est forgé une réputation internationale. Elle fut «senior guest» du J. Paul Getty Museum à Malibu en 1982 et du Center for Advanced Study in the Visuals arts à Washington en 1985. Elle organisa et participa à nombre de colloques et expositions, donna des conférences dans plusieurs pays d'Europe, aux Etats-Unis et au Brésil. Elle est Docteur Honoris Causa de l'Université de Valladolid (2011).

En Belgique, elle était présidente honoraire de la Fondation Nationale Princesse Marie-José et membre honoraire du Fonds Suzanne Sulzberger. Elle fut lauréate du prix Suzanne Tassier (1969) et, à Anvers, du prix Christophe Plantin (1988). Chercheur dans l'âme, elle venait régulièrement donner un séminaire de licence à l'Université de Bruxelles où elle était professeur. Ce séminaire, reflet de ses recherches en cours, rencontrait un réel succès, bien au delà des élèves régulièrement inscrits. Son souvenir reste donc bien présent parmi nous en même temps que sa renommée internationale.

Cécile Dulière

TABLE DES MATIERES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES – BIJDRAGEN

É. De Zutter, *L'exception qui confirme la règle. Contribution à l'étude des portraits de Philippe le Bon, duc de Bourgogne* (Prix-Prijs Simone Bergmans 2011) 5

L. Depuydt-Elbaum & K. Barbosa, *Étude et traitement de conservation et restauration du* Portrait de Philippe le Bon *du musée d'Histoire et du Folklore de la ville d'Ath* 51

R. Cornudella, Sainte Claire d'Assise et Christ assis au Calvaire *du début du XVI^e^ siècle conservées au Monastère de Santa Maria de Pedralbes (Barcelone)* 67

H. Miedema, *What's in a name*? 87

F. Collar de Cáceres, *Un* Saint Jérôme pénitent *de Anthonis Palermo?* 101

I. Lecocq & E. Shortell, *Les vitraux de l'abbaye de Parc (Heverlee, Louvain) conservés à Bruxelles, témoins majeurs de l'art du vitrail du XVII^e^ siècle dans les anciens Pays-Bas du Sud* 115

L. Dubuisson, *Nouveaux éléments sur le peintre François de Saive. À propos de la commande du* Triptyque de la Crucifixion *de l'église Saint-Martin d'Ath* 151

MISCELLANEA

I. Tassignon, *Un athlète grec en bronze trouvé en basse Meuse, témoignage du goût pour l'hellénisme en* Gallia Belgica? 173

E. Roobaert, *Nieuwe gegevens over Gentse en Brugse edelsmeden rond het midden van de 17^de^ eeuw* 187

COMPTES RENDUS – RECENSIES

V. Bücken & G. Steyaert, *De erfenis van Rogier van der Weyden* (J.-L. Meulemeester) 195

C. Currie & D. Allart, *The Brueg[H]el Phenomenon. Paintings by Pieter Bruegel the Elder and Pieter Brueghel the Younger with a special Focus on Technique and copying Practice* (J. Folie) 196

J. Dumont & L. Fagnart (sous la dir.), *Georges Ier d'Amboise, 1460-1510* (A. Châtelet) 201

L. Fagnart & E. L'Estrange (éd.), *Le mécénat féminin en France et en Bourgogne, XV^e^ et XVI^e^ siècles: nouvelles perspectives* (C. Dumortier) 203

U. Mende, *Die mittelalterlichen Bronzen im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog* (S. Vandenberghe) 204

E.J. Moodey, *Illuminated Crusader Histories for Philip the Good of Burgundy* (D. Vanwijnsberghe). 206

W. Van Dievoet, *Brugse edelsmeden van het ancien régime* (S. Vandenberghe) 210

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

Procès-verbaux 213

Liste des membres 223

In Memoriam: Nicole Dacos-Crifò (Cécile Dulière) 231

Table des matières – Inhoudsopgave 233

RBAHA – BTOK
ISSN 0035-0077X