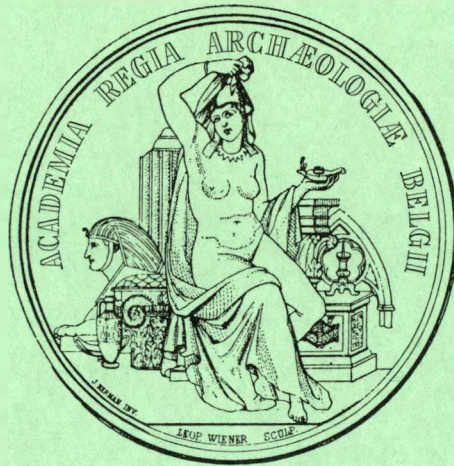


REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE
ET D'HISTOIRE DE L'ART



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXVI - 2007

BRUXELLES - BRUSSEL

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE, A.S.B.L.
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË, V.Z.W.

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 2006-2007 / Dienstjaar 2006-2007

Président/Voorzitter: Dhr. Raphaël DE SMEDT; *Directeur des publications/Directeur de uitgaven*
Mme Claire DUMORTIER; *Secrétaire/Secretaris*: Mw Claudine LEMAIRE; *Membres/Leden*: Dhr. Guy
DELMARCEL, Mme Jacqueline FOLIE, M. Yvon LEBLICQ, Dhr. André MOERMAN, Dhr. Raf VAN LAERE.

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

AVIS / BERICHT

Les lettres, livres pour comptes rendus et manuscrits destinés à la *Revue* doivent être envoyés franco au Directeur de la Revue et les commandes adressées au Trésorier Général à l'adresse:

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

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

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

info@acad.be

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

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

Les auteurs de *mémoires* insérés dans la *Revue* reçoivent gratuitement 25 exemplaires tirés à part hors-commerce. Ils ont la faculté d'en faire tirer un plus grand nombre, à leurs frais, en avertissant, lors de la **remise de la première épreuve**, la direction, qui transmettra leur demande à l'imprimeur. Ces exemplaires sont également hors-commerce. Tous porteront obligatoirement une couverture semblable à celle de la *Revue* avec, comme mentions supplémentaires, le nom de l'auteur et le titre du mémoire.

De auteurs van *artikels* ontvangen gratis 25 overdrukken die niet in de handel mogen gebracht worden. Indien ze er meer wensen, krijgen zij deze op eigen kosten **mits tijdige verwittiging** aan de directie die hun aanvraag aan de drukker overmaakt. Ook deze overdrukken mogen niet worden verkocht. Alle overdrukken moeten voorzien worden van eenzelfde kافت als het tijdschrift, met als aanvullende aanduidingen de naam van de auteur en de titel van het artikel.

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

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

La Commission n'assume aucune responsabilité concernant les articles publiés et les photographies reproduites. Elle n'accepte qu'une seule réponse à un article ou compte rendu et qu'une seule réplique à cette réponse.

De Commissie neemt geen enkele verantwoordelijkheid op zich wat betreft de gepubliceerde artikels en foto's. Er wordt slechts één antwoord aanvaard op elk artikel of recensie, en slechts één repliek op dit antwoord.

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

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

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

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

PAR

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE 

AVEC L'AIDE FINANCIÈRE DE LA DIRECTION GÉNÉRALE DE L'ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (COMMUNAUTÉ FRANÇAISE DE BELGIQUE)

ET AVEC LE SOUTIEN DE LA RÉGION DE BRUXELLES-CAPITALE,

SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXVI — 2007

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË 

EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST,

DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL

LE VITRAIL DES PETITDÉ À LA CATHÉDRALE DE MOULINS, UNE ŒUVRE DE CONCEPTION FLAMANDE?

Didier MARTENS et Claire DUMORTIER

Deux vitraux en compétition

Entrepris en 1474, le chœur de Notre-Dame de Moulins (fig. 1) fut doté, à la fin du xv^e et dans les premières décennies du xvi^e siècle, d'un riche ensemble de vitraux. Si certains ne nous sont parvenus qu'à l'état de fragments, assemblés de manière plus ou moins arbitraire par les restaurateurs, d'autres sont assez bien conservés. C'est notamment le cas de la verrière portant les armes des Petitdéd et des Cadier (figg.2, 3). Dans un intérieur voûté, dont les parois sont ornées de baies flamboyantes aveugles, le maître verrier a représenté, au centre, la Vierge Marie trônant avec l'Enfant sur ses genoux. Elle est entourée d'anges en prière. À gauche, on aperçoit un homme agenouillé, flanqué de son saint patron, l'apôtre Pierre. À droite, une sainte Barbe accompagnait à l'origine l'effigie de l'épouse, qui ne nous est pas parvenue. Au xix^e siècle, le vide béant a été comblé par un second personnage masculin, provenant d'une autre fenêtre. La scène d'adoration, qui occupe trois lancettes contiguës, est surmontée d'anges musiciens, voletant dans les soufflets de la fenêtre.

À la suite du chanoine Clément, on s'accorde à identifier le personnage agenouillé à gauche avec Pierre Petitdéd. L'épouse disparue serait Barbe Cadier⁽¹⁾. Le vitrail aurait été commandé par leur fils Nicolas Petitdéd, un homme puissant dans l'entourage des ducs de Bourbon. On sait qu'il possédait le château de Segange, près de Moulins, au moins depuis 1474. Il fut successivement receveur des aides en Beaujolais pour l'année 1468, secrétaire du Duc Jean II en 1469-1470, puis devint son gouverneur général des finances, charge qu'il assumait de 1480-1481 à 1486. Au décès de Jean II, en 1488, son successeur Pierre II le nomma bailli de Bourbon-Lancy. Il serait mort vers 1497, alors qu'il assumait en bas pays d'Auvergne la charge de receveur des impôts levés par le roi au titre de frais de guerre⁽²⁾. À la lumière de ces informations et des données fournies par l'analyse stylistique, on situe généralement le

(1) J.H.-M. CLÉMENT, *La cathédrale de Moulins. Histoire et description*, Moulins, 1923, pp. 76-78. L'auteur avait déjà avancé cette identification en 1916: J.H.-M. CLÉMENT, «Guide archéologique du congrès de Moulins-Nevers: Moulins», *Congrès archéologique de France: 80ème session tenue à Moulins et à Nevers en 1913 par la Société française d'Archéologie*, Paris/ Caen, 1916, p. 11.

(2) Ces renseignements biographiques sont tirés de L. DU BROC DE SEGANGE, *Extraits des archives du château de Segange (Allier) [...]*, Moulins, 1895, p. 139 et de O. MATTÉONI, *Servir le prince. Les officiers des ducs de Bourbon à la fin du Moyen Âge (1356-1523)* (Université de Paris I — Panthéon Sorbonne. Histoire ancienne et médiévale, 52), Paris, 1998, pp. 363, 420, 430, 456.

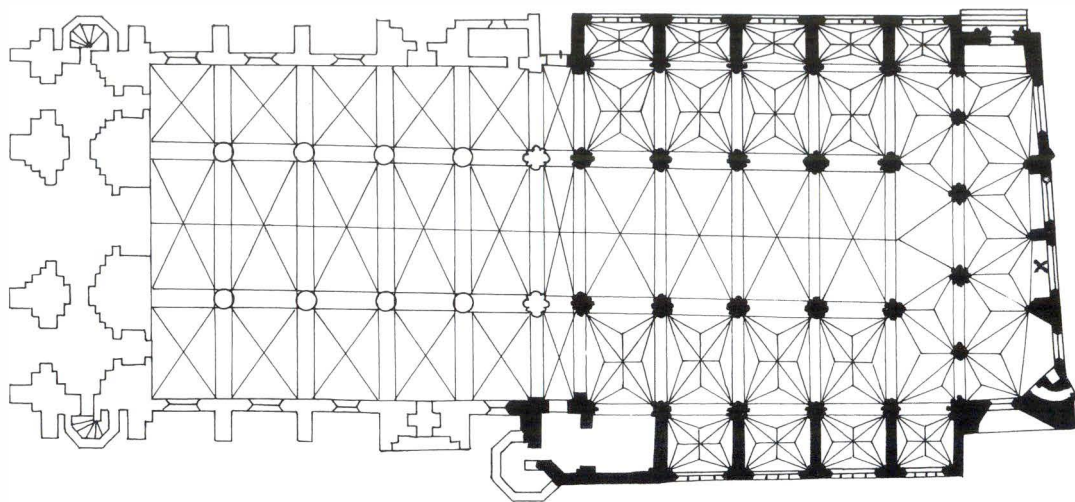


Fig. 1. Plan de la cathédrale Notre-Dame de Moulins
(l'emplacement du vitrail des Petitdê est indiqué par une croix).

vitrail des Petitdê dans les années 1480-1490⁽³⁾. Une datation plus tardive, dans la décennie suivante, ne semble pas impossible, comme on le verra plus loin.

Conformément à un usage qui se répand de plus en plus en France en cette fin du xv^e siècle, l'architecte de la nouvelle collégiale de Moulins — elle ne devint cathédrale qu'en 1822 — a cherché à utiliser au maximum le terrain disponible⁽⁴⁾. Il est clair qu'il souhaitait aménager, sur le pourtour du chœur, le plus grand nombre possible de chapelles. Concédées à de riches dévots, elles fourniraient une part non négligeable des moyens financiers nécessités par le chantier. Élevées entre les contreforts du déambulatoire, elles ne font pas saillie, de façon à éviter tout gaspillage d'espace. Les quatre chapelles situées à l'est ne possèdent même pas un plan régulier. L'existence d'une ruelle, dont il fallait respecter le tracé, a obligé à construire légèrement en oblique la paroi du fond. C'est ainsi que la chapelle orientale située le plus au nord est nettement moins profonde que celle qui se trouve le plus au sud.

L'une des chapelles orientales échet aux Petitdê : la troisième, à partir de la gauche. Le contraste est grand entre cet espace modeste, qui mesure à peine plus d'un mètre de profondeur sur quelque trois en largeur, et la superbe scénographie servant de cadre à la piété représentée de Pierre Petitdê et de son épouse. Au plan imparfaitement rectangulaire de la chapelle,

(3) L. GRODECKI, «Un panneau français au musée de Princeton et les vitraux de Riom», *La Revue des Arts*, 1, 1951, p. 216; B. KURMANN-SCHWARZ, «Les vitraux de la cathédrale de Moulins», *Congrès archéologique de France: 146^e session, 1988, Bourbonnais*, Paris, 1991, p. 28. Le second article cité constitue, à l'heure actuelle, l'étude la plus complète et la mieux documentée sur les vitraux de la cathédrale. Voir aussi MATTEONI, *op.cit.*, pp. 455-457.

(4) Voir, sur l'architecture de la cathédrale de Moulins, C. LEGBOS, «La cathédrale Notre-Dame de Moulins», *Congrès archéologique de France: 146^e session, op. cit.*, pp. 9-19; A. COURTILLÉ, *Auvergne, Bourbonnais, Velay goliques: les édifices religieux*, Paris, 2002, pp. 312-319.

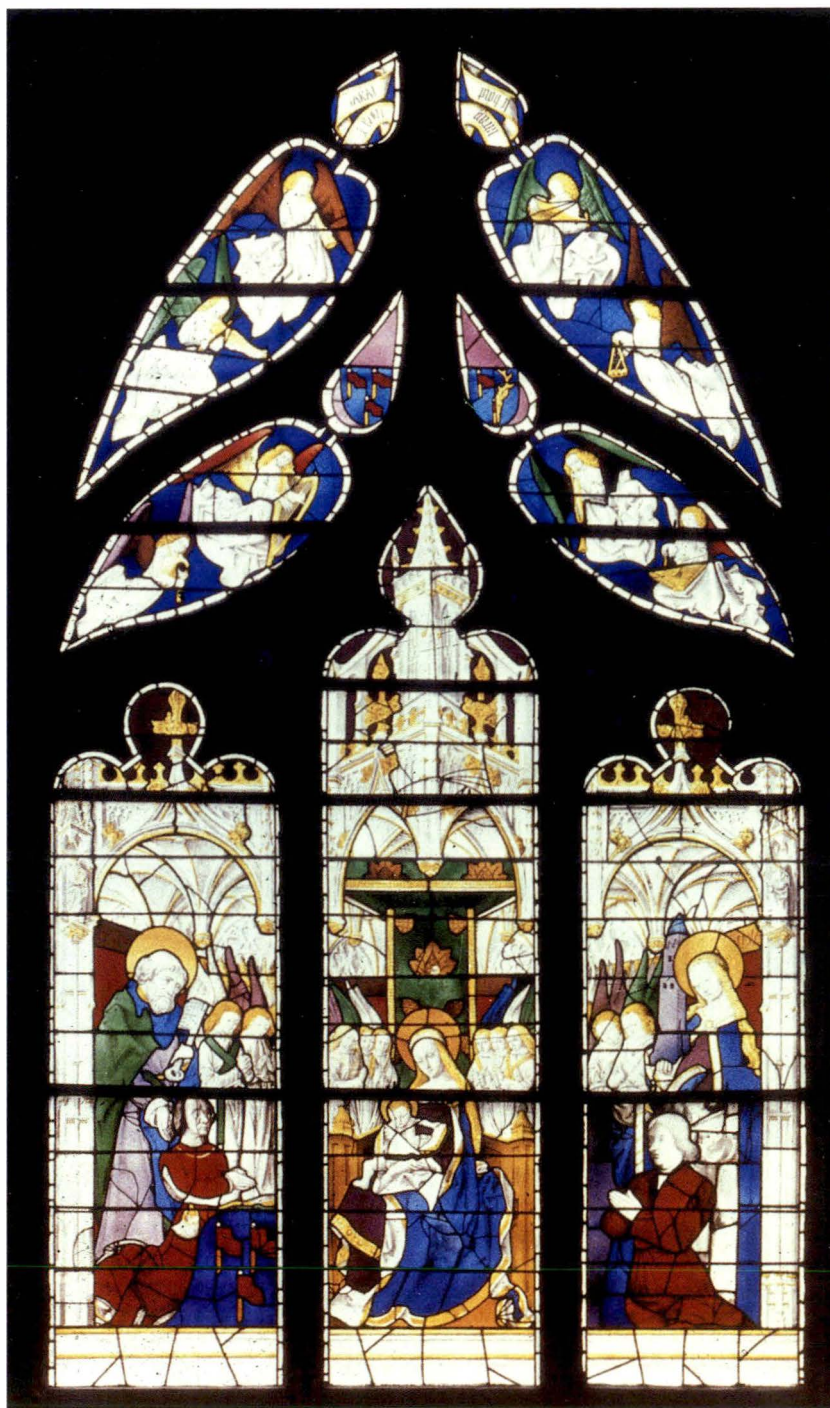


Fig. 2. Maître verrier anonyme: *Vierge à l'Enfant avec anges*; vitrail. Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo Évêché, Moulins).



Fig. 3. Maître verrier anonyme: *Vierge à l'Enfant avec anges* (détail); vitrail. Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo G. Berger, Bruxelles).

terminée par un mur plat et surmontée d'un simple berceau brisé, le maître verrier oppose une vaste salle voûtée sur croisée d'ogives. Le fond de cette salle est dominé par un chevet polygonal, qu'encadrent deux ailes symétriques comportant, elles aussi, des parois obliques. Dans le contexte de la chapelle, la représentation figurée faisait office de consolation terrestre, et ce à un double titre. D'une part, elle permettait aux Petitiédé de contempler leurs ancêtres Pierre et Barbe aux côtés de la Vierge et de son Fils, réunis dans un même espace. D'autre part, sur un plan beaucoup plus concret, elle faisait oublier la médiocrité de l'édifice réel par l'image d'une autre chapelle, plus profonde et plus richement ornée, une image qui, grâce à la luminosité propre au vitrail, s'impose au regard et se superpose à la pénombre de son environnement...

Dans la chapelle située immédiatement à gauche de celle des Petitiédé se trouve une autre verrière de dimensions analogues, insérée dans une fenêtre dont les remplages offrent un dessin quasi semblable. Cette verrière, qui porte les armes du cardinal Charles II de Bourbon, présente, sur trois lancettes contiguës, un *Calvaire*, surmonté, dans les soufflets, d'anges portant les instruments de la Passion (fig. 4). Louis Grodecki et Brigitte Kurmann ont proposé d'attribuer au même maître verrier les deux vitraux ⁽⁵⁾. Ils relèvent le fait que les anges re-

(5) GRODECKI, *op. cit.*, p. 216; KURMANN-SCHWARZ, *op. cit.*, p. 31.



Fig. 1. Maître verrier anonyme: *Calvaire*: vitrail. Mouliins, cathédrale Notre-Dame (photo l'Evêché, Mouliins).

présentés dans les soufflets sont à peu près identiques à ceux du vitrail des Petitdè: seuls leurs attributs ont été modifiés. À l'évidence, ce sont, en effet, les mêmes cartons qui ont été utilisés. Le maître responsable de la réalisation des deux verrières se reconnaît aisément: il entoure chacun des panneaux d'un mince filet de verre blanc et se sert d'auréoles uniformément jaunes.

Ce maître verrier, auquel Brigitte Kurmann attribue aussi, de manière convaincante, les parties les plus anciennes du vitrail de sainte Catherine ⁽⁶⁾, situé dans la première chapelle à main gauche du chevet, travaillait avec plusieurs cartonniers. L'auteur du carton du *Calvaire*, comprenant les figures du Christ en croix, de sa Mère, de l'évangéliste Jean et des trois anges qui recueillent le saint sang, ne peut être confondu avec celui qui a conçu la *Vierge à l'Enfant vénérée par Pierre Petitdè et Barbe Cadier*. Le premier, que l'on pourrait appeler le 'Maître de la Crucifixion de Charles de Bourbon', affectionne les nez à l'arête concave, qu'il dessine de profil, même dans un visage vu de trois-quarts (fig. 5); chez le second, que l'on dénommera le 'Maître des Petitdè', les nez ont une arête presque toujours rectiligne (fig. 6). Il ne nous a pas été possible de déterminer la paternité des cartons utilisés pour les anges des soufflets.

Un faisceau d'indices plaide en faveur de l'antériorité du vitrail de Charles de Bourbon sur celui des Petitdè et, tout d'abord, des arguments d'ordre stylistique. Dans le *Calvaire*, les visages et les drapés présentent encore un caractère fort linéaire; le rendu de l'espace est moins assuré. La profondeur est limitée par des draps d'honneur qui aplatissent quelque peu l'image; les remplages aveugles flamboyants sont utilisés de façon moins abondante. Aussi, on ne s'étonnera pas qu'Albert Châtelet situe vers 1170 la verrière de Charles II de Bourbon, tandis qu'il date des années 1181-1186 celle des Petitdè ⁽⁷⁾. De même, Madeleine Huillet d'Istria, comparant les deux vitraux, reconnaît dans le second les «*signes [...] d'un art un peu ultérieur*» ⁽⁸⁾.

Sans doute ne manquera-t-on pas d'objecter qu'une chronologie relative fondée sur une approche évolutionniste de l'histoire de l'art est toujours sujette à caution. Mais, pour peu que l'on prenne en considération la présence des deux verrières, quasi côte à côte, dans le même édifice, et la personnalité de leurs commanditaires respectifs, il apparaît difficile de soutenir la proposition inverse, à savoir l'antériorité du vitrail des Petitdè sur celui du *Calvaire*. Peut-on imaginer que, en ayant eu sous les yeux la *Vierge à l'Enfant trônant* de la chapelle voisine, un personnage de l'envergure de Charles II de Bourbon, cardinal-archevêque de Lyon, frère des ducs Jean II et Pierre II de Bourbon, se serait contenté du *Calvaire* réalisé, selon toute vraisemblance, par le même maître verrier? Est-il concevable qu'il se soit satisfait d'une œuvre d'aspect moins moderne, moins audacieuse dans sa structure spatiale, moins convaincante en termes de simulation du réel? Le cardinal pouvait-il se permettre de faire moins bien que les Petitdè à la collégiale de Moulins, premier sanctuaire du duché?

Charles II de Bourbon, en tout cas, éprouvait un intérêt véritable pour l'art et son goût n'avait rien de rétrograde. Il commanda un portrait, aujourd'hui conservé à Munich, au

(6) KURMANN-SCHWARZ, *op. cit.*, pp. 29-34.

(7) A. CHÂTELET, *Jean Prévost, le Maître de Moulins*, Paris, 2001, pp. 34-35, 140.

(8) M. HUILLET D'ISTRIA, *La peinture française de la fin du Moyen Âge, vol. 1: le Maître de Moulins*, Paris, 1961, p. 93.



Fig. 5a et b. Maître verrier anonyme: *Calvaire* (détails); vitrail. Moulin, cathédrale Notre-Dame (photos tirées d'A. Châtelet, *op. cit.* note 7).



Fig. 6. Maître verrier anonyme: *Vierge à l'Enfant avec anges* (détail): vitrail. Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo G. Berger, Bruxelles).

Maître de Moulins⁽⁹⁾, artiste dans lequel il paraît difficile de ne pas reconnaître le ‘Thiois’ (*leutonicus*) Jean Hey et qui fut, sans conteste, le plus grand virtuose de la peinture française du xv^e siècle après la mort de Jean Fouquet⁽¹⁰⁾. Le cardinal fit également tisser à Bruxelles non moins de deux tapisseries, qui font partie du trésor de la cathédrale de Sens. L’une représente les *Couronnements de la Vierge, de Bethsabée et d’Esther*, d’après un carton que l’on attribue à l’un des peintres bruxellois les plus originaux de la fin du xv^e siècle: le Maître à

(9) Voir, sur le mécénat de Charles II de Bourbon, CHÂTELET, *op. cit.*, pp. 59-67. Voir, sur le portrait de Munich, P. LORENTZ/ A. REGOND, *Jean Hey: le Maître de Moulins* (cat. d’exp.), Moulins, Château, 1990, n° 2; Châtelet, *op. cit.*, p. 172.

(10) Voir, sur l’identité du Maître de Moulins, en dernier lieu, P.-G. GRAULT/ E. HAMOS, «Nouveaux documents sur le peintre Jean Hey et ses clients Charles de Bourbon et Jean Cueillette», *Bulletin monumental*, 161, 2003, pp. 117-125 et la réponse d’A. CHÂTELET, «Non, Jean Hey (Hay) n’est pas le Maître de Moulins», *ibidem*, p. 353-355. Voir aussi, de ce dernier, «Jean Lemaire de Belges, Jean Hey et les artistes», *Revue du Nord - Histoire*, 87, 2005, n° 359, pp. 54-56. L’identification avec Jean Hey semble désormais s’imposer auprès des spécialistes. Voir F. ELSIG, *La peinture en France au xv^e siècle*, Milan, 2004, pp. 47-50, 152-153 et M. WOLFF, «Reconstitution d’une scène de la Passion peinte par le Maître de Moulins», *Revue de l’Art*, 147, 2005, n° 1, pp. 57-68.

la Vue de Sainte-Gudule⁽¹¹⁾. Dans ce contexte, tout invite à considérer le vitrail des Petitd  comme l'œuvre la plus récente. Peut-être même n'a-t-il vu le jour qu'après la mort de Charles II de Bourbon, en septembre 1488. La comparaison avec le *Calvaire* ne risquait plus d'offenser le cardinal...

Une image riche en détails

Si la verrière de Charles II de Bourbon a dû précéder dans le temps celle des Petitd , elle en a visiblement constitué aussi l'un des modèles. Une partie des cartons réalisés pour la première a été réutilisée non seulement pour les anges des soufflets, mais aussi pour les architectures feintes. Le soubassement à deux niveaux et les gables en forme d'arcs en accolade, dans les lancettes latérales, sont identiques dans les deux vitraux. Mais, à la différence du Maître de la Crucifixion de Charles de Bourbon, le Maître des Petitd  était un artiste entièrement gagné à la conception moderne de l'espace, fondée sur l'unité perspective. Et c'est cette conception qu'il a imposée au peintre verrier. Là où son devancier avait attribué à chacun des personnages du *Calvaire* une niche voûtée possédant son propre point de fuite, le Maître des Petitd  a imaginé un intérieur unique, englobant les trois lancettes de la fenêtre⁽¹²⁾. De plus, au sommet de la lancette centrale, le Maître des Petitd  a installé un baldaquin qui semble faire saillie hors des limites de l'image. Rien de semblable ne s'observe sur le *Calvaire* de Charles II de Bourbon. En matière d'illusionnisme spatial, le probable modèle est clairement surpassé...

Le Maître des Petitd  n'est pas uniquement un créateur d'espace, il peut aussi se prévaloir d'une autre qualité distinguant l'artiste moderne au nord des Alpes: il a le sens du détail 'qui fait vrai' et qui confère à la scène religieuse un caractère de vérité. Par extension, tout ce qui est représenté dans l'image paraît avoir été saisi sur le vif.

Le vitrail des Petitd  comporte plusieurs de ces détails qui font vrai. Le chanoine Clément et André Guy affirment que le groupe de la Vierge à l'Enfant est entouré par «*dix anges*»⁽¹³⁾. En réalité, ils sont au nombre de quatorze. Dans les deux lancettes latérales, l'observateur attentif peut découvrir, derrière les quatre anges aux yeux mi-clos, des extrémités d'ailes 'sans propriétaires'. Il y en a quatre de couleur jaune à gauche et autant de couleur blanche ou grise à droite (fig. 7). Sur ces mêmes lancettes, on aperçoit aussi, entre l'ange situé le plus en arrière et la fine bordure blanche, deux taches jaunes — l'une dans la lancette gauche, l'autre dans celle de droite —, qui correspondent en fait à des chevelures blondes. Elles appartiennent à deux créatures ailées qu'il faut imaginer dissimulées par les meneaux de la fenêtre. Nous sommes bien loin ici de l'imagerie religieuse traditionnelle, 'iconique', qui

(11) Voir, sur les deux tapisseries de Sens, *Chefs-d'œuvre de la tapisserie du XIV^e au XVI^e siècle* (cat. d'exp.), Paris, Grand Palais, 1973-1974, n^o s 69, 70; L. SAULNIER-PERNUT, *Les Trois Couronnements. Tapisserie du Trésor de la cathédrale de Sens*, s.l., 1993.

(12) Voir, à ce propos, les observations de R. SANFAÇON, «Le daïs dans le vitrail et dans l'architecture au XV^e siècle en France», *Représentations architecturales dans les vitraux. Colloque international, Bruxelles, Palais des Académies, 22-27 août 2002 (Dossiers de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 9)*, Bruxelles, 2002, p. 131.

(13) CLÉMENT, *op. cit.*, p. 76; A. GUY, *La cathédrale de Moulins*, Moulins, 1950, p. 60.



Fig. 7a et b. Maître verrier anonyme: *Vierge à l'Enfant avec anges* (détails); vitrail, Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo G. Berger, Bruxelles).

donne à voir les personnages sacrés sous une forme clairement lisible, intelligible du premier coup d'œil, une forme qui rend possible l'adoration ⁽¹⁴⁾. Devant ces quatre figures quasi camouflées, dont seuls quelques fragments d'ailes et de chevelures, perdus dans la composition, trahissent la présence, on songe plutôt à un ange représenté par les frères Van Eyck sur l'un des panneaux de *l'Agneau mystique* ⁽¹⁵⁾ (fig. 8). De cet organiste céleste actionnant le soufflet d'un orgue, le spectateur ne voit que quelques cheveux et une fraction infime du corps. Le reste de la figure est coupé par le montant du cadre, ou dissimulé par l'instrument. À l'évidence, le spectateur ne peut imaginer que l'ange au soufflet ait posé. Comme ses quatre congénères cachés du vitrail moulinois, il paraît plutôt avoir été représenté à son insu par le peintre...

Un modèle flamand

Le Maître des Petitdés n'a pas dû se borner à réaliser des modèles de vitraux. Tout indique qu'il était peintre au premier chef et qu'il connaissait bien la culture picturale de son temps. Ceci transparait non seulement dans l'articulation spatiale et la complexité esthétique du vitrail des Petitdés, mais aussi dans le choix des œuvres qu'il prit en exemple. Outre le *Calvaire* du cardinal de Bourbon, il a eu recours à un second modèle, qui relève non pas de la culture locale, mais de celle des 'Primitifs flamands'.

Le lecteur qui parcourt l'abondante littérature suscitée par la verrière des Petitdés constate qu'on s'est peu interrogé, jusqu'ici, sur les sources du groupe de la Vierge à l'Enfant. Jean Lafond l'a mis en relation avec la fameuse *Madone* de Longvè, aujourd'hui au Louvre, une sculpture certainement bourbonnaise qui provient d'une petite chapelle proche de Moulins ⁽¹⁶⁾. Les deux œuvres présentent effectivement le même motif de l'Enfant Jésus jouant avec les pages d'un livre de prières, mais ce motif est rendu de manière tout à fait différente dans la statue et dans le vitrail. Récemment, Brigitte Kurmann a évoqué, à propos de la verrière des Petitdés, le triptyque de Dresde de Jan van Eyck ⁽¹⁷⁾. Plus que le groupe de la Vierge à l'Enfant trônant, c'est avant tout le caractère unitaire de la construction spatiale du chef-d'œuvre eyckien — les trois panneaux peints 'ouvrent' sur un seul et même intérieur d'église, vu en perspective —, qui légitime un tel rapprochement.

La piste des Madones flamandes, suggérée par Brigitte Kurmann, mérite d'être explorée plus avant. Une autre *Vierge à l'Enfant* due à un maître du nord doit être mentionnée ici: le

(14) Voir la définition de l'icône donnée dans H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990, p. 41: «un type d'image qui se prête à l'adoration (ein Bildkonzept, das sich zur Verehrung eignet)».

(15) Voir, sur cet ange, É. H. GOMBICH, *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, 1987, pp. 266-267.

(16) J. LAFOND, «De 1380 à 1500», dans: M. AUBERT *et alii*, *Le vitrail français*, Paris, 1958, p. 321, note 24. Voir, sur la *Madone* de Longvè, J. BAUDOIN, *La sculpture flamboyante en Auvergne. Bourbonnais, Forez, Nonette*, 1998, pp. 201-202.

(17) KURMANN-SCHWARZ, *op. cit.*, p. 37. Voir, sur cette œuvre, M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, Leyde/Bruxelles, 1967-1976, I, p. 54-55.



Fig. 8. Frères Van Eyck: Polyptyque, *Anges musiciens*; huile sur bois. Gand, cathédrale Saint-Bavon (photo IRPA, Bruxelles).

panneau Durán de Rogier de le Pasture, conservé au Prado ⁽¹⁸⁾ (fig. 9). La composition est bien connue des historiens d'art. Marie, que s'apprête à couronner un ange en lévitation, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus, qui chiffonne de la main droite les pages d'un livre. Elle porte un long manteau rouge, orné d'une bordure de fil d'or et de perles, ainsi qu'un surcot de la même couleur rouge, dont une partie de la doublure fourrée fait fonction d'ourlet. Du côté gauche, ce surcot est légèrement remonté, ce qui permet au spectateur d'apercevoir une cote de brocart et le pied droit de Marie.

De prime abord, hormis par le thème commun de l'Enfant au livre, la *Madone* Durán ne ressemble guère à celle des PetitdÉ. Cette dernière porte d'autres habits: un manteau bleu à bordure dorée, fourré d'hermine; un surcot rouge violacé également pourvu d'une bordure dorée, que décorent des cabochons; enfin, une cote de même couleur que le surcot. Pourtant, il suffit de comparer le drapé des deux figures pour découvrir de nombreuses coïncidences (figg.9, 10). Elles sont particulièrement frappantes dans le bas de la figure, du côté gauche. L'ourlet du surcot dessine, au-dessous du genou droit, le même segment de cercle et la même cascade de plis en zig-zag. En outre, la retombée du manteau de Marie, à partir de l'épaule gauche, présente un tracé similaire. Le revers du drap rouge peint par Rogier de le Pasture peut être en grande partie superposé à la doublure d'hermine imaginée par le Maître des PetitdÉ. Si l'on examine les deux figures en partant du bas, l'œil rencontre tout d'abord, sous le genou gauche, un grand pli arqué, délimité, en haut et en bas, par deux courts segments de la bordure du manteau. Puis, sur le genou gauche lui-même, on discerne deux autres plis, en forme de triangle. Ensuite, le manteau dessine une courbe qui suit en partie le bras gauche de Marie. Dans la moitié inférieure de cette courbe, la bordure est visible; dans la moitié supérieure, vers l'épaule, c'est le revers du manteau qui est apparent.

Comment expliquer le fait que l'on retrouve une part aussi importante du drapé de la *Madone* Durán dans un vitrail de la collégiale de Moulins? Serait-ce le résultat de l'intervention de quelque restaurateur qui, formé au goût néo-gothique, aurait complété les fragments originaux de l'image en s'inspirant d'un chef-d'œuvre de la peinture flamande du xv^e siècle? L'hypothèse ne peut être exclue *a priori*, car il est évident que la verrière des PetitdÉ a subi diverses altérations. À l'œil nu, on distingue de nombreux plombs de casse; certains calibres originaux ont disparu et ont été remplacés par du simple verre blanc. C'est ainsi que le bras droit de l'Enfant a presque entièrement disparu. Le sol présente, à l'heure actuelle, la même couleur jaune-orangé que le trône marial; cet effet de 'ton sur ton', qui détruit toute suggestion d'espace tridimensionnel dans la partie inférieure de l'image, ne correspond certainement pas aux intentions du maître verrier, ni à celles du cartonnier. Les armoiries, victimes du zèle égalitaire de la Révolution, ont visiblement été refaites.

L'hypothèse d'une intervention moderne se heurte toutefois à plusieurs contre-arguments. Le vitrail des PetitdÉ est reproduit dès 1838 dans l'*Atlas illustré* accompagnant *L'ancien Bour-*

(18) Madrid, Museo Nacional del Prado, n° d'inv. 2722; huile sur bois; 100 x 52 cm. Voir, sur cette œuvre, D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Anvers, 1999, n° 5; A. CHATELET, *Rogier van der Weyden. Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Strasbourg, 1999, n° AC 47; M.P. SILVA MAROTO, *Museo del Prado. Guía. Pintura flamenca de los siglos XV y XVI*, Madrid, 2001, pp. 82-83.



Fig. 9. Rogier de le Pasture: *Madone Duran*; huile sur bois. Madrid, Museo Nacional del Prado (photo musée).



Fig. 10. Maître verrier anonyme: *Vierge à l'Enfant avec anges* (détail); vitrail. Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo G. Berger, Bruxelles).

bonnais d'Achille Allier et Adolphe Michel ⁽¹⁹⁾ (fig.11). Selon ces auteurs, le graveur a pu s'appuyer sur des dessins antérieurs à la Révolution ⁽²⁰⁾. Or, on constate que la gravure contient les principaux éléments du drapé de la *Madone* Durán, tels qu'on les reconnaît, aujourd'hui encore, sur le vitrail. Et, même si l'on veut mettre en doute l'existence d'un relevé du vitrail antérieur à la Révolution — il n'a en tout cas pas été retrouvé —, on ne peut contester qu'en 1838, la verrière des Petité se présentait déjà, dans ses grandes lignes, comme on la voit aujourd'hui. Une seule différence importante peut être notée: l'espace laissé par la figure manquante de l'épouse de Nicolas Petité n'avait pas encore été comblé par l'intrus agenouillé devant sainte Barbe ⁽²¹⁾.

Peut-on imaginer qu'un restaurateur français de vitraux ait pu, avant 1838, compléter une verrière endommagée en ayant recours à l'exemple de la *Madone* Durán? La réponse est négative. En effet, si le tableau de Rogier de la Pasture constitue, à l'heure actuelle, une œuvre célèbre, que l'on s'attend à trouver dans tout ouvrage de synthèse sur les 'Primitifs flamands', il n'en allait pas de même au XIX^e siècle. La *Madone* Durán est une découverte récente de l'histoire de l'art. Léguée en 1930 au Prado par le collectionneur Pedro Fernández-Durán, elle fut mentionnée l'année suivante par Georges Hulin de Loo, dans une brève communication, et reproduite pour la première fois en 1937, indépendamment par Max Friedländer et par Friedrich Winkler ⁽²²⁾. Il fallut attendre 1939 pour que le public international découvre l'original, à l'occasion de l'exposition des chefs-d'œuvre du Prado en exil, à Genève ⁽²³⁾. Quant aux premières publications de copies, elles remontent aux années 1920 ⁽²⁴⁾. De tout ceci, on peut conclure qu'au XIX^e siècle, la composition de la *Madone* Durán ne devait être connue que de quelques collectionneurs.

(19) A. ALLIER/ A. MICHEL, *L'ancien Bourbonnais (histoire, monuments, mœurs, statistique) [...] Atlas*, Moulins, 1838, pl. 23.

(20) A. ALLIER/ A. MICHEL, *L'ancien Bourbonnais (histoire, monuments, mœurs, statistique) [...], Tome troisième*, Moulins, 1838, p. 92: «*Avant la Révolution, l'église Notre-Dame était richement décorée. Les vitraux étaient de la plus belle exécution et de la plus grande magnificence; aujourd'hui ils sont horriblement mutilés; par bonheur, des dessins en ont été conservés et nous avons pu les publier. Ces dessins donnent une idée juste de leur style et de leur savante composition*». La gravure porte évidemment, dans le détail, l'empreinte du goût du XIX^e siècle. C'est ainsi que les parties génitales de l'Enfant, bien visibles sur le vitrail, ont été soigneusement dissimulées en faisant un peu remonter le genou gauche. De même, le graveur, ou l'auteur du dessin préparatoire a doté la Vierge d'une opulente poitrine dont on trouverait difficilement l'équivalent dans la peinture flamande du XV^e siècle.

(21) Voir, sur cette 'restauration', L. DU BROC DE SÉGANGE, *Notre-Dame de Moulins. Guide historique, archéologique et iconographique à travers la Cathédrale, les chapelles, les vitraux, les peintures, etc.*, Moulins/Paris, 1876, pp. 53-54; 75-76.

(22) G. HULIN DE LOO, «*Quelques œuvres d'art inédites rencontrées en Espagne*», *Académie royale de Belgique. Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, 13, 1931, pp. 12-13; M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, 14. Band: Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leyde, 1937, pp. 88-89, Nachtr. XI; F. WINKLER, «*Über einige altniederländische Bilder, vor allem in Spanien*», *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 58, 1937, pp. 160-163.

(23) *Les chefs-d'œuvre du Musée du Prado* (cat. d'exp.), Genève, Musée d'Art et d'Histoire, 1939, n° 173.

(24) A.L. MAYER, «*Dos tablas primitivas hispanoflamencas*», *Boletín de la Sociedad española de Excursiones*, 32, 1924, pp. 255-256; M.J. FRIEDLÄNDER, *Die altniederländische Malerei, 4. Band: Hugo van der Goes*, Berlin, 1926, n° 85.



Fig. 11. Normand fils: *Vierge à l'Enfant avec anges*; gravure tirée d'A. Allier/ A. Michel, *L'ancien Bourbonnais (histoire, monuments, mœurs, statistique) [...]*, Atlas, Moulins, 1838, pl. 23.

La relation unissant la *Madone* Durán au vitrail des Petitté est donc ancienne : l'auteur du carton connaissait le modèle rogiérien et s'en est inspiré. Il est vrai que ce modèle a été largement diffusé. On en retrouve l'empreinte non seulement dans l'art des anciens Pays-Bas, mais aussi en Castille et en Autriche⁽²⁵⁾. Le prototype, que l'on situe vers 1435-1440, a dû prendre assez rapidement le chemin de l'Espagne. S'agissait-il d'une commande espagnole ? En tout cas, c'est dans la peinture castillane de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance que l'on recense le plus grand nombre d'échos de la *Madone* Durán. Pour un de ces échos, on possède même une date précise : 1488. Cette année-là fut signé le contrat pour le retable destiné à orner la chapelle des Luna dans la cathédrale de Tolède, retable dont le panneau de la *Vierge Irônant parmi les anges* reprend de nombreux détails au tableau de Rogier.

L'interprétation donnée par le Maître des Petitté partage certaines caractéristiques avec d'autres versions du même modèle. Si la Vierge à l'Enfant du vitrail porte un manteau bleu et un surcot rouge violacé, la *Madone* Durán est uniformément revêtue de rouge. On sait que, de manière traditionnelle, Marie arbore en général, dans l'art occidental, le rouge combiné au bleu. Si l'une de ses robes est rouge, le manteau sera bleu, ou inversement. La représentation de la Mère de Dieu revêtue presque entièrement de rouge est une solution plutôt personnelle du maître tournaisien, qu'il a répétée sur le triptyque de Miraflores et dans la *Pietà* de la National Gallery de Londres⁽²⁶⁾. Les imitateurs de la *Madone* Durán ont souvent dépouillé le modèle de ce qui a dû leur apparaître comme une extravagance chromatique. C'est ainsi que, dans deux versions espagnoles de la fin du xv^e siècle, celle conservée à Princeton et celle portant les armoiries des Mendoza et des Quiñones, le rouge du surcot marial a fait place à un ton bleu, le manteau, en revanche, demeurant rouge⁽²⁷⁾. Par son harmonie de bleu, dans le

(25) Voir, sur les échos suscités par la *Madone* Durán, R.A. KOCH, «Copies of Roger van der Weyden's Madonna in Red», *Record of the Art Museum, Princeton University*, 26, 1967, pp. 46-58; E. BERMEJO MARTINEZ, *La pintura de los Primitivos flamencos en España I*, Madrid, 1980, pp. 112-114; M.P. SILVA MAROTO/M. GARRIDO, «Contribution du dessin sous-jacent à l'identification et à la connaissance des peintres hispano-flamands castillans», *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque IX, 12-14 septembre 1991*, Louvain-la-Neuve, 1993, pp. 131-133; D. MARTENS, «Le rayonnement européen de Rogier de le Pasture (vers 1400-1464), peintre de la Ville de Bruxelles», *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 61, 1996, pp. 58-77; IDEM, «Un témoin méconnu de la peinture bruxelloise de la fin du Moyen Âge : le triptyque de saint Hippolyte au Musée des Beaux-Arts de Boston», *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, 79, 2000, pp. 71-79. Voir tout récemment, sur la version autrichienne, sans doute tyrolienne, de la *Madone* Durán, A. SIMON, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert*, Berlin, 2002, pp. 271-276; sur la version attribuée à un peintre de Valence, peut-être Jaume Baço, J. GÓMEZ FRECHINA, dans *La clave flamenca en los Primitivos valencianos* (cat. d'exp.), Valence, Museo de Bellas Artes, 2001, p. 191; IDEM, dans *La pintura gòlica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo y su época* (cat. d'exp.), Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2003, p. 207; sur les relations entre le Maître des Luna et la *Madone* Durán, M.P. SILVA MAROTO, «Pintura hispanoflamenca castellana. De Toledo a Guadalajara: el foco toledano», *La pintura gòlica durante el siglo xv en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Saragosse, 2007, pp. 310-318; sur celles entre la miniature parisienne du milieu du xv^e siècle et la *Madone* Durán, C. REYNOLDS, «Netherlandish Patterns in Fifteenth-Century Paris. Campin, Van der Weyden and the Bedford Workshop», *Von Kunst und Temperament. Festschrift für Eberhard König*, Turnhout, 2007, pp. 217-218.

(26) Voir, sur ces œuvres, DE VOS, *op. cit.*, n° s 12, B12b.

(27) Voir les photographies en couleurs publiées dans DE VOS, *op. cit.*, p. 190, fig. 5a et *Old Master Paintings from the Gutzwiler and Bürgenstock Collection* (cat. de vente), Londres, Sotheby's, 11 décembre 1996, n° 8.

manteau, et de rouge violacé, dans la cotte et le surcot, la Madone des Petité dé trahit le même souci de conformité à l'usage chromatique dominant.

Un souci analogue de conformité — on serait tenté de parler de conformisme - transparaît aussi dans le fait que l'environnement de la Vierge du vitrail diffère profondément de celui conçu par Rogier de le Pasture. La *Madone Durán* est représentée assise dans une niche, dont la partie inférieure forme banquette, et elle pose les pieds sur une console semi-circulaire. Celle-ci fait saillie sur la paroi. Niche et console sont des dispositifs architecturaux traditionnellement associés à la sculpture, de sorte que, dans le tableau de Rogier, le groupe de la Vierge à l'Enfant, dont les chairs possèdent les couleurs naturelles, produit l'effet d'une 'statue vivante'. Les 'Primitifs' du xv^e siècle furent coutumiers de ce genre d'effets, notamment dans les effigies de saints. Néanmoins, l'association de la niche et de la console à une Madone assise, dont les jambes font saillie, est pour le moins inhabituelle. Les peintres des anciens Pays-Bas représentent normalement la Vierge assise soit dans un intérieur, soit dans un jardin, pas dans une niche.

Si le décor architectural a sans doute contribué, par la science du trompe-l'œil qui s'y manifeste, au succès du panneau rogiérien, plusieurs imitateurs ont cependant préféré installer le groupe de la Vierge à l'Enfant dans un cadre plus conventionnel. C'est le cas, notamment, de l'anonyme castillan dit 'des Luna', lequel, sur le retable toledan déjà cité, mais aussi dans une autre œuvre, conservée au Prado (fig. 12), a représenté Marie assise sous un baldaquin de brocart, dans un intérieur. C'est ce que fit également le Maître des Petité dé. La composition originale que s'était ingénié à créer le maître tournaisien est ainsi devenue une image beaucoup plus classique...

Il est permis de se demander par quelle voie le Maître des Petité dé a eu connaissance du modèle rogiérien. S'agissait-il de l'original, d'une réplique autographe, d'une 'copie exacte', d'un dessin préparatoire ou de quelque fidèle *ricordo* graphique exécuté dans l'atelier du maître? Ou bien faut-il plutôt songer à une 'copie interprétative', comportant des interpolations qui sont souvent autant de concessions à l'évolution du goût? ⁽²⁸⁾ Les parallèles relevés entre le vitrail moulinois et d'autres compositions procédant du même modèle plaident assurément en faveur de la dernière possibilité. Le Maître des Petité dé a dû avoir sous les yeux une *Madone Durán* mise au goût du jour. On pourrait songer, par exemple, à celle de la Collection Johnson de Philadelphie, qui fait partie d'un ensemble d'œuvres bruxelloises de la fin du xv^e siècle: le 'groupe au Feuillage brodé' (fig. 13) ⁽²⁹⁾. Dans cette peinture, la Vierge portant l'Enfant est assise sur une banquette de briques recouverte de gazon, devant un riant paysage. Le

Robert Koch (*op. cit.*, p. 53) semble avoir été le premier à signaler ces changements chromatiques.

(28) Voir, sur la réplique, la 'copie exacte' et la 'copie interprétative', H. MUSEN, «Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie», *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, pp. 19-31.

(29) Voir tout récemment, sur cette œuvre, F. GOMBERT, «Une Vierge pour modèle» et D. MARRENS, «Le groupe des œuvres au Feuillage brodé: quelques propositions», dans *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'atelier* (cat. d'exp.), Lille, Palais des Beaux-Arts, 2005, pp. 41-44 et pp. 60-61. Voir aussi F. GOMBERT, «Regrouper et exposer les œuvres attribuées à un atelier de maître anonyme» et C. PÉRIER-D'ETEREN, «Le Maître au Feuillage brodé et les pratiques d'atelier. Du panneau de la *Vierge à l'Enfant* de Philadelphie au Retable de la *Vierge à l'Enfant* de Polizzi Generosa», dans *Le Maître au Feuillage brodé. Démarches d'artistes et méthodes d'attribution d'œuvres à un peintre anonyme des anciens Pays-Bas du xv^e siècle*, Deauville, 2007, pp. 25-29 et pp. 121-128.

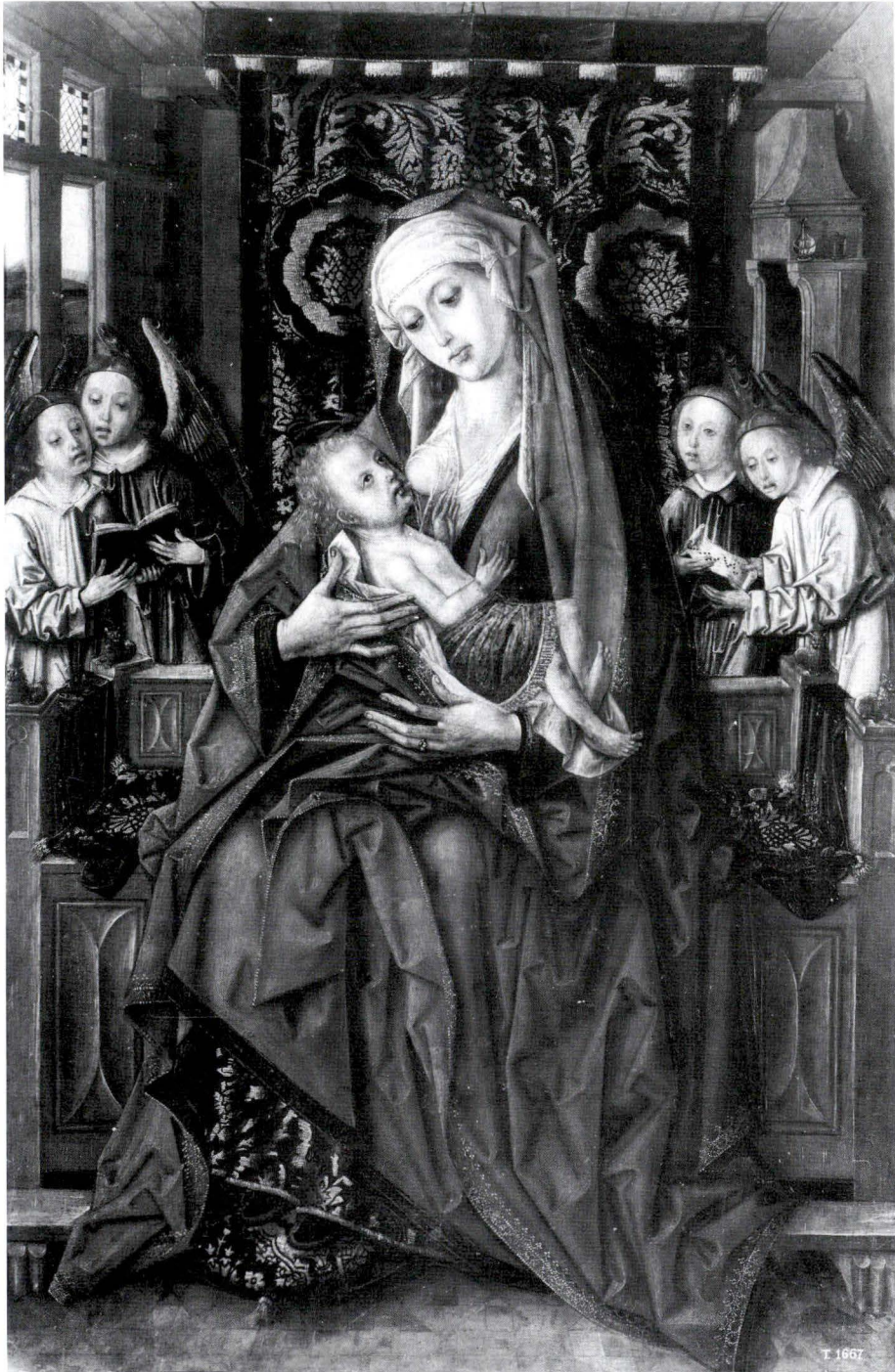


Fig. 12. Maître des Luga: *Vierge à l'Enfant avec anges*; huile sur bois. Madrid, Museo Nacional del Prado (photo Mas, Barcelone).



Fig. 13. Groupe au Feuillage brodé: *Vierge à l'Enfant*; huile sur bois. Philadelphie, Museum of Art, John G. Johnson Collection (photo musée).

groupe marial se singularise par certains détails, absents aussi bien de l'original rogiérien que de la plupart des tableaux qui peuvent en être rapprochés, détails qui, en revanche, s'observent également dans la Madone du vitrail de Moulins. On signalera les pierres cousues sur la bordure dorée du surcot, la longue chevelure bouclée de Marie, retombant sur les épaules, le diadème qu'elle porte sur le front⁽³⁰⁾ et, enfin, le pied droit de l'Enfant, tourné vers notre gauche...

Ce motif du pied droit tourné vers la gauche se retrouve dans deux versions de la *Madone* Durán attribuées à Marcellus Coffermans, celle de Dortmund et celle de l'ancienne collection Rodriguez Bauzá de Madrid (fig. 14). L'Enfant, tel que l'a représenté le maître archaïsant anversois, contemporain de Philippe II, ressemble beaucoup à celui du vitrail des Petitté. On observe les mêmes changements par rapport au modèle rogiérien. Non seulement le pied droit est disposé de manière similaire mais, en outre, le visage, vu de face, est légèrement incliné vers la gauche. Enfin, Marcellus Coffermans habille l'Enfant d'une chemise transparente, de sorte qu'il paraît nu, comme l'est le bambin du vitrail. On est tenté de croire que le Maître des Petitté s'est inspiré d'une version interpolée de la *Madone* Durán, proche à la fois de l'exemplaire de Philadelphie et de ceux peints par Coffermans.

L'empreinte du Maître de Moulins

En dépit de ses liens avec la scène artistique brabançonne, on ne saurait affirmer pour autant que le Maître des Petitté a échappé à l'emprise du milieu artistique moulinois. L'influence exercée par la verrière de Charles II de Bourbon a déjà été mentionnée. On peut aussi faire état de relations manifestes avec l'art du Maître de Moulins. Dès 1949, Grete Ring écrivait: «*les analogies entre le triptyque et les vitraux de la cathédrale de Moulins ne sauraient être soulignées trop fortement [...]*»⁽³¹⁾ et, en 1962, Louis Grodecki s'exprimait dans le même sens⁽³²⁾. Albert Châtelet relève, lui aussi, «*la parenté d'une telle réalisation (le vitrail des Petitté) avec l'œuvre du Maître de Moulins*». Il fait notamment remarquer: «*Les anges accompagnant la Vierge rappellent ceux de la 'Nativité' d'Autun. Le visage de la Vierge fait également penser à celui de l' 'Annonciation' de Chicago, traduit, cependant, avec une recherche de synthèse de la forme que le vitrail exigeait*»⁽³³⁾. De son côté, Madeleine Huillet d'Istria signale le fait que le saint Pierre du volet du Louvre, peint par le Maître de Moulins pour Pierre II de Beaujeu, porte une robe violacée et un manteau vert, comme celui du vitrail⁽³⁴⁾. C'est là une combi-

(30) Il faut noter que, selon certains auteurs (DU BROC DE SÉGANGE, *op. cit.*, 1876, p. 81; GUY, *op. cit.*, pp. 59-60; 63, note 1), la Vierge du vitrail moulinois portait initialement une couronne, détail qui aurait été éliminé à la Révolution. La gravure reproduite dans l'*Atlas de L'ancien Bourbonnais* présente effectivement Marie couronnée. Une couronne assez différente coiffe la Vierge dans la gravure publiée dans R. DE QUIBBELLE, *Guide archéologique dans Moulins [...]*, Moulins, 1895, face à la p. 32.

(31) G. RING, *La peinture française du xv^{ème} siècle*, Londres, 1949, p. 238.

(32) L. GRODECKI, «Miniature, peinture, vitrail: le Maître de Moulins», *Art de France*, 2, 1962, p. 246.

(33) CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, p. 140. Voir, sur la *Nativité* d'Autun et l'*Annonciation* de Chicago, LORENTZ/REGOND, *op. cit.*, n° s 1, 6; CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, pp. 170-171; 174-175.

(34) HUILLET D'ISTRIA, *op. cit.*, p. 93. Voir, sur le *Saint Pierre présentant Pierre de Beaujeu* du Louvre, LORENTZ/REGOND, *op. cit.*, n° 7; CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, p. 177.



Fig. 11. Marcellus Coffermans: *Vierge à l'Enfant*; huile sur bois, Madrid, ancienne collection Rodriguez Bauzá (photo Pando, Madrid).

naison chromatique rare dans l'iconographie du Prince des apôtres. La coïncidence n'est sans doute pas fortuite.

Nombreux sont, par ailleurs, les auteurs qui ont été frappés par les ressemblances morphologiques entre la Madone des Petitedé et la Vierge du panneau central du triptyque éponyme de la cathédrale ⁽³⁵⁾ (figg.6, 15). La forme générale du visage, mais aussi le menton, les yeux et le nez sont effectivement fort similaires. Les parentés s'étendent au modelé. Ainsi, le long de la mâchoire inférieure, à droite, on aperçoit, entre deux traits d'ombre concentriques, le même reflet lumineux courbe. Et le rendu du volume des paupières inférieures sous la forme d'une épaisse ligne noire est commun aux deux visages.

Enfin, le Maître des Petitedé semble dépendre de l'exemple du Maître de Moulins jusque dans sa conception de la scène sacrée. Le vitrail de la *Vierge trônant* peut être rapproché de l'*Annonciation* peinte au revers des volets du triptyque de la cathédrale. Dans les deux images, on est frappé par le rôle important dévolu aux anges. Pourtant, les sujets traités n'exigeaient pas leur présence en grand nombre ⁽³⁶⁾. Elle est donc le résultat d'un choix délibéré. Qui plus est, ces anges sont figurés en lévitation, voletant à faible hauteur, le corps à la verticale. On le voit fort bien dans l'*Annonciation*, on le devine dans le vitrail. Mais il est clair que les créatures ailées qui entourent le trône de la Vierge ne posent pas les pieds sur le sol occupé par Pierre Petitedé et son saint patron.

Les anges voletant à faible hauteur, avec le torse dans une position proche de la verticale, constituent un motif fréquent dans l'œuvre du Maître de Moulins, comme une marque esthétique personnelle. Ils se retrouvent aux côtés des acteurs principaux de la scène, le surnaturel se mêlant ainsi directement à l'action représentée. Des groupes de figures ailées en lévitation apparaissent non seulement dans l'*Annonciation*, mais aussi dans les deux *Vierge à l'Enfant* qui peuvent être attribuées à l'artiste: celle, bien connue, des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique et celle de l'ancienne collection Bacri ⁽³⁷⁾. Marie, représentée derrière une balustrade, et son Fils, assis sur un coussin, sont entourés par quatre anges en lévitation, disposés par paire. De même, dans la miniature servant de frontispice aux *Statuts de l'ordre de saint Michel*, le Maître de Moulins a représenté, face au roi Charles VIII, l'archange en cuirasse accompagné de trois anges voletant à faible distance du sol ⁽³⁸⁾. On notera que la formule ne s'est pas imposée d'emblée à l'artiste. Ainsi, dans la *Nativité* d'Autun, que l'on s'accorde à situer au début de sa carrière, en tout cas avant 1483, date de la mort du commanditaire, les deux anges vus à mi-corps au premier plan sont bien campés sur le sol de la grange, à l'instar de Marie, de Joseph et du cardinal Rolin ⁽³⁹⁾ ...

(35) Voir notamment P. DUPEUX, *Les artistes à la cour ducal des Bourbon. Les maîtres de Moulins*, Moulins, 1946, p. 41; GUY, *op. cit.*, p. 59. Selon Madeleine HUILLET D'ISTRIA (*op. cit.*, p. 93), il n'y aurait toutefois qu'une «simple ressemblance d'époque» entre les deux Vierges.

(36) Le type iconographique de l'Annonciation aux anges multiples est pour le moins exceptionnel à la fin du Moyen Âge. Voir, à ce sujet, J. YARZA LUACES, «El retablo mayor de la cartuja de Miraflores», *Actas del Congreso internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época. Burgos. 13-16 octubre de 1999*, Burgos, 2001, pp. 223-224.

(37) CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, p. 178. Voir aussi, sur la *Madone* de Bruxelles, LORENTZ/BÉGOND, *op. cit.*, n° 4.

(38) LORENTZ/BÉGOND, *op. cit.*, n° 9; CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, pp. 178-179.

(39) LORENTZ/BÉGOND, *op. cit.*, n° 1; CHÂTELET, *op. cit.*, 2001, pp. 170-171.



Fig. 15. Maître de Moulins: Triptyque, panneau central. *Vierge en majesté* (détail): huile sur bois. Moulins, cathédrale Notre-Dame (photo tirée de M. Huillet d'Istria, *op. cit.* note 8).

En reprenant la formule des groupes d'anges en lévitation verticale à faible distance du sol, le Maître des Petildé aura donc donné à sa *Vierge à l'Enfant vénérée par les Petildé* un caractère bourbonnais. Il aura inséré l'emprunt flamand dans une composition dont l'iconographie porte clairement l'empreinte du Maître de Moulins. Le vitrail des Petildé tranche nettement, de ce fait, sur les représentations de sujet analogue dans la peinture des anciens Pays-Bas. On se rappellera ici que le thème de la Vierge à l'Enfant trônant, entourée par des groupes d'anges, a notamment été traité par Dieric Bouts dans un panneau de Grenade, mais aussi par le Maître de la Légende de sainte Barbe, les anonymes des Légendes de sainte Ursule et de sainte Lucie, l'auteur des peintures du maître-autel de la cathédrale d'Évora⁽¹⁰⁾. Dans chacune de ces œuvres, la majorité des anges ont les pieds sur le sol; certains sont même assis. Ceux représentés en vol occupent, dans le haut du panneau, une sorte de registre céleste: ils sont nettement séparés du 'cœur' de l'image et n'entretiennent aucune relation avec l'Enfant. La différence est nette, on le voit, avec le vitrail.

Un peintre anversois à Moulins

Comme l'a récemment rappelé une importante exposition présentée à Bruges, la peinture des anciens Pays-Bas a joui, durant tout le xv^e siècle, d'un immense prestige international⁽¹¹⁾. En dehors des Flandres s'est développé un véritable 'goût flamand': les élites sociales de France, d'Italie, d'Espagne ou du Portugal cherchèrent à se singulariser par la possession d'images d'un réalisme nouveau, peintes dans une technique qui leur confère la translucidité d'un vitrail et le brillant d'une orfèvrerie. Leur intérêt pour l'art du nord fut alimenté non seulement par des œuvres importées, mais aussi par des déplacements d'artistes. En Auvergne et en Bourbonnais, ce goût flamand est attesté, dès les années 1450-1460, par les vitraux de la Sainte-Chapelle de Riom. Brigitte Kurmann en attribue l'exécution à un atelier de maîtres verriers œuvrant dans un style proche de celui du Maître de Flémalle et des frères Van Eyck⁽¹²⁾. La commande émanait, selon toute vraisemblance, du duc Charles Ier de Bourbon, mort en 1456. Ses fils Charles II, le cardinal archevêque, et Pierre II, qui régna sur le duché de 1488 à 1503, reprirent à leur compte les préférences septentrionales de leur père. Tous deux eurent recours au talent du 'Thiois' Jean Hey, le Maître de Moulins. Celui-ci, formé probablement au contact de Hugo van der Goes, dont l'influence est patente dans ses œuvres, allait marquer d'une forte empreinte flamande la vie artistique de la capitale des ducs de Bourbon. C'est pour Pierre II de Bourbon et son épouse Anne de France qu'il réalisa, dans les dernières années du xv^e siècle, le fameux retable conservé à la cathédrale de Moulins. L'œuvre se présente sous les dehors d'un triptyque flamand classique. Au revers des volets figure une *Annonciation* en grisaille, à l'intérieur du retable une *Vierge de l'Apocalypse*, flanquée des portraits des donateurs en prière. Comme on l'a remarqué, le panneau central

(10) Voir, sur ces œuvres, FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967-1976, III, n° 17; IV, n° s 65; VIa, n° 153; VIb, Add.267; IV, Add.116.

(11) T.-H. BORCHERT (éd.), *De eeuw van Van Eyck 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden* (cat. d'exp.), Bruges, Groeningemuseum, 2002. Voir aussi le compte rendu par L. CAMPBELL, «Jan van Eyck, Early Netherlandish Painting and South Europe», *The Burlington Magazine*, juin 2002, pp. 367-371.

(12) B. KURMANN-SCHWARZ, *Französische Glasmalereien. Ein Atelier in Bourges und Riom*, Berne, 1988.

s'inspire, dans le groupe marial, d'un diptyque bruxellois conservé à Chantilly, portant les armoiries de Jeanne de France (13).

Mais Jean Hey fut-il le seul propagateur de l'art flamand à Moulins en cette fin du xv^e siècle? Un autre artiste originaire du nord n'a-t-il pas pu œuvrer au même moment dans la capitale du duché? Le fait qu'une partie importante du drapé de la Vierge a été emprunté à la *Madone Durán* rend très peu vraisemblable que le Maître de Moulins ait fourni lui-même le carton du vitrail des PetitdÉ. L'auteur du triptyque de la cathédrale manifeste en effet, vis-à-vis de ses modèles, un souci d'indépendance typique d'un 'grand maître' du xv^e siècle qui, tels un Jan van Eyck, un Rogier de la Pasture, un Jean Fouquet ou un Hans Memling, ne s'abaisserait jamais à copier les œuvres d'un contemporain ou d'un devancier immédiat (14). Aucune reprise littérale d'un motif n'a pu, jusqu'à présent, être relevée dans les peintures attribuées au Maître de Moulins et la façon dont celui-ci a complètement transformé le drapé de la Vierge de l'Apocalypse du diptyque bruxellois de Jeanne de France est on ne peut plus révélatrice à cet égard. En revanche, l'auteur du carton des PetitdÉ n'éprouvait visiblement aucune gêne à s'approprier les inventions d'autrui. À l'instar des nombreux 'petits maîtres' flamands de la fin du xv^e siècle demeurés dans l'anonymat, il puise dans le répertoire des grands 'Primitifs' des anciens Pays-Bas (15). Est-il, lui aussi, originaire du nord? Son utilisation d'un modèle rogiérien, en tout cas, le suggère fortement car, dans le centre ou le sud de la France, on ne relève guère, à son époque, d'emprunts aussi serviles à des œuvres flamandes. En outre, comme on va le voir, des pièces inédites, récemment découvertes dans les archives de la ville d'Anvers, attestent sans ambiguïté la présence à Moulins d'un artiste 'thiois' autre que Jean Hey.

Dans un document scabinal du 21 avril 1506, il est fait mention du peintre Godevaert van Haesten, habitant à Moulins en Bourbonnais, fils d'un Godevaert déjà décédé («*Godevaert van Haesten schilder Godevaertss wylen wonen te molins in bourbonnois*») (16). Godevaert le jeune donne procuration à sa sœur Clara van Haesten et à son beau-frère Peter Vorspoel, tailleur d'images (*beeldsnydere*), pour régler la succession de leur père Godevaert van Haesten et de leur mère Kallyne Segers. Dans un deuxième acte du 30 mai de la même année, Godevaert van Haesten («*geseten nur ter tyt tot molins in bourbonnoys*») déclare être satisfait des biens meubles et immeubles — maisons et terres — qu'il a reçus en héritage lors de cette succession (17). Des documents cités, il ressort qu'un peintre dénommé Godevaert van Haesten était en activité à *Molins*, ou Moulins. Il s'agit, sans aucun doute possible, de la ville qui nous intéresse puisque le toponyme est accompagné, dans les deux documents, de la précision «*in*

(13) CHATELET, *op. cit.*, pp. 109-110. Voir, sur cette œuvre, M. COMBLES-SOXKES, *Les Musées de l'Institut de France (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au xv^e siècle, 15)*, Bruxelles, 1988, n° 158.

(14) Voir, sur le statut de l'originalité en matière artistique à la fin du Moyen Âge dans le nord de l'Europe, D. MARTENS, «Die Würde des Kopisten oder Hans Holbeins d. Ä. Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild», *Städte-Jahrbuch, Neue Folge*, 18, 2001, pp. 178-180; SIMON, *op. cit.*, Berlin, 2002, pp. 26-28.

(15) Voir, sur l'importance de la copie chez les 'petits maîtres' flamands de la fin du xv^e siècle, P. PHILIPPOI, *La peinture dans les anciens Pays-Bas xv^e-xvi^e siècles*, Paris, 1998, pp. 109-111.

(16) STADSARCHIEF ANTWERPEN (SAA), *Schepenregister (SR)* 129, fol. 3r°. Acte de 1506. Voir *Annexes*, 1.

(17) SAA, *SR* 129, fol. 13v°. Acte de 1506. Voir *Annexes*, 2.

bourbonnois» ou « *in bourbonnoys*». Aucune œuvre documentée n'a pu être rattachée jusqu'à présent à l'activité de Godevaert le jeune. Toutefois, quelques éléments biographiques permettent de mieux comprendre le milieu artistique où évolua ce peintre anversois avant son départ pour la France.

On peut penser que Godevaert le jeune est né à Anvers. Son père qui, on l'a vu, portait le même prénom, était également peintre ⁽⁴⁸⁾. En 1459, il est mentionné comme maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers ⁽⁴⁹⁾. Nous savons qu'il décéda avant le 15 février 1492 (1493 nouveau style), date à laquelle une certaine Katlyne Segers est citée comme veuve de Godevaert van Haesten ⁽⁵⁰⁾. Dans les *Liggeren* de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, le nom de Godevaert van Haesten le jeune n'apparaît pas, mais on peut supposer qu'il fit son apprentissage dans l'atelier de son père où, vraisemblablement, il travailla pendant quelques années avant de partir pour Moulins.

Du couple formé par Godevaert van Haesten et Katlyne Segers naquirent au moins quatre enfants: le peintre Godevaert le jeune, Adrien, Lambrecht et Clara. Cette dernière épousa Peter Vorspoel, tailleur d'images (*beeldsnijder*) à Anvers. Clara van Haesten et Peter Vorspoel sont cités, entre 1506 et 1526, dans différents documents qui se rapportent à des transactions financières sur des propriétés situées à Ekeren et à Hoogstraten, suite au décès de leur père et beau-père Godevaert van Haesten ⁽⁵¹⁾. Ils vendent également des rentes sur une maison sise dans la *Corte predickerenstraat* à Anvers ⁽⁵²⁾.

Peter Vorspoel appartenait à une famille de sculpteurs et l'on peut établir qu'il était le fils d'un Jan Vorspoel, également tailleur d'images (*beeldsnijder*), comme l'atteste un document d'archive de 1516 où il est dit *Janssone* ⁽⁵³⁾. Si l'activité de Peter Vorspoel n'est pas connue, celle de son père est mieux documentée: Jan Vorspoel eut quatre apprentis, inscrits à la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1471, 1473, 1481 et 1484 ⁽⁵⁴⁾. Nous savons que, en 1473, il travailla à l'église Notre-Dame d'Anvers et fit un socle pour une statue de la Vierge. En 1478, il réalisa un tabernacle pour l'autel de la Mère de Dieu, commandé par le curé de Zyberne ou Siddeburren en Frise. Les contrôleurs (*waardeerders*) de la gilde, lors de leur passage, en garantissent la qualité. Jan Vorspoel est décédé en 1488-89. Il devait avoir un deuxième fils, Jan le jeune, également sculpteur, cité dans les *Liggeren* en 1491, qui engagea un apprenti dénommé Ker-

(48) Il était le fils naturel de Lambrecht van Haesten, dont la profession était tailleur. Voir SAA, SR 69, fol. 341v°. Acte de 1465.

(49) P. BOMBOUTS/ T. VAN LERUUS, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint-Lucasgilde [...]*. Amsterdam, 1961, p. 12.

(50) SAA, SR 95, fol. 340 v°. Acte de 1479. Katlyne Seghers est mentionnée comme veuve dans le document SAA, SR 102, fol. 215. Acte de 1492.

(51) SAA, SR 129, fol. 216r°. Acte de 1506; SR 129 fol. 221 v°. Acte de 1506; SR 131, fol. 2 v°. Acte de 1507.

(52) SAA, SR 150, fol. 81r°. Acte de 1516; SR 155, fol. 19v°. Acte de 1519; SR 163, fol. 10v°. Acte de 1523; SR 165, fol. 20v°. Acte de 1524; SR 166, fol. 131r°. Acte de 1526; SR 172, fol. 59r°, 77v°. Acte de 1527. Ils sont encore mentionnés dans une attestation pour la famille Daems. Voir SAA, SR 165, fol. 341 r°. Acte de 1524.

(53) SAA, SR 150, fol. 81r°. Acte de 1516. Signalons qu'un autre Peter Vorspoel, nommé maître de la gilde de Saint-Luc en 1505, est dit fils de Laurent (Laureyssonne).

(54) G. ASAERT, «Documenten voor de geschiedenis van de beeldhouwkunst te Antwerpen in de xvde eeuw», *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1972, p. 57 et 73.

liaen van Lare⁽⁵⁵⁾. Le testament de Jan Vorspoel, rédigé en 1528, mentionne qu'il épousa Katlyne vanden Eeckhout⁽⁵⁶⁾. Une des activités bien connue des tailleurs d'images était de sculpter des retables en bois qui, souvent, étaient dotés de volets peints⁽⁵⁷⁾. L'alliance entre les deux familles Van Haesten et Vorspoel a pu favoriser la collaboration entre un atelier de peintres et un atelier de sculpteurs.

Si Godevaert van Haesten le jeune est bien l'auteur du carton du vitrail des Petiddé, il a dû séjourner un certain temps à Moulins. Son art porte, on l'a vu, la marque de celui de Jean Hey. Cette forte imprégnation locale ne l'aurait toutefois pas amené à oublier sa première formation, reçue à Anvers. Il a pu emporter, dans ses bagages, des copies dessinées d'après les 'grands maîtres', comme celles, par exemple, que fit Gerard David d'après Jan van Eyck⁽⁵⁸⁾. Si notre hypothèse est correcte, l'une des feuilles en possession de Godevaert le jeune reproduisait la *Madone* Durán de Rogier de le Pasture...

Annexes

1) STADSARCHIEF ANTWERPEN, *Schepenregister* 129, fol. 3 r°. Acte du 21 avril 1506.

Godevaert van Haesten donne procuration à Peter Vorspoel pour traiter les affaires qui concernent l'héritage de son père.

Godevaert van Haesten schilder Godevaertss wylen wonen te molins in bourbonnois gaf ter stont ende naeste In gherechter gestadige ghiften ende makingen |mids sekeren Redenen hem daer toe poorende Peter Vorspoel beeltdnydere ende claren van haesten eius vrouw des voers(yde) Godevaerts suster| vierselen Rocx erflic van alsulcken acht vierselen Rocx tsiaers erflyke renten | als hem vanden voers(yde) wylen Godevaerde zynen vader toecomen bleven ende verstorven moegen syn| ende| diemen heffende Is op seke(re) pande teckeren ende te hoochstraden gelegen Ende dae toe noch alsulcken huysraet ende haeflyck goede als hem Ingelyck vande voers(yde) synen vader verstorven moegen syn...

XXte Aprilis

2) STADSARCHIEF ANTWERPEN, *Schepenregister* 129, fol. 13 v°-14 r°. Acte du 30 mai 1506.

Godevaert van Haesten se déclare satisfait des sommes reçues sur des biens mobiliers et immobiliers de l'héritage de son père.

Godevaert van Haesten Godevaertss wylen geseten nu ter tyt tot molins in bourbonnoys Bekende hem volcomelic ende al vermaecht gepaeijt gecontenteert ende wel voldaan van peteren vorspoel beeltdnyder ende clara van haesten eius vrouw des voers(yde) godevaerts sustere van allen alsulcken goeden ende versterffenissen beyde van hoven ende van erven ruerende ende onruerende quecungz als hem vanden voers(yde) wylen Godevaerde synen vader ende Katlynen Segers synre en der voers(yde) clara| moeder

(55) ROMBOUTS/ VAN LEBIUS, *op. cit.*, I, p. 49.

(56) SAA, SR 174 220r°-v°. Acte de 1528.

(57) Voir, sur la sculpture anversoise de la fin du Moyen Âge, H. NIEUWBOER (éd.), *Antwerpse retablets. 15^{de} 16^{de} eeuw*, Anvers, 1993, 2 vol.; S. GUILLLOT DE SUDRIBAUT, *Sculptures brabançonnies du Musée du Louvre. Bruxelles, Malines, Anvers xv^e-xvi^e siècles*, Paris, 2001; *Retables brabançons des xv^e et xvi^e siècles. Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, Paris, 2002. Pour le métier, voir en particulier C. DEMORTIER, «Données historiques sur les métiers intervenant dans la production des retables anversois», dans: *ibid.*, p. 377-401.

(58) Voir, sur ces copies, M. AINSWORTH, *Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition*, New York, 1998, pp. 26-31.

ennichssins loecomen bleven ende verstorven moegen zyn overmids dien| dat zy hem daer af van al tot al mids der somen van tweeuyfflich ponden gros. br.eens die hy by des bekende van hen ontfangen te hebbene|vulgecocht ende voldaeu heeft daer mede hy wel content ende te vreden was...

XXXe meijs

Remerciements

Les grandes lignes de cette étude ont été présentées au public lors de la traditionnelle 'Journée de recyclage' organisée par la Filière Histoire de l'Art-Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles le 19 février 2005. C'est un agréable devoir de remercier ici l'abbé Yves Mathonat, curé de la Basilique-Cathédrale Notre-Dame, Agnès Leca, responsable de la Médiathèque de la Ville de Moulins, et Barbara Giesicke, experte en vitraux. Notre manuscrit a bénéficié de l'esprit critique de Jacques de Landsberg, Thierry Lenain, François-René Martens et Monique Renault. Enfin, nous souhaitons exprimer toute notre gratitude à Hélène Mund, qui nous a fort aimablement accueillis au Centre d'étude de la Peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Bruxelles).

SAMENVATTING

Het heraldische glasraam van de familie Petitidé dat zich in één van de koorkapellen van de kathedraal van Moulins bevindt wordt doorgaans in de jaren 1480-1490 geplaatst, al kan een ietwat latere datering niet worden uitgesloten. Het stelt Maria met het Kind voor, zittend op een troon en omgeven door niet minder dan veertien engelen. Het zou door een zekere Nicolas Petitidé († ca. 1497), een belangrijke figuur uit de omgeving van de hertogen van Bourbon, besteld zijn. De kunsthistorici lijken tot nog toe de band tussen deze tronende Maria en een beroemd schilderij van Rogier van der Weyden — de *Madonna* Durán uit het Prado-museum — niet te hebben opgemerkt. Nochtans zijn de overeenkomsten in de drapering van de figuren zo treffend dat ze ertoe nopen te besluiten dat de maker van het ontwerp voor het glasraam met Rogiers compositie, op zijn minst via een kopie, vertrouwd was.

Zo'n nauwkeurige verwijzing naar een Vlaams model laat vermoeden dat de kunstenaar, die het glasraam ontwierp, uit de Nederlanden afkomstig zou kunnen zijn. In de Franse kunstproductie ten zuiden de Loire zou het inderdaad moeilijk zijn om een ander even precies citaat uit het werk van Van der Weyden aan te treffen. Te oordelen naar de stijl van de figuren is het uitgesloten dat de maker van het ontwerp identiek zou kunnen zijn met de beroemde 'Meester van Moulins', de 'Dietse' Jean Hey, die hoogstwaarschijnlijk zijn opleiding als kunstenaar in de Nederlanden had genoten, voordat hij zich in Moulins vestigde. Maar er leefde in 1506 een andere Vlaamse schilder in die stad, een zekere Godevaert van Haesten. Uit twee documenten, die in het Antwerpse Stadsarchief bewaard zijn, blijkt dat een Antwerpse schilder met die naam in 1506 *tot molins in bourbonnoys* woonachtig was. Hij was de zoon van een oudere Godevaert van Haesten, die toen al overleden was. Indien Godevaert van Haesten de jonge al in het begin van de jaren 1490 te Moulins vertoefde, dan komt hij misschien in aanmerking voor het ontwerp van het glasraam van de Petitidé.

SUMMARY

The stained glass window with displaying the coat of arms of the Petitd  which decorates one of the chapels of the choir of Moulins cathedral is traditionally dated between 1480 and 1490, though it could be slightly later. The window represents the *Virgin and Child Enthroned*, surrounded by no less than fourteen angels. It was purportedly commissioned by a certain Nicolas Petitd , a major figure in the circle of the Dukes of Bourbon who died around 1497. Art historians have until now apparently failed to note the connection between this Marial group and a famous work of Rogier van der Weyden, the Durán *Madonna* in the Prado. However, the similarities in the shape of the draperies are such that we are forced to conclude that whoever drew the cartoon for the window was acquainted with the Van der Weyden composition, at least indirectly, probably via a copy.

The preciseness of the reference to a Flemish model suggests that this artist could have hailed from the former Netherlands. In French production south of the Loire, one would indeed be hard put to find any other equally evident example of a quotation from Van der Weyden. Stylistic reasons exclude as author of the cartoon the Master of Moulins, the *leutonicus* Jean Hey, generally recognized as an artist trained in Flanders before settling at Moulins. But in 1506, another Flemish artist lived in the same city: a certain Godevaert van Haesten. Two documents conserved in the Antwerp municipal archives mention a painter of this name, who in 1506 lived at 'Moulins en Bourbonnais'. He was the son of a Godevaert already deceased. If this Godevaert the younger was already at Moulins in the 1490s, he would well be the author of the cartoon of the Petitd  window.

LA MÉDAILLE DE LA FONDATION DE L'ABBATIALE DE SAINT-PIERRE DU MONT-BLANDIN À GAND PAR L'ORFÈVRE ANVERSOIS JAN JORIS KAVELINCKX (1629)

LUC SMOLDEREN

Il arrive que l'on écrive l'histoire par les médailles. Celle commémorant la pose de la première pierre de l'église abbatiale Saint-Pierre du Mont-Blandin à Gand mérite qu'on s'y arrête.

Son architecte, le Frère Pieter Huyssens (1577-1637), de la Compagnie de Jésus, n'en était pas à son coup d'essai ⁽¹⁾. Il avait déjà à son actif une série de réalisations remarquables: entre 1615 et 1621, il avait participé à la construction de l'admirable église Saint-Charles Borromée à Anvers, en collaboration avec Pierre-Paul Rubens et le sculpteur Hans van Mildert; en 1619, il avait fourni les plans de l'actuelle Sainte-Walburge de Bruges et, en 1621, de l'église Saint-Loup à Namur. En 1625, il est censuré par ses supérieurs pour les dépenses somptuaires de la construction de l'église d'Anvers et défense lui est faite d'exercer dorénavant le métier d'architecte. Une intervention de l'Infante Isabelle lève cette interdiction. Le Frère Jésuite se rend alors à Rome pour se ressourcer (1626-1628) et, dès son retour, il est sollicité par l'abbé de Saint-Pierre du Mont-Blandin à Gand, Joachim Arsène van Schayek, en vue de la construction d'une abbatiale bénédictine ⁽²⁾. Les premiers plans datent de 1639 et trahissent manifestement l'influence romaine que l'architecte venait de subir. La nouvelle église rappelle, en effet, par ses pilastres et son dôme la fameuse église du Gesù (fig. 1).

L'évêque de Gand, Antoine Triest, posa solennellement la première pierre du nouvel édifice le 14 avril 1629. Cette cérémonie fut l'occasion d'une distribution de médailles commémoratives, lesquelles étaient parmi les plus anciennes du genre dans les anciens Pays-Bas (fig. 2). Tout au plus peut-on mentionner comme antérieures celles de la pose de la première pierre de l'église des Jésuites à Bruxelles en 1606 ⁽³⁾, de la fondation de l'église des Carmélites

(1) Sur Pieter Huyssens, voir notice par R. VAN DRIESSCHE dans *Nationaal Biographisch Woordenboek*, II, Bruxelles 1966, col. 357-360.

(2) Au sujet de l'Abbatiale: KERVYN DE VOLKAERSBEKE, *Les églises de Gand*, II, Gand 1858, p. 233; P. VERHAEGEN, *Les églises de Gand*, II, Bruxelles 1938, n° 89; J. VAN ACKERE, *Belgique Baroque et Classique (1600-1789)*, Architecture, Art monumental, Bruxelles 1972, p. 17-18; R. VAN DRIESSCHE, *De Barok Sint-Pieterskerk te Gent*, dans *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, nieuwe reeks, XXXII, 1978, p. 1-77; J. VANDENDOUTE dir., *De Sint-Pietersabdij te Gent. Historisch en Archeologisch Onderzoek*, Gand 1979, p. 57-61; P. PHILIPPOT, D. COEKELBERGHS, P. LOZE et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, 1600-1770*, Sprimont 2003, p. 75-79.

(3) G. VAN LOON, *Histoire métallique des XVII Provinces des Pays-Bas*, La Haye 1732, I, p. 532. La médaille (68/69 mm) ne reproduit pas la façade de l'édifice mais une sorte de ciborium abritant le Saint-Sacrement. L'église, qui avait été conçue par le Frère jésuite Hoemaker et construite sous la direction de Jacques Francart entre 1616 et 1621, fut détruite en 1812.

thérésiennes en 1607 ⁽¹⁾ (fig. 3) et celle de la construction de la *Domus Isabellae*, commandée en 1626 par le Grand Serment des Arbalétriers de Bruxelles ⁽²⁾, de celle, un peu plus tardive, de la pose de la première pierre de l'écluse de Slijkens exécutée en 1672 par Jean Roettiers ⁽³⁾. L'Italie nous avait depuis longtemps montré l'exemple depuis la célèbre médaille du Temple des Malatesta à Rimini (1450) par Matteo de Pasti ⁽⁴⁾, en passant par celle qui reproduit la façade de l'église du Gesù à Rome au revers d'une effigie du cardinal Alexandre Farnèse (1575) ou celle de l'édification de la chapelle Pauline à Sainte-Marie-Majeure (1505) ⁽⁵⁾ et de tant d'autres ⁽⁶⁾. Beaucoup de ces pièces sont de véritables médailles de fondation en ce sens qu'elles n'ont pas seulement servi à conserver le souvenir de l'événement mais ont constitué un élément essentiel du rite de la consécration par l'enfouissement de quelques exemplaires dans les fondations, au même titre que la pose symbolique d'une première pierre.

Les comptes de l'abbaye du Mont-Blandin nous apprennent que la médaille a été tirée à cinquante exemplaires en cuivre doré au prix de quatre florins et seize sous la pièce, six exemplaires en argent pour onze florins six sous et demi chacun et une pièce en or, ayant coûté nonante-quatre florins, dont on fit présent à l'évêque de Gand Antoine Triest ⁽¹⁰⁾.

On nous révèle, à cette occasion, le nom de l'auteur de la médaille: un certain «Hans Jorissen, hoochduyts man en goudtsmidt tot Andtweerden». La qualité d'Allemand qu'on lui attribue visait, en fait, sa langue véhiculaire car il s'agissait d'un Suisse, natif de Constance, dont le vrai nom était Jan Joris Kavelinckx (c'est ainsi qu'il a signé un certain nombre d'actes notariés mais on trouve également Jan Jorissen Caerlinckx) ⁽¹¹⁾. Né sans doute aux environs de

- (1) Cabinet des médailles de la Bibliothèque royale à Bruxelles (exemplaires en argent et en bronze, 53/51 mm). Cette église, située près de la porte de Namur et qui était l'œuvre de Coeberger, a, elle aussi, disparu.
- (2) F. ALVIN, *Médaille du Grand Serment des Arbalétriers de Bruxelles représentant la «Domus Isabellae»*, dans *Revue belge de Numismatique*, LXXIII, 1912, p. 181-188; Y. LANDEMAN, *Petite histoire métallique de la Bibliothèque royale d'après les collections du Cabinet des médailles*, Bruxelles 1995, n° 1; L. SMOLDEREN, *Jean de Montfort, médailleur et maître général des Monnaies (vers 1567-1648)*, dans *Revue belge de Numismatique*, CXIII, 1996, p. 201.
- (3) J. BINGEN, *Les Roettiers, graveurs en médaille des Pays-Bas méridionaux* (Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts — Mémoires in-8°, VIII, 1), Bruxelles 1952, p. 60-61.
- (4) G.F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, Londres 1930, n° 183.
- (5) A. ARMAND, *Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles*, Paris 1883, I, p. 261, n° 3; I. WEBER *et al.*, *Bauten Roms auf Münzen und Medaillen*, Munich 1973, n°s 334 et 401.
- (6) Signalons notamment l'existence d'une médaille commémorant en 1612 l'inauguration de la Bourse d'Amsterdam (G. VAN LOON, *op. cit.*, II, p. 80-81), ainsi que la très belle médaille de la fondation du Val de Grâce à Paris en 1645 par Jean Varin (J. BABELON, *La médaille en France* [coll. Arts, Styles et Techniques], Paris 1948, p. 49 et pl. XXII).
- (10) Archives de l'État à Gand, *Fonds de l'abbaye de Saint-Pierre, comptes des domaines 1627-1631*, 1^{ère} série, n° 2311, fol. 133v°. L'extrait relatif à la médaille a été publié pour la première fois par A. VAN LOKEREN dans *Le Messager des sciences historiques*, Gand 1861, p. 386; ensuite par R. SCHOORMAN, *Médaille commémorative de la pose de la première pierre de l'église de Notre-Dame St-Pierre*, dans *Inventaire archéologique de Gand*, Fasc. XIV, 11 novembre 1899, p. 138; enfin par R. VAN DRIESSCHE, *art. cit.* [n. 2], p. 20. Mention par le comte Th. DE LIMBURG-STIRUM dans *RBN*, 56, 1900, p. 360.
- (11) Nous tenons à remercier ici Mme G. van Hemeldonck, grande spécialiste de l'orfèvrerie anversoise, qui a bien voulu mettre à notre disposition l'essentiel de ce qu'elle a pu recueillir au sujet de Jan Joris Kavelinckx aux Archives communales d'Anvers.

1590, il fut reçu le 14 avril 1617 bourgeois d'Anvers où il résidait depuis 1614 puisque les témoins consultés à l'occasion de son accession à la bourgeoisie déclarèrent l'avoir connu depuis quatre ans. En 1631, il devint doyen de la Gilde des orfèvres. Les archives communales d'Anvers font état de diverses commandes d'orfèvrerie dont il fut chargé, destinées notamment à la Cathédrale, à l'église Saint-Jacques (des chandeliers) et à Notre-Dame des Dominicains (un ostensor). Par contre, il ne semble pas avoir réalisé d'autre médaille que celle de l'abbatiale de Saint-Pierre à Gand. Il avait épousé, à une date indéterminée, Maria fille du grand sculpteur Hans van Mildert (1588-1638). Celui-ci était né à Königsberg où son père, d'ascendance anversoise ⁽¹²⁾, avait émigré dans l'espoir (déçu) d'être nommé peintre de la Cour de Prusse. À son retour à Anvers, il avait noué des contacts avec l'importante colonie allemande, ce qui expliquerait le mariage de sa fille avec Kavelinckx. Ce dernier mourut le 31 janvier 1652 à son domicile qui portait l'enseigne «Den Gulden Voet» (le pied d'or), Kaasruï. Il avait laissé tous ses biens à sa femme et, selon ses dernières volontés, fut enterré à l'abbaye Saint-Michel dans la tombe de son beau-père.

Les liens familiaux entre Jan Joris Kavelinckx et Hans van Mildert nous éclairent singulièrement sur le choix que fit l'abbé van Schayck de l'orfèvre anversoise pour réaliser la médaille commémorant la pose de la première pierre de son église. On a vu que van Mildert avait eu l'occasion de collaborer à diverses reprises avec le Frère jésuite Huyssens. Leur collusion s'est sans doute manifestée également au sujet de la médaille. Le programme obligé de celle-ci prévoyant l'effigie de saint Pierre, patron de l'abbaye, d'un côté, et une vue de la nouvelle abbatiale de l'autre, il n'est pas interdit de penser que le sculpteur et l'architecte ont fourni des modèles pour la confection de la pièce dont la réalisation fut confiée à Jan Joris Kavelinckx qui, comme on l'a vu, n'était autre que le gendre de van Mildert.

La médaille (Fig. 3), qui mesure 63,5 mm de diamètre ⁽¹³⁾, présente effectivement à l'avant le buste à droite de saint Pierre, barbu et drapé à l'antique. La légende, cernée entre le grènetis et le listel, rappelle les paroles du Christ: SUPER • HANC • PETRAM • EDIFICABO • ECCLESIAM • MEAM • X • (Mathieu, XVI, 18). Hans van Mildert ⁽¹⁴⁾ avait eu l'occasion de sculpter plusieurs fois le personnage de saint Pierre et d'autres apôtres, notamment à l'abbaye Saint-Michel à Anvers (1622), à l'église Saint-Gommaire à Lierre, dans la nef de l'église Sainte-Gudule à Bruxelles et à la cathédrale Saint-Rombaut de

(12) Voir J. VAN ROEY, *De Antwerpse herkomst van Hans van Mildert beeldsnijder*, dans *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen*, 1966, p. 181-192.

(13) Elle a été reproduite par la gravure dans VAN LOON, II, p. 185, ainsi que dans KERYVYN DE VOLKAERSBERG, *op. cit.* [n. 2], II, p. 223; par la photographie dans R. SCHOORMAN, *art. cit.* [n. 10], p. 138; R. VAN DRIESSCHE, *art. cit.* [n. 2], fig. 9, et J. VANDENHOUTE, *op. cit.* [n. 2], p. 59, fig. 20.

(14) Sur van Mildert: Edm. MARCHAL, notice dans *Biographie nationale*, XIV, 1897, col. 831-835; M. DEVIGNE, notice dans THIEME et BECKER, XXIV, 1930, p. 556; J. LEYSSENS, *Hans van Mildert*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 7, 1911, p. 73-136; M. CASTEELS, *De Antwerpse beeldhouwer Hans van Mildert (1588-1638), vriend en medewerker van Rubens*, Bruxelles 1974 (onuitgegeven verhandeling bekroond door de Koninklijke Vlaamse Academie); P. PHILIPPOT *et al.* précité [n. 2], p. 783-790.



Fig. 1. Façade occidentale de l'abbatiale Saint-Pierre du Mont-Blandin à Gand. (cliché A.C.L.)



Fig. 2. Médaille commémorant la pose de la première pierre de l'abbatiale Saint-Pierre du Mont-Blandin à Gand, 1629. (Cab. des méd., Bruxelles)



Fig. 3. Médaille de la fondation de l'église des carmélites thérésiennes à Bruxelles, 1607.



Fig. 4. Médaille de la fondation de l'église Saint-Ignace à Rome, 1626.

Malines ⁽¹⁵⁾: le médailleur trouva sans doute dans l'atelier de son beau-père le modèle de son saint Pierre au profil racé, à la barbe abondante, affecté d'une calvitie ressemblant à une tonsure.

Le revers nous montre une vue du projet de la façade occidentale de l'abbatiale portant en exergue la date de la première pierre de l'édifice: AN • MDCXXIX et la devise circulaire: IOACHIM • ARSENIUS • ABB • S • PETRI • IVXTA • GAND • IN • MONTE • BLAND • . Il s'agit bien d'un projet de façade car celle réalisée en 1719 présente toute une série de modifications par rapport au dessin primitif. Il y a cependant lieu de croire que ces modifications ont été le fait de l'architecte Pierre Huyssens lui-même puisqu'on les retrouve déjà sur la gravure de Henri Hondius exécutée en 1636 pour la *Flandria Illustrata* de Sanderus (1641) qui est beaucoup plus proche de la version actuelle que du modèle dont s'est servi le médailleur. On semble avoir religieusement conservé dans un local *ad hoc*, jusqu'au moment de la construction de l'église basse sous la direction de l'architecte Mathys (1715-1722), la maquette définitive de Huyssens qui doit avoir été mise au point avant 1633, date à laquelle ce Frère jésuite reçut l'interdiction formelle de «describere et dirigere» (faire les plans et superviser) une église ne relevant pas de son Ordre (le Mont-Blandin était, en effet, d'obédience bénédictine).

Les différences essentielles entre la façade occidentale telle qu'elle se présente aujourd'hui et sa figuration par l'orfèvre Jorissen Kavelinckx sont les suivantes:

- la façade actuelle est surmontée d'un fronton inexistant sur la médaille;
- les deux ailerons à rampants concaves qui étayaient le corps central à l'étage ne reposent plus sur des volutes;
- l'entablement qui sépare les deux niveaux de l'édifice n'est plus surmonté aux extrémités par trois balustres mais par deux paires de vases placés dans l'axe des pilastres du rez-de-chaussée;
- les colonnes engagées de la façade ont été remplacées par des pilastres d'ordre corinthien;
- les deux pilastres extérieurs du rez-de-chaussée sont plus rapprochés que sur la médaille et ne laissent plus place pour un décor de niches ou de cadres moulurés;
- bien que la coupole coiffant l'avant-corps de l'édifice n'ait été achevée qu'en 1729, elle est déjà bien visible sur la médaille. La version réalisée ne possède toutefois plus de nervures séparant les pans du dôme. On notera la maladresse de sa représentation en perspective: au lieu d'être dirigés vers le bas, les points de fuite le sont vers le haut, de sorte qu'ils donnent l'impression d'une vue à vol d'oiseau.

Cet exercice, qui s'apparente au jeu des sept erreurs, ne manque pas d'intérêt. Il permet de connaître le projet primitif de Pierre Huyssens et, par comparaison, les différentes modifications qu'il a voulu y apporter, notamment l'adjonction d'un fronton pour mieux centrer la composition et la substitution des pilastres aux colonnes engagées qui est un apport typique du Baroque italien.

(15) Voir notamment F. BAUDOUIN, *De beelden van de H. Petrus en Paulus door Hans van Milderl*, dans *Antwerpen*, 4. déc. 1983, p. 173-180; J. LEYSSENS, *De apostelbeelden in de Sint-Rombautskathedraal te Mechelen*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, 8, 1942, p. 49-64; P. PHILIPOT *et al.* précité [n. 2], p. 705 et 783.

Les médailles, surtout lorsqu'il s'agit de pièces dites de fondation, reproduisent souvent des premiers projets qui seront modifiés par la suite. Les plus connues sont celles qui nous donnent les versions successives de la façade de la basilique Saint-Pierre de Rome: le projet de Bramante au revers d'une médaille de Jules II (1506), celui de San Gallo sous Paul III (1547), celui de Michel-Ange accolé à l'effigie de Grégoire XIII et, enfin, celui de Maderno commandé par Paul V (1608) ⁽¹⁶⁾. Le cas le plus étrange — et qui nous interpelle ici — est celui de la médaille de l'église Saint-Ignace du Collège des Jésuites à Rome. On y voit la façade en élévation d'après le projet du Frère Orazio Grassi dressé en 1626 (fig. 4). Or, c'est précisément à l'automne 1626 que Pieter Huyssens partit pour l'Italie où il séjournera jusqu'à l'hiver 1627/1628. Il n'est pas douteux que les deux Frères jésuites, faisant l'un et l'autre métier d'architecte, se sont rencontrés à cette occasion. La ressemblance entre les projets de Grassi pour Rome et ceux de Huyssens pour Gand est frappante. Les plans de Saint-Ignace furent par la suite profondément modifiés tandis qu'à Saint-Pierre l'architecte Mathys, qui termina l'ouvrage près d'un siècle plus tard, respecta fidèlement la composition de Huyssens. Il n'empêche: le souvenir du premier projet de Grassi est toujours bien présent à Gand.

SAMENVATTING

Gedenkpenningen dienen niet enkel ter herdenking van de aanvang van een bouwwerk, meer dan eens behoren zij tot de eigenlijke inwijdingsritus, nl. door het begraven van enkele exemplaren bij de eerstesteenlegging. Soms wordt op gedenkpenningen het oorspronkelijk ontwerp afgebeeld dat later gewijzigd werd. Dit is het geval met de penning, die in 1629 door Jan Jorissen alias Kavelinckx, een Antwerpse graveur van Zwitserse afkomst, werd vervaardigd ter gelegenheid van het leggen van de fundamente van de Sint Pieterskerk op de Blandijnberg te Gent. Een vergelijking tussen de afbeelding op de penning en de gevel, die in 1719 tot stand kwam volgens de plannen van Pieter Huyssens s.j. (1577-1637), toont dat een aantal elementen van het oorspronkelijk ontwerp gewijzigd werden. In dergelijke gevallen zijn penningen eersterangs documenten voor de kennis van het oorspronkelijk ontwerp.

SUMMARY

Foundation medals serve not only to commemorate the birth of a building, but in many cases also form an essential part of the rite of consecration by a few of them being buried when the first stone is laid. In this case it can happen that they give us an impression of how the future building was originally intended to look. This is the case of the medal struck in 1629 by Antwerp silversmith Jan Jorissen, known as Kavelinckx, of Swiss origin, at the time of foundation of the abbey church of Saint Peter of Blandijnberg at Ghent. Comparison of this coin with the façade raised in 1719 according to the plans left by the architect, Jesuit brother Pieter Huyssens (1577-1637), shows that several elements of the original project have been modified. There are many other examples, where foundation medals can, in the absence of other documents, can prove first rate sources of the initial projects prior to subsequent modifications.

(16) I. WEBER *et al.*, *op. cit.* [n. 8], n^{os} 342, 344, 345 et 348.

BRUXELLES/PARIS/BRUXELLES. CHARLES DE LA FONTAINE ET LA DIFFUSION DES MODÈLES DES TAPISSERIES DE CHARLES POERSON À BRUXELLES, 1650-1675

Koenraad BROSENS

Au cours du dernier tiers du XVII^e siècle, la tapisserie bruxelloise fut pour ainsi dire dominée par des tentures créées par des peintres français ⁽¹⁾. Plusieurs tapissiers bruxellois en produisaient d'après l'*Histoire de Méléagre et d'Atalante* et l'*Histoire d'Alexandre* de Charles Le Brun (1619-1690) et d'après l'*Histoire de Cléopâtre*, l'*Histoire de Clovis*, l'*Histoire de Moïse* et l'*Histoire de Titus et de Vespasien* de Charles Poerson (1609-1667).

Les historiens de l'art ont déjà accordé beaucoup d'attention à ces tentures et à la manière dont les producteurs bruxellois avaient accès aux modèles français. Ils ont pu établir que des gravures françaises d'après l'*Alexandre* de Le Brun étaient à la base des exécutions bruxelloises sur ce thème ⁽²⁾. Par ailleurs, on a démontré que les modèles de *Méléagre et Atalante* furent loués à plusieurs tapissiers bruxellois par Jean Valdor (1616-1675), un diplomate liégeois résidant à Paris, qui était actif vers 1660 en tant que marchand d'objets d'art et entrepreneur de tapisseries ⁽³⁾. Jusqu'à récemment on admettait que Valdor avait également assuré la diffusion des quatre séries créées par Poerson ⁽⁴⁾. Cette hypothèse était basée sur le *Mémoire de Góis*, un document du XVIII^e siècle qui présente Valdor comme celui qui aurait importé *Moïse*, *Cléopâtre* et *Clovis* de Poerson — l'*Histoire de Titus et Vespasien* n'étant pas mentionnée dans le document ⁽⁵⁾. Toutefois, récemment on a mis en doute la crédibilité du

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

- (1) G. DELMARCEL, *Het Vlaamse wandtapijt*, Tielt, 1999, pp. 253-254; K. BROSENS, «Flemish Production, 1660-1715», dans T.P. CAMPBELL, e.a., *Threads of Splendor. Tapestry in the Baroque*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2007, cat. de l'expos. [à paraître].
- (2) R. VANHOREN, «Tapisseries bruxelloises d'après les modèles de Charles Le Brun: l'*Histoire d'Alexandre le Grand*», *La tapisserie au XVIII^e siècle et les collections européennes*, Actes du colloque international de Chambord 18 et 19 octobre 1996, éd. C. ARMENJON et N. DE REYNIÈS, Cahiers du Patrimoine, 57, Paris, 1999, pp. 61-68.
- (3) K. BROSENS, «Charles Le Brun's *Meleager and Atalanta* and Brussels Tapestry c. 1675», *Studies in the Decorative Arts*, 11, 2003-2004, pp. 5-37.
- (4) N. DE REYNIÈS, «Charles Poerson et la tapisserie», *Charles Poerson 1609-1667*, éd. B. BÉJON DE LAVERGNE, N. DE REYNIÈS, N. SAINTE FARE GARNOT, Paris, 1997, pp. 107-139, 171-193.
- (5) Pour le *Mémoire de Góis*, voir K. BROSENS, *A Contextual Study of Brussels Tapestry, 1670-1770. The Dye Works and Tapestry Workshop of Urbanus Leyniers (1674-1747)*, Verhandelingen van de Koninklijke

Mémoire de Gôis et en même temps le rôle supposé de Valdor comme intermédiaire exclusif : de nouveaux documents d'archives ont montré qu'Adrien Parent (†1705), un entrepreneur lillois, actif à Bruxelles vers 1675, était propriétaire, à partir de 1673, au plus tard, des modèles de la *Cléopâtre* de Poerson ⁽⁶⁾. Vu qu'il y avait dans la seconde moitié du xvii^e siècle d'autres marchands français ou wallons qui déployaient leurs activités à Bruxelles, ⁽⁷⁾ il est nécessaire d'examiner si et dans quelle mesure ces entrepreneurs, eux aussi, jouèrent un rôle dans l'importation et la diffusion des séries françaises à Bruxelles.

Dans cet article, nous allons étudier de plus près le cas de Charles de La Fontaine, un entrepreneur peu connu qui, en 1646 et en 1650, obtint des avantages fiscaux de la municipalité bruxelloise en récompense de son apport à la tapisserie bruxelloise. De nouveaux documents d'archives conservés à Paris et, surtout à Bruxelles, permettent de décrire avec exactitude le rôle que celui-ci a joué sur le marché de la tapisserie bruxelloise.

Selon ses propres dires en 1646, Charles de La Fontaine était actif dans le domaine de la tapisserie bruxelloise depuis 1612, ce qui permet de supposer qu'il est né autour des années 1610/1615 (*«van voor de vier jaeren in de selve coopmanschap heeft genegotieert ende noogh dayel. is negotierende»*; Annexe 1) ⁽⁸⁾. Son lieu de naissance n'est pas connu. Il était peut-être parent de Clément de La Fontaine, un drapier d'origine inconnue qui avait travaillé en Lorraine et qui s'était installé à Bruxelles en 1647, ⁽⁹⁾ ou bien de Jean de La Fontaine, originaire de Namur, dont le nom est mentionné à Bruxelles en 1678 ⁽¹⁰⁾. En septembre 1640, Charles de La Fontaine épousa Anna Claudia de Briere. Le mariage fut enregistré dans le registre de la collégiale St Michel et Gudule, mais le couple se maria dans la maison des Oratoriens vu que l'un des deux n'était pas catholique ⁽¹¹⁾. Le couple eut trois enfants, Jean-Charles (1641), Francesca-Margareta (1643) et Henri-Englebert (1645), furent baptisés dans la collégiale ⁽¹²⁾

Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, Nieuwe reeks, 13, Bruxelles, 2004, pp. 19-20, 249-259.

- (6) K. BROSENS, «Nouvelles données sur l'histoire de *Cléopâtre* de Poerson. Le réseau Parent et la tapisserie bruxelloise à la française», *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art/Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, 74, 2005, pp. 63-77.
- (7) BROSENS, *op. cit.*, p. 60.
- (8) BAV, RT 1291, fol. 178v-180r (11-9-1646).
- (9) BAV, RT 1296, fol. 176v-178v (24-1-1652).
- (10) BAE, NGB 2330¹, F. Aertssens (10-10-1678). Peut-être qu'on peut identifier Jean de La Fontaine comme étant l'époux de Catharina Caetermans; en 1662 et en 1666 le couple eut trois fils; BAV, RP 94, fol. 233r (8-8-1662) et BAV, RP 95, fol. 211r (24-10-1666). En supposant que ce Jean de Fontaine ait eu à peu près 25 ans en 1636, on ne peut pas l'identifier à «Johannes de La Fontaine» qui fut enregistré en 1636 comme parrain dans un registre paroissial bruxellois; BAV, RP 338 (1-2-1636). Le nom «De La Fontaine» n'était pas inusuel à Bruxelles, comme il ressort d'un sondage des registres paroissiaux de Notre-Dame de la Chapelle : entre 1638 et 1640 Claudine, Cathérine (mariée à Lambert Bertrand), Marie (mariée à Sebastian Baumale) et Francesca de La Fontaine (mariée à Jean Pesean) furent mentionnées une ou plusieurs fois; BAV, RP 338 (22-7-1638; 28-11-1638; 29-5-1639; 25-6-1640; 17-9-1640; 6-10-1640).
- (11) BAV, RP 134, fol. 16v (7-9-1640).
- (12) BAV, RP 90 (25-8-1641 et 2-11-1643); BAV, RP 91 (24-12-1645).

où Charles de La Fontaine fut enterré le 13 septembre 1678 ⁽¹³⁾. Le 22 décembre 1678, ses biens firent l'objet d'une vente publique ⁽¹⁴⁾. Parmi les pièces vendues se trouvaient des peintures, entre autres un portrait du roi de France, mais pas d'esquisses ni de modèles qui pourraient renvoyer à l'industrie ou au commerce de tapisseries bruxelloises.

Néanmoins, Charles de La Fontaine était très actif dans ce secteur comme le prouvent deux requêtes qu'il adressa avec succès en 1646 et en 1650 à la municipalité bruxelloise pour obtenir des avantages fiscaux. Dans la première, De La Fontaine soulignait qu'il faisait travailler des lissiers bruxellois d'après ses modèles et qu'il en avait commandés lui-même un certain nombre (Annexe 1). Il ajoutait que d'autres modèles étaient en préparation. Finalement, il attirait l'attention sur l'importance des voyages commerciaux qu'il faisait deux ou trois fois par an en France pour y introduire des tapisseries bruxelloises.

Dans la deuxième requête, qui allait permettre à De La Fontaine d'obtenir une réduction d'impôts significative, il insistait sur le fait que son rôle comme tapissier était devenu plus important encore (Annexe 2) ⁽¹⁵⁾. Il signalait qu'à ce moment il donnait du travail à quatre maîtres et à cent tisserands. Par ailleurs, il insistait dans sa demande introduite le 21 octobre 1650, qu'il était sur le point de partir à nouveau à Paris pour enregistrer de nouvelles commandes et pour y vendre des tapisseries fabriquées à Bruxelles («*om l'aenveerden nieuwe camers ende te vercoopen de gene alhier gemaeckt ende aldaer overgesonden*»). Tout ceci montre clairement que vers 1650 De La Fontaine joua un rôle très important dans le développement de la tapisserie bruxelloise et qu'il était bien introduit sur le marché parisien ⁽¹⁶⁾.

Jusqu'à aujourd'hui ce n'est qu'incidence que l'on a démontré que De La Fontaine était associé à la genèse complexe de la suite de tapisseries en quatorze parties *La vie de la Vierge* pour Notre-Dame de Paris ⁽¹⁷⁾. Ce projet prestigieux démarra vers 1638 à l'instigation de Michel Le Masle (1587-1662), chanoine de Notre-Dame et secrétaire de Richelieu (1585-

(13) BAV, RP 158, fol. 273r. Cité comme «Carolus La Fontaine»; qu'il s'agit effectivement de Charles de La Fontaine, ressort de BAE, NGB 1593¹, Antoine van de Velde (15-9-1678).

(14) BAE, NGB 1593¹, Antoine van de Velde (22-12-1678).

(15) BAV, RT 1296, fol. 85v-87r (17-12-1650).

(16) Un grand groupe de tapissiers bruxellois obtinrent au cours du dix-septième et de la première moitié du dix-huitième siècle des avantages fiscaux mais dans ce groupe il n'y en avait que quelques-uns à qui on accorda une extension des privilèges; voir Brosens, *op. cit.*, pp. 370-372.

(17) Pour cette série, voir J. GUYFFREY, *La Vie de la Vierge. Monographie sur les tapisseries de la Cathédrale de Strasbourg*, Strasbourg, 1902; J. LEBEUX, «Charles Poerson (1609-1667) and the Tapestry of the *Life of the Virgin* in the Strasbourg Cathedral», *Gazette des Beaux-Arts*, 30, 1946, pp. 17-29; J. LEBEUX, «La tenture de la *Vie de la Vierge* à la Cathédrale de Strasbourg», *Gazette des Beaux-Arts*, 31, 1948, pp. 405-418; C. STUCKENBROCK, «Charles Poerson (1609-1667) — *Die Krönung Mariä*. Ein Teppichentwurf für die Pariser Kathedrale *Notre Dame* im Landesmuseum Mainz», *Mainzer Zeitschrift. Mittelrheinisches Jahrbuch für Archäologie, Kunst und Geschichte*, 90/91, 1995/1996, pp. 5-18; A. NOTTER et N. SAINTE-FABE GARNOT, *La Vierge, le roi, et le ministre, le décor du chœur de Notre-Dame de Paris au XVII^e siècle*, Arras, *Musée des Beaux-Arts*, 1996, cat. de l'expos.; DE REYNÛS, «Charles Poerson», *op. cit.*, pp. 142-169; E. COQUERY, «L'Histoire de la Vierge», *Un temps d'exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Paris, *Galeries nationales du Grand Palais*, 2002, cat. de l'expos., pp. 162-163.

1642) ⁽¹⁸⁾. Les deux premières tapisseries créées par Philippe de Champaigne (1602-1674), furent livrées en 1640; la troisième pièce, d'après le modèle de Jacques Stella (1596-1657), en 1650; la quatrième, créée par Charles Poerson en 1652; les dix dernières également de Poerson, entre 1652 et 1657. D'après les marques, onze tapisseries de Poerson furent tissées à Paris. En ce qui concerne l'endroit où furent exécutées les deux premières tapisseries, il n'y a pas de concordance, ⁽¹⁹⁾ mais la troisième pièce présente la marque de la ville de Bruxelles. Un document d'archives nous apprend que Charles de La Fontaine qui séjournait à Paris à ce moment dans l'«*hostel des Ursins où pend pour enseigne l'ancre*», reçut un paiement pour cette tapisserie ⁽²⁰⁾. Il est remarquable que cette pièce ne fut *pas* exécutée en miroir par rapport au modèle conservé à Toulouse (Musée des Augustins) ⁽²¹⁾. Ceci pourrait signifier que la tapisserie fut tissée sur un métier de haute lisse, étant donné que cette technique travaillait dans le même sens que le modèle. Cependant la production bruxelloise est traditionnellement identifiée avec la technique de basse-lisse. Le modèle original a-t-il été copié en miroir pour pouvoir respecter un impératif iconographique, soit à Bruxelles soit à Paris : il est clair en effet que les époux représentés doivent se donner la main droite.

Quoi qu'il en soit, la requête que De La Fontaine envoya en octobre 1650 pour obtenir de plus amples privilèges où il affirmait être sur le point de partir à Paris pour y vendre des tapisseries bruxelloises, est probablement en rapport avec la livraison de la troisième pièce de *La Vie de la Vierge* en décembre de la même année.

Le rôle de Charles de La Fontaine comme entrepreneur de tapisseries, ne se limite pas à celui qu'il joua dans la genèse de *La Vie de la Vierge*. D'après un document nouvellement découvert, De La Fontaine séjournait encore toujours ou à nouveau à Paris en mai 1651, «*en la maison où est pour enseigne l'ancre*» ⁽²²⁾. Le document révèle qu'il avait livré à Maximilien Antoine de Bellefrière, marquis de Soyecourt, «*une tanture de tapisserie façon de Bruxelles représentant le contantement des hommes*», une suite de huit tapisseries et que le marquis lui devait encore la somme de 2300 livres. Il est à noter que cette transaction, comme c'est le cas pour tant d'autres, n'est documentée que parce qu'une des parties concernées ne remplissait pas ses obligations. Il est probable qu'on peut identifier la série comme un exemplaire de la tenture peu connue *Het genoeghen des menschen* (Le plaisir de l'homme) dont une édition est conservée au Kunsthistorisches Museum de Vienne et dont les modèles peuvent être attribués à Antoon Sallaert (c. 1590-1650) ⁽²³⁾.

En 1653, De La Fontaine séjournait encore à Paris, d'où il était en contact avec l'archiduc Léopold Guillaume (1614-1662), gouverneur des Pays-Bas méridionaux, qui désirait ac-

(18) G. JUBERT, «Michel Le Masle, chanoine de Notre-Dame de Paris, secrétaire de Richelieu (1587-1662)», *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 118, 1991, pp. 103-135.

(19) DE REYNËS, *op. cit.*, p. 144.

(20) JUBERT, *op. cit.*, pp. 129-130, 134-135.

(21) Musée des Augustins de Toulouse, inv. Ro 267; huile sur toile, 360 x 450 cm; NOTTER et SAINTE FARE GARNOT, *op. cit.*, pp. 71-72.

(22) Paris, Archives nationales, Minutier central, LXXXVII, 201 (12-5-1651).

(23) Inv. LXX; E. VON BIRK, «Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 2, 1881, p. 183-184. Cette édition fut signée par Malhijs Roelandts et Joris Leemans. Les cartons furent mentionnés dans la demande que Roelandts envoya pour obtenir des privilèges fiscaux en 1649; BAV, RT 1295, fol. 58v-60r (28-1-1649).

quérir des tapisseries (21). Cette correspondance est peut-être liée à une tenture non identifiée, tissée de fils d'or et de fils d'argent, que l'archiduc acheta à De La Fontaine pour 22000 florins en 1651 (25).

Outre les documents d'archives déjà cités, qui éclairent les activités commerciales internationales de De La Fontaine, il existe trois documents inédits qui nous renseignent sur les modèles qui, d'après la première demande pour obtenir des déductions fiscales, étaient en sa possession en 1646. Le premier document date du 25 août 1678, quelques semaines avant son décès (26). De La Fontaine, qui était probablement déjà malade, — sa signature en dessous du document trahit une main tremblante et hésitante — essayait de trouver un arrangement pour rembourser ses dettes à Gilles Postel, *«marchand bourgeois de cette ville de Bruxelles»*. Cette dette, y compris les intérêts, se montait à 4920 florins dont une petite partie provenait d'un emprunt de 600 florins fait en 1665 et d'une livraison de *«marchandises»* que Postel avait effectuée pour 257 florins. (27) La somme due provenait en grande partie de deux avances de respectivement 3120 et 400 florins que Postel avait accordées à De La Fontaine en 1662 et en 1661 pour une livraison jamais réalisée d'une série de tapisseries de *l'Histoire de Cléopâtre*. De La Fontaine n'est pas en état de payer la dette, mais il promet à Postel de lui vendre les modèles de deux séries de tapisseries: *«certain patron de huict pieces sur toile representant l'histoire de moijse, presentement en mains du s/aigneur Jan Leyniers m/ait/le tapissier de cette ville»*, de même que *«certain aultre patron de huict pieces sur toile representant l'histoire de clovis sont cinq pieces entre les mains de la dame d'Origou»*. Au cas où la vente des modèles rapporterait moins de 4920 florins, Postel pouvait revendiquer une somme non spécifiée que Grousseliers et Van Coppenolle, *«facteurs de la panthe des tapisseries»* devaient encore à De La Fontaine et, en outre, le produit de la vente *«d'autres biens»*.

Le deuxième document date de quelques semaines plus tard. Le 15 septembre 1678 — deux jours après l'enterrement de Charles de La Fontaine — sa fille Margareta, veuve du gentilhomme Albert Obert, fait enregistrer un acte notarial (28). Ce document révèle que Charles de La Fontaine avait également des dettes auprès de sa fille, provenant aussi bien de pensions alimentaires que de sommes empruntées (*«soo van montlasten als gheleende ghelden»*). Le 15 mars 1672, père et fille avaient élaboré un accord qui devrait donner certaines garanties à Margareta: Charles de La Fontaine lui laissait en gage tous ses meubles ou effets mo-

(21) F. MAREŠ, «Beiträge zur Kenntniss der Kunstbestrebungen des Erzherzogs Leopold Wilhelm», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 5, 1887, p. 352.

(25) A. WAUTERS, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries de haute-lisse et de basse-lisse*, Bruxelles, 1878 (réédition 1973), p. 450. Cette série ne se trouve pas dans la liste de séries qu'acheta l'archiduc; J. BLAŽKOVÁ, «Die Tapissereien des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ihre Schicksale», *Alte und Moderne Kunst*, 83, 1965, p. 13-19. F. AUMANN, «Aartshertog Leopold Willem, een connaisseur, verzamelaar van kunst en antiquiteiten», *Krijg en kunst. Leopold Willem (1614-1662). Habsburger, landvoogd en kunstverzamelaar, Landcommanderij Alden Biesen, 2003*, cat. de l'expos., pp. 89-100 ne mentionne lui non plus cette série.

(26) B.A.E., NGB 1593¹, Antoine van de Velde (25-8-1678).

(27) L'année (ou les années) pendant laquelle Charles de La Fontaine avait acheté ces *«marchandises»* n'est pas mentionnée dans le document.

(28) B.A.E., NGB 1593¹, Antoine van de Velde (15-9-1678).

biliers qu'elle avait dans sa maison, parmi lesquels se trouve le modèle des tapisseries qui représentent l'*Histoire de Moïse* («*sijne meubelen ofte mobilaire effecten die sij alsdan in haeren huijse was hebbende, onder welcke mobilaire effecten begrepen ghewfeesjt sijnde den patroen van tapijlen uildruckende de historie van moïjses*»). Le 19 août 1678, quelques jours avant que De La Fontaine et Postel aient mis leur accord sur papier, Charles de La Fontaine avait remboursé une partie de sa dette à sa fille, mais il lui devait encore toujours 1625 florins. C'est pourquoi on avait décidé qu'elle pouvait vendre à son bénéfice le modèle de l'*Histoire de Moïse*, le surplus pouvant servir à payer d'autres créanciers. Dans le document du 15 septembre 1678, Margareta de La Fontaine contesta les droits de Gillis Postel sur les modèles de *Moïse*. Par ailleurs, celui-ci spécifie dans le document que le 13 mars 1677 le tapissier bruxellois Jan II Leyniers (1630-1686) avait emprunté ce modèle pour en faire une chambre de tapisseries, tout en promettant qu'il restituerait le tout dans l'année même («*den selven (patroen) vuijl haere handen gehuell, om daerop eene kaemer tapisserije te wercken, onder belofte van alles te restitueren binnen 't jaers*»), mais en septembre 1678 les modèles étaient encore toujours dans les mains de Leyniers («*in handen des voorn[oemde] s[eigneu]r Leyniers*»).

Le troisième et dernier document en rapport avec les modèles de tapisseries qui se trouvaient entre les mains de Charles de La Fontaine, date de 1691⁽²⁹⁾. Au cours du mois de septembre, des esquisses provenant de la maison mortuaire de De La Fontaine, furent mises en vente: «*acht scheitsen representerende d'histoire van tijtus, ende vespasianus*» (huit esquisses représentant l'*Histoire de Titus et de Vespasien*) et «*acht scheitsen representerende d'histoire van clovis*» (huit esquisses représentant l'*Histoire de Clovis*).

Les documents d'archives montrent d'abord qu'à la fin de sa vie, la situation financière de Charles de La Fontaine était des plus précaires. Il avait des dettes considérables auprès d'un nombre de créanciers, comme Postel, sa fille Margareta et une certaine «dame d'Origou» dont le nom est connu. C'est dans ce contexte qu'il faut interpréter les données apparemment incomplètes et contradictoires dans les documents déjà cités et qu'on ne peut *pas* considérer la liste de biens qui furent mis en vente en décembre 1678 — où ne figurent ni esquisses, ni modèles — comme un inventaire complet des biens que De La Fontaine aurait acquis au cours de sa vie; le document ne donne qu'une image des biens qu'il n'avait pas encore vendus ou mis en gages pour calmer ses créanciers.

Par ailleurs, la vente de deux séries d'esquisses en septembre 1691 ne prouve pas non plus que De La Fontaine n'aurait eu que ces deux séries en sa possession. Tout comme, à un certain moment, il a laissé en gage cinq modèles de l'*Histoire de Clovis* à un créancier, il aurait pu au cours du dernier quart du xvii^e siècle, se servir d'autres esquisses et d'autres modèles comme gages ou comme moyens de paiement. La querelle entre Gillis Postel et Margareta de La Fontaine pour obtenir les droits de propriété des modèles de l'*Histoire de Moïse*, qui étaient d'ailleurs aux mains d'une troisième partie, montre clairement qu'il n'était pas facile de récupérer des biens loués, prêtés ou mis en gage — ce qui ressort aussi de l'histoire peu claire des modèles de l'*Histoire de Méléagre et d'Atalante* après la mort de Jean Valdor⁽³⁰⁾.

(29) BAE, NGB 2573, Herman Duprenne (17-9-1691).

(30) BROSENS, «Charles Le Brun's *Meleager*», *op. cit.*, pp. 14-15, 23-24.



Fig. 1. *La demande en mariage*, tapisserie de la manufacture Van der Borcht, Bruxelles, vers 1705, d'après un modèle de Charles Poerson. 380 x 503 cm. Bruxelles, Hôtel de ville. (Copyright IRPA)

Bref, chacun de ces trois documents ne livre qu'un instantané; seule leur analyse combinée avec celle d'autres documents et avec des tapisseries conservées, pourra permettre d'identifier les esquisses et les modèles qui étaient en possession de Charles de La Fontaine.

Les documents d'août 1678 et de septembre 1691 montrent que Charles de La Fontaine était le propriétaire, aussi bien des esquisses que des modèles d'une série en huit parties de *Clovis*. Vu qu'au cours de la deuxième moitié du xvii^e siècle on n'avait produit qu'une seule *Histoire de Clovis*, celle-ci peut être identifiée comme celle créée par Poerson qui comptait effectivement huit sujets. Le nombre d'éditions et de tapisseries conservées de *Clovis* est limité: une première édition sortant de l'atelier de Jan Le Clerc (†1672) et, peut-être, de Daniel II Eggermans (1604-1669), appartient à l'état français (Paris, Mobilier national); une deuxième édition, tissée par Jacob van der Borcht (c. 1650 - c. 1713), est conservée à l'hôtel de ville de Bruxelles (fig. 1 et fig. 2)⁽³¹⁾. Un document d'archives révèle que les modèles ont

(31) M. CRICK-KUNTZIGER, *De tapijtwerken in het stadhuis te Brussel*, Maerlantbibliotheek, 14, Anvers, 1944, pp. 33-39; DE REYNËS, *op. cit.*, pp. 185-187. L'édition en possession du Mobilier national se trouve au palais du Tau à Reims.



Fig. 2. *Le testament*, tapisserie de la manufacture Van der Borghet, Bruxelles, vers 1705, d'après un modèle de Charles Poerson. 370 x 336 cm. Bruxelles, Hôtel de ville. (Copyright IRPA)

également servi dans l'atelier de Jan II Leyniers; en 1687 Suzanna de Mesmaecker, veuve de Jan II Leyniers, vendit pour 1237 florins au marchand de tapisseries anversoises Nicolaas Nau-laerts (+1703) deux tapisseries de l'histoire de Clovis, l'une illustrant la Présentation de la bague et l'autre la bataille («*twee stucken tapijt vande historie van Clovis, d'een daer den rinck wort gepresenteert, en d'ander representerende de bataille*») (32). Les deux sujets peuvent être identifiés comme *La demande en mariage* (fig. 1) et *La bataille de Tolbiac*. Il n'est pas clair si Van der Borch, Jan II Leyniers ou un autre tapissier sont devenus propriétaires des modèles après la mort de De La Fontaine en 1678. Il n'est pas possible non plus de déterminer qui acheta les esquisses préparatoires de la série en 1691. Il est vrai que le document mentionne que seul Gerard Peemans (c. 1640-1725) fit une offre à propos des modèles de *Clovis*, mais il n'est pas sûr que Peemans soit finalement entré en possession des esquisses puisque la vente fut suspendue par manque d'intérêt.

En second lieu, les deux documents de 1678 montrent que Charles de La Fontaine était en possession des modèles d'une série en huit parties de *L'histoire de Moïse* et que ceux-ci furent prêtés à Jan II Leyniers en 1677-1678. Au cours du troisième quart du XVII^e siècle, deux tentures différentes de *Moïse* furent tissées à Bruxelles: la première était basée sur les modèles du XVI^e siècle de Giulio Romano, la deuxième était créée par Poerson (33). La série d'après Romano, qui comptait dix ou onze sujets, peut être liée à Hendrik I Reydam (c. 1610-1669), à son fils Hendrik II (1650-1719) et à Albert Auwerex (1629-1709). Ceci ne ressort pas seulement de tapisseries conservées et signées, mais aussi de pièces d'archives non publiées qui montrent que les familles Reydam et Auwerex étaient en possession de cette tenture (34). On peut donc conclure que les modèles de *Moïse* en possession de De La Fontaine peuvent être identifiés comme la série créée par Poerson, composée de huit scènes. Cette hypothèse est confirmée par le fait que toutes les tapisseries signées de *Moïse* d'après Poerson furent réalisées dans l'atelier de Everard III (1597-1680) et de son fils Jan II Leyniers (fig. 3) (35). On

(32) BAE, NGB 1968¹, Judocus van Cntsem (16-6-1687); publié par Broens, *op. cit.*, p. 200 (Doc. 16: 13-16).

(33) F. HUYGENS, «Mozes in de Zuidnederlandse tapijssierskunst. Traditie en vernieuwing in twee tapijten van Jasper van der Borch», *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire/Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, 65, 1994, p. 285.

(34) Dans un aperçu des possessions d'Albert Auwerex on cite e.a. la série suivante: «*Item de hellicht van de pampieren patron geschildert in waterverff representerende de historie van moijse bestaende den geheelen patron in thien stucken, waervan de wederhellicht toecomt aen sr. Reydam*» («de même les modèles en papier peints en aquarelle représentant l'histoire de Moïse, l'ensemble des modèles étant composé de dix pièces qui reviennent au sr. Reydam»); BAE, NGB 4014, Antoon Aerts (3-12-1718). Une édition critique de ce document est en cours de préparation. Tous les modèles, «*elff stucken*», («onze pièces») entrèrent ensuite en possession du fils d'Albert Philippe Auwerex (1663-1740); Broens, *op. cit.*, p. 260.

(35) L'atelier Leyniers produisit au moins quatre éditions: (1) Milan, Palazzo Clerici/Richmond, Virginia Museum of Fine Arts; J.-P. ASSELBERGHS, *Les tapisseries flamandes aux Etats-Unis d'Amérique*, Artes Belgicae, Bruxelles, 1974, p. 43; N. FORTI GRAZZINI, «Gli arazzi di Palazzo Clerici», *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, Milan, 2005, pp. 159-179; (2) Vienne, Kunsthistorisches Museum; E. VON BIRK, «Inventar der im Besitze des allerhöchsten Kaisrhauses befindlichen niederländer Tapeten und Gobelins», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1, 1883, p. 216; (3) Palais épiscopal Pécs (Hongrie); E. LÁSZLÓ et C. KIADÓ, *Flämische und französische Wandteppiche in Ungarn*, Boedapest, 1981, p. 69 et 90; (4) (Ancienne?) collection Wilhelm Meier in Schloss Belikon, Aargau (1967); photothèque Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles 1650.126.



Fig. 3. *Le combat contre les Amulécites*, tapisserie de la manufacture de Jan II Leyniers, Bruxelles, vers 1680, d'après un modèle de Charles Poerson. 390 x 485 cm. Milan, Palazzo Clerici. (Copyright Palazzo Clerici, Milan)

ne connaît pas de pièces d'archives qui révèlent qui était le propriétaire des modèles après 1678, mais un nouveau document datant de 1710 peut apporter des précisions. Il s'agit d'une affiche qui annonce pour le 16 février 1711 une vente publique d'une chambre de belles et précieuses tapisseries, y compris les modèles (*«alderlijc schoone ende costelijcke tapijten (...) met allen die patroonen van de selve camers»*)⁽³⁶⁾. Bien que le document ne le mentionne pas explicitement, il est clair que cette vente publique constituait la liquidation du stock de Gerard Peemans, déclaré en banqueroute au cours de l'hiver 1710-1711⁽³⁷⁾. Une des tentures

(36) On peut trouver une version en néerlandais et en français au BAV, Bibliothèque, 2375/16.

(37) BAE, NGB 4505¹, Guillaume van der Borch (16-1-1711). Un passage du contrat d'octobre 1711 révèle qu'une deuxième vente de tapisseries provenant des biens du Gerard Peemans (*«vijt den boedel van s[eigneu]r Gerard Peemans»*) fut organisée le jour de Noël 1711; BAE, NGB 1162, François van den Eede (15-10-1711).

mise en vente était une chambre de Moïse, composée de huit pièces avec des bordures tissées de fils d'or («*camer van Moijses met gout in den boort, bestaende in acht stucken*»), ainsi qu'une tapisserie de Moïse ayant fait partie d'une seconde chambre («*over gebleven van een tweede camer Moijses*»), la vente comprenait aussi les modèles de la tenture. Comme on peut lier les modèles de la tenture de Moïse d'après Romano avant et après 1711 aux manufactures de Reydam et d'Auwerex, on peut conclure que Gerard Peemans acheta les modèles de Poerson entre 1678 et 1710 et qu'il en produisit au moins deux éditions⁽³⁸⁾.

Le troisième, le document de 1691, nous apprend que Charles de La Fontaine était aussi le propriétaire d'un ensemble d'esquisses d'une série de *Titus* en huit parties. Comme au cours de la deuxième moitié du xvii^e siècle, on n'avait produit à Bruxelles qu'une tenture de *Titus*, notamment celle en huit parties créée par Poerson, on peut admettre que De La Fontaine jouait aussi un rôle essentiel dans l'importation et la distribution des modèles français. Au cours de la vente des esquisses en 1691, seul Gerard Peemans fit une offre, mais, à nouveau, il n'est pas tout à fait sûr qu'en fin de compte il en devint le propriétaire. Les modèles de la tenture ne sont mentionnés dans aucun des deux documents de 1678 et avaient donc probablement déjà été vendus auparavant par De La Fontaine. Il est très probable qu'ils étaient aux mains des familles Van Leefdael, Van der Strecken et Peemans, vu que, à une près, toutes les tapisseries signées furent produites dans les manufactures associées de ces entrepreneurs (fig. 4)⁽³⁹⁾. Il est probable que chaque partenaire avait en main un certain nombre de modèles. En 1685, Willem Van Leefdael (1632-1688) vendit le tiers de *Titus* («*het derde part van Titus*») à sa sœur et à son beau-frère pour le louer l'année suivante. Il se peut que Gerard Peemans qui, vers 1675, avait probablement un tiers des modèles en possession, soit devenu propriétaire de la série entière après la mort de Willem van Leefdael et de son beau-père, Gerard van der Strecken (c. 1615-1677). De toute façon, les modèles réapparaissent au cours de l'hiver de 1710, au moment de la vente publique des modèles et des tentures de Gerard Peemans. Celui-ci avait encore en provision une chambre de *Titus* de huit pièces («*eene camer van Titus bestaende in acht stucken*») et une seconde de *Titus* tissée de fils d'or, également de huit pièces («*noch een tweede camer van Titus met gout, bestaende in acht stucken*»). Un document d'archives inédit révèle que Judocus de Vos (1661-1734) était devenu propriétaire des modèles⁽⁴⁰⁾. Toutefois, on ne connaît pas de tapisseries *Titus et Vespasien* portant sa signature. Il se peut donc que la série *Titus* composée de huit pièces que De Vos essaya de faire vendre à Vienne soit une des deux éditions provenant de la collection de Gerard Peemans⁽⁴¹⁾.

Trois des quatre tentures exécutées d'après les modèles de Poerson peuvent donc être incontestablement liées à Charles de La Fontaine. Finalement, le document d'août 1678 met

(38) Toutefois on ne connaît pas de tapisseries de *Moïse* signées par Peemans; DE REXNIÉS, *op. cit.*, p. 129.

(39) DE REXNIÉS, *op. cit.*, pp. 173-174. Pour ces manufactures, voir BROSENS, *op. cit.*, pp. 70-71.

(40) Ce document fait partie d'une collection privée; une édition est en cours de préparation grâce au Prof. Em. Guy Delmarcel qui a mis le document à ma disposition.

(41) K. BROSENS, «Brussels Tapestry Producer Judocus de Vos (1661/62-1734)—New Data and Design Attributions», *Studies in the Decorative Arts*, 9, 2002, p. 80. La série en huit parties de *Titus* est mentionnée aussi dans une lettre que De Vos adressa au secrétaire du comte de Mérode; Enghien, Archives d'Arenberg. Pour la date de naissance précise de De Vos — pas connue en 2002 — voir BAV, BP 344, fol. 99r (8-1-1661).



Fig. 4. *Le défilé triomphal*, tapisserie de la manufacture de Willem (Guillaume) van Leefdael, Bruxelles, vers 1680, d'après un modèle de Charles Poerson. 370 x 590 cm. Ancienne collection Galerie Chevalier, Paris. (Copyright Galerie Chevalier, Paris)

la quatrième série, *l'Histoire de Cléopâtre*, en rapport avec Charles de La Fontaine. En 1662 et en 1664, De La Fontaine avait reçu l'ordre et les paiements pour la livraison d'une édition de «l'histoire de cleopatre». Le nom du créateur des modèles n'est pas mentionné dans le document; par conséquent, le passage peut être mis en rapport soit avec la tenture de *Cléopâtre* conçue par Justus van Egmont (1601-1674) sur ordre de Jan van Leefdael (1603-1668) et de Gerard van der Strecken avant 1651, soit la tenture créée par Poerson qui fut tissée exclusivement dans les ateliers Le Clerc et Eggermans (fig. 5) ⁽¹²⁾. Toutefois, si on tient compte de l'apport de De La Fontaine dans la distribution des autres séries de Poerson, il paraît probable que les paiements de 1662 et de 1664 concernaient la série de *Cléopâtre* d'après Poerson.

(12) Pour la série de Van Egmont, voir N. FORTI GRAZZINI, *Il patrimonio artistico del Quirinale. Gli arazzi*, Milan, 1994, II, pp. 199-205 et 259-267; pour la *Cléopâtre* de Poerson, voir DE REYNÏÈS, *op. cit.*, pp. 114-115. Un certain nombre de tapisseries de *Cléopâtre* d'après Poerson n'ont pas de signatures: de tous les exemplaires signés il n'y en a que trois qui ne furent pas signés par Le Clerc mais par Daniël II Eggermans. DE REYNÏÈS, *op. cit.*, p. 118 signalait *Le Triomphe* (Londres, Christie's, 23 avril 1936, n° 134). Dans une collection privée se trouvent en outre *L'Amour d'Antoine et Cléopâtre* (400 x 265 cm) et *La Visite d'Octave à Cléopâtre* (423 x 375 cm). Le Clerc et Eggermans travaillaient intimement ensemble; voir K. BROSENS, «The Story of Theodosius the Younger rediscovered. A new tapestry set by Jordaens and his studio», *The Burlington Magazine* CXLIX, 2007, pp. 376-382.



Fig. 5. *La mort de Cléopâtre*, tapisserie de la manufacture Le Clerc, Bruxelles, vers 1675, (d'après un modèle de Charles Poerson. 360 x 255 cm. Lyon, musée des Tissus. (Copyright Musée des Tissus, Lyon)

De plus, il est peu vraisemblable que Postel fit appel et paya un intermédiaire pour commander une série auprès de Van Leefdael et de Peemans. Peut-on supposer que De La Fontaine a été le propriétaire des modèles de *Cléopâtre* d'après Poerson avant que Adrien Parent les ait eu en sa possession, au plus tard à partir de 1673? On ne peut pas répondre de façon définitive à la question mais nous disposons encore d'une indication qui suggère que De La Fontaine pouvait utiliser effectivement des modèles de *Cléopâtre*. En effet, soit Jan, soit son fils Hieronymus Le Clerc (1643-1722) produisirent une édition de *Titus* d'après les modèles de De La Fontaine et complétèrent la série avec une scène de *l'Histoire de Cléopâtre* ⁽⁴³⁾.

La reconstruction des activités de Charles de La Fontaine pourrait également avoir des conséquences pour la datation des séries conçues par Poerson. Dans le passé, on a daté celles-ci de façon hésitante ou approximative. On manque en effet de documents d'archives et des pièces de comparaison ne sont presque jamais datées, la reconstruction de la chronologie des œuvres de Poerson se révèle donc très précaire ⁽⁴⁴⁾. De toute façon, on peut déduire un *terminus ante quem*, 1663, de la correspondance entre le comte Jean-Adolphe Schwarzenberg (†1682) et son agent à Bruxelles qui révèle que des éditions des quatre séries furent mises en vente dans la halle des tapissiers bruxellois en 1663 ⁽⁴⁵⁾. En se basant sur une parenté de style entre les modèles de Poerson pour *La Vie de la Vierge* (1652-1657), *l'Histoire de Moïse* et *l'Histoire de Cléopâtre*, on a cru pouvoir dater ces deux dernières tentures entre 1650 et 1655. Les deux autres, *Titus* et *Clovis*, ont été situées autour de 1660. Cette datation relativement tardive — Poerson est né en 1609 — tenait compte du caractère dynamique et baroque de la plus grande partie des compositions; étant donné que ces éléments de style diffèrent de la façon de travailler plus équilibrée et classiciste du maître parisien de Poerson, Simon Vouet (1590-1649), on a pu conclure que les séries des tapisseries furent créées dans une phase ultérieure, à un moment où Poerson aurait pris ses distances par rapport à son maître. Toutefois, il est clair que cette façon de raisonner est précaire du point de vue méthodologique, d'autant plus qu'on dispose de très peu d'éléments de comparaison pour l'œuvre de Poerson. Le développement d'un style ne se fait pas nécessairement de façon linéaire et il va de soi que des caractéristiques stylistiques peuvent varier en raison des motifs iconographiques ou être imposées par un commanditaire ⁽⁴⁶⁾.

Bref, il n'est pas à exclure que Poerson ait créé au moins une partie des tentures entre 1646 et 1650, et que c'est grâce à celles-ci que De La Fontaine bénéficia de tant d'avantages fiscaux en 1646 et en 1650.

La pièce d'archives d'août 1678 nous renseigne également sur le réseau commercial de De La Fontaine en attirant l'attention sur Gillis Postel. Il est vrai que la vie et les activités de cet entrepreneur et commerçant restent obscures, alors qu'il était très actif sur le marché de

(43) DE REYNÏÈS, *op. cit.*, p. 183. La pièce a été vendue récemment chez Christie's New York, 17/18-5-2005, n° 368.

(44) DE REYNÏÈS, *op. cit.*, pp. 108-109.

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

(46) C'est le cas par exemple de la série des *Eléments* de Le Brun (avant 1665) où un Neptune colérique génère une composition dynamique et baroque tandis que d'autres compositions furent exécutées dans un style remarquablement serein et classiciste; cfr. BROSENS, *op. cit.*, p. 86.

l'art bruxellois. En 1655, on cite Postel comme un des créanciers de la reine Christine de Suède, mais il est difficile de dire si cette dette de 1796 florins était en rapport avec une livraison de tapisseries ou s'il s'agissait de peintures ou d'autres œuvres d'art⁽⁴⁷⁾. Après qu'il eut commandé en 1662 et en 1664 une édition de *L'Histoire de Cléopâtre* auprès de De La Fontaine, il figura en 1673 comme chargé d'affaires de Jean Valdor, au moment où celui-ci loua les modèles de *L'Histoire de Méléagre et d'Atalante* à Everard III et à son fils Jan II Leyniers⁽⁴⁸⁾. En janvier 1677, Postel commanda une série de tapisseries *Paysages avec de petits animaux* auprès des tapissiers peu connus Daniel Abeloos et Jan van der Borch⁽⁴⁹⁾. Un des témoins de ce contrat fut Jean-François de Grousseliers. De Grousseliers était, avec son beau-frère François van Coppenolle (†1701), un marchand d'objets d'art important à Bruxelles et facteur de la *Halle des Tapissiers*. On cite d'ailleurs Van Coppenolle et De Grousseliers comme débiteurs de De La Fontaine dans le document d'août 1678. La *halle* était un marché qui faisait accessoirement fonction d'établissement de crédit, elle fonctionnait comme une plaque tournante des relations commerciales entre Bruxelles et la France⁽⁵⁰⁾.

L'analyse de ces documents d'archives pour la plupart inédites nous apprend que Charles de La Fontaine, jusqu'à présent à peine connu, joua un rôle important, vers le milieu du xvii^e siècle, dans les échanges commerciaux des modèles et des séries de tapisseries entre Bruxelles et Paris. En particulier, son apport à l'importation et à la distribution des modèles de tapisseries de Poerson mérite notre attention, vu que le style académique et classiciste français était important pour le développement ultérieur de la tapisserie bruxelloise.

Annexes

Annexe 1 — 11 septembre 1646. Charles de La Fontaine obtient des avantages fiscaux de la municipalité bruxelloise

[fol. 178v] Vrijdom voor Charles de la fontaine, coopman van tappisserijen

Aen mijn. eerw: heeren, mijnen heeren die wethouderen deser stadt Brussele

Verthoont in alder reverentie Charles de la fontaine coopman ende borgher binnen deser voors. stadt soo dat hij sijnen voorste negotie is drijvende in costelijcke tappisserijen die hij binnen deser stadt op sijnen eijgenen patroonen, die hij oock expressel. doet schilderen, tot sijne grooten ende excessieven cost, laet maecken, soo van goudt, silver, als alle andere fijne sijden tot groot secours, benefieten ende voordeel der selver rare conste, waerinne hij suppl. continuel. ende dagelijcx is employerende diversehe mrs. vanden voors. tapissiers ambachte, ende vele gesellen daerinne werckende, die anderssints geschapen souden wesen door desen tegenwoordighen lamainteden tijt te moeten ledich gaen, ende vertrecken in andere landen ende coninckrijcken bij faultte van wercke, alwant de voors. rare conste seer wordt aengelockt van coninghen ende groote potentlaeden, met excessieve vrijdommen en. exemptien aenden meesters ende gesellen die hun aldaer sijn [fol. 179r] transporterende, om alsoo de voors. rare conste ende manufacture van hier te trecken, die anderss.

(47) E. DUVERGER, *Antwerpse kunstinventarissen uit de zeventiende eeuw. Vol. 7: 1654-1658*, Fontes historiae artis neerlandicae/Bronnen voor de kunstgeschiedenis der Nederlanden, 7, Bruxelles, 1993, p. 158.

(48) BROSENS, «Charles Le Brun's *Méleagers*», *op. cit.*, p. 8.

(49) J. DUVERGER, «Tapijtwerk uit het atelier van Daniël Abeloos», *Artes Textiles*, 6, 1965, pp. 97-98, 107-108.

(50) BROSENS, «Nouvelles données», *op. cit.*, pp. 71-73.

bij wijlen de eertshertogen saligher gedachten worden gehouden in het groote estiem ende weerde, in sulcke veugen, dat sij jaerelijcx waeren distribueren, vele duijssenden [guldens] om te helpen becostighen de intresten die de coopliden waren lijdende in het houden liggen van eenige camers tappijen, gelijk hij suppliant dijen aengaende over seer zwaren intrest is lijdende, nijet tegenstaende hij jaerelijcx is rijssende twee a drij rijssen op vranckrijck, omme deselven aldaer te verhandelen, tot sijnen grooten periele ende zware costen, sulcx dat hij inde selve coopmanschap ende handel is employerende ende gestaende over duijssenden [guldens] jaerelijcx, ende alsoo den coopliden ende meesters daerinne trafficquerende, worden door U.E. gesoustieert van eenige vrijdommen ende exemptien, en. dat claerlijcken blijkt bij de notariael attestatie vande dekens, eenighe ouders ende vrij mrs. van. voors. tapissiers ambachte hier onder gev. dat hij supplt. van voor de vier jaeren in de selve coopmanschap hedt genegotieert ende nogh dagel. is negotierende, omme t'voors. ambacht t'encourageren gelijk hij tegenwoordel. nieuwen patroonen laet [fol. 179v] schilderen omme nieuwen tapisserijen te laeten werken, alles tot voordeel ende avancement vande voors. rare conste, die sonder assistentie van hem supplt. ende andere souden comen te vergaen, soo keert hij supplt. hem tot U.E. deselve oijdtmoedel. biddende, dat aensiende den grooten intrest die hij suppliant is hebbende omme de voors. rare conste alhier voorts ende voorts te doen floreren ende te helpen mainteneren, hem in recompensien van dijen gelieven te gunnen ende te accorderen alsulcken vrijdommen ende exemptien, als sijn genietende den vrij meesters vanden selven ambachte, soo van der borghelijcke wachte als tacx van twelf aemen biers t'jaers, ende een poentsoen wijn voor sijnen provisie, ende dat soo lange als hij supplt. sal doen werken inde voors. tapisserijen, dwelck doende etha. Op de marge vander voors. requeste stondt respectieve geappostilleert. Sij dese gestelt in handen vande heeren tresoriers ende rentmnr. deser stadt om hun advies, Actum prima septembris 1646. ondert. A. vanden Broeck, onderwaerts, Mijnen heeren andermael gesien hebbende dese requeste metten adviese vande heeren tresoriers ende rentmnr. deser stadt ende attestatie hier [fol. 180r] annex, hebben den supplt (bij consideratie alhier vermeldt), gegundt gelijk sij hem gunnen midts desen, alsulcken vrijdommen ende exemptien als sijn genietende de vrije meesters vanden selven ambachte, soo vande borgherlijcke wachte als van twelf amen biers ende een aeme rinschen oft een ponschoen franschen wijn t'jaers, ende dat tot wederroepens toe, ende soo lange den supplt. sal doen werken inde voors. tapisserijen, inne te gaen den selven vrijdom ter expiratie vande loopende pachtinghe vande fischenisse, op laste ende instructie van te achtervolgen d'ordonnantie bij mijnen voors. heeren gemaect opden xen. februarij 1640. geteeckent mr. Jans, ende aende dekens vanden tapissiers ambachte gegeven, waerbij aende selven dekens worden geordonneert alle selver jaeren aende voors. tresoriers ende rentmrs. over te brengen pertinenten liste van alle de naemen vande coopliden die van. voors. ambachte sijn genietende den voors. vrijdom, ende effectievelijck werkende oft coophandel doende, ende soo voer stucken sij jaerlijcx sijn maeckende, ende dat dese sal worden geregistreert ter tresorije. Actum xien. septembris 1646. ende was onderteeckent J. de Ronde. Geregistreert desen xiiien september 1646.

Bruxelles, Archives de la Ville, *Register der Tresorije*, vol. 1294, fol. 178v-180r

Annexe 2 — 17 décembre 1650. Charles de La Fontaine obtient une augmentation de ses avantages fiscaux de la municipalité bruxelloise

[fol. 85v] Aen mijne eerw: heeren, mijne heeren die wethouderen, tresoriers, rentmren. ende raedt der stadt van Brussela

Verthoont in alder reverentie Charles de la [fol. 86r] fontaine coopman van tappisserije ende ingesetene deser stadt van Brussela, hoe dat midts redenen breeder gededucert inde requeste hier mede gaende uwe eerw. hebben gedient geweest bij appointemente vanden xien. september xviⁿ. sessenveertich hem supplt. te gunnen alsulcken vrijdomme ende exemptien als zijn genietende die vrijneesters van. tappesiers ambachte soo vande borgel. wachte als van twelf aemen biers, ende een aem rinschen offe pontsoen franschen wijn t'siaers, ende dat soo lange die supplt. soude doen werken inde voors. tappiserijen daerinne hij noch is doende teghenwoordel. jae meer als te voorens als blijkt bij de attestatie van. dekens ende meesters tappesiers hier mede insgel. gaende, heb-

bende die dijenvolgende alltijts geniet den voors. vrijdom van bier ende wijn, dan tegenwoordelijcken (hoewel dat hij in een jaer tijts maer en heeft innegeleijt negen ofte thien aemen braspenmincx bier:) soo wordt den supplt. opstaeeckel gemaectt voordere leveringhe, ende dat bij den clerck vanden pachter vande accijssen, onder pretext dat de voors. acte maer mede en brengt de voors. twelff aemen, t'gene is tegen reden midts hij is onderhoudende vier mrs., ende wel hondert knechten, ende mits sulcken eleijnen taex van twelff aemen nijet en can toecommen [fol. 86v] oock dat hij die voors. meesters tappessiers ende hunne gasten oock daegelijcx soo met bier als met wijn moet beschincken ende dat anderssints u. eerw. kennelijcken is dat eenighe andere doende wercken alleenel. met twee meesters genieten vrijdom soo van twintich als van vierentwintich aemen biers, boven dijen soo staet die suppt. op rijstreck naer parijs om t'aenveerden nieuwe camers ende te vercoopen de gene alhier gemaectt ende aldaer overgesonden, om alsoo de voors. mrs. ende hunne gasten alhier int werck te houden in desen desolaten tijt ende het voors. ambachte te mainteneren, midts welke voors. redenen, soo is die suppt. oodtmoedel. biddende U.E. ende eerw. gedient te wesen t'ordonneren aende suppt. te laeten volghen soo veel biers als hij tot sijnen slete van doen heeft off ten minstens sessendertich aemen, ende den wijn naer advenant, d'welek doende eth. Op de marge stont aldus, Sij dese gestelt in handen van. heeren tresoriers ende rentmren. Deser stadt om hun advis etha. actum xxi octobris xvix. vijftich ende was onderteeckent jac: mr. Jans, noch nederwaerts stont, Mijne heeren andermael gesien hebbende dese reqt. met den advijse vande heeren tresoriers ende rentmren. deser stadt, hebben des suppls taex van vrijdom van twelff aemen biers, ende een vat wijn vermeld [fol. 87r] in zijne voorgaende acte van xien. septembris xvix. sessenveertich onderteeckent Conde, vuijt goede considerae. hem hier toe moverende geaugmenteert gel. zij augmenteren midts desen op sessentwintich aemen bier ende twee aemen rinschen ofte twee stukken franschen wijn, op laste dat den suppt. hem sal hebben te reguleren volgens d'ordonnantie van xn. februarij xviⁿ. veertich ende ten minsten het jaers sal moeten doen maecken het dobbel van het werck daer mede andere meesters genieten. vrijdom zijn belast, volgens d'acte vander daten des xxxen. augusti xvix. sevenenveertich ende tot dijen dat hij sal schuldig zijn onder eedt te geloven dat hij directel. nochte indirectel. Door hem selven ofte iemanden anders met desen vrijdom dese stadt in haere accijssen en sal doen noch laeten defrauderen, belastende voorts den voors. supplt. dat hij dese sal hebben te doen enregistreren ten registre vande tresorije deser stadt ingevolge vanden nieuwen reglemente van zijne co: mat. op pene van nulliteijt actum xviiin. Decembris xvix. vijftich ende was onderteeckent J. de Greve.

Opden xien. julij 1651 heeft den suppt. gedaen den eedt daermede hij bij den vs. appt. is belast in handen van rentmr. franchois van. hecke. quod attestor P. van Ranst
Accordeert met sijn originael quod attestor par vi. junij 1651 P. van Ranst

Bruxelles, Archives de la Ville, *Register der Tresorije*, vol. 1296, fol. 85v-87r

SAMENVATTING

Op basis van nieuw ondekt archiefmateriaal wordt aangetoond dat Charles de La Fontaine (ca. 1610/1615-1678), een ondernemer die in Brussel resideerde en tot op heden nauwelijks gekend was, rond 1650 een belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van de Brusselse wandtapijtnijverheid en -kunst. De La Fontaine exporteerde immers niet alleen Brusselse reeksen naar Parijs, maar importeerde ook modieuze Franse wandtapijntontwerpen gecreëerd door Charles Poerson (1609-1667) (*Cleopatra*, *Clodis*, *Mozes*, en *Titus*) en verhuurde deze aan een aantal Brusselse atelierleiders. Aangezien De La Fontaine reeds in 1646 en 1650 fiscale voordelen verkreeg van het stadsbestuur als beloning voor zijn aandeel in de nijverheidstak, is het mogelijk dat de reeksen van Poerson, die traditioneel tussen 1650 en 1660 gedaleerd worden, reeds vóór 1650 tot sland kwamen.

SUMMARY

Based on newly uncovered archive material the article demonstrates that Charles de la Fontaine (*ca.* 1610/1615-1678), an entrepreneur living in Brussels and little known until now, played a major role around 1650 in the development of the Brussels tapestry industry and art. De La Fontaine not only exported Brussels series to Paris, but also imported fashionable French tapestries created by Charles Poerson (1609-1667) (*Cleopatra, Clovis, Moses, and Titus*) and lent them to a number of Brussels tapestry masters. Given that as early as 1646 and 1650 De La Fontaine received tax advantages from the city government as a reward for his part in this industry, it is possible that the Poerson series, traditionally dated between 1650 and 1660, were in fact already created before 1650.

TWEE BOZZETTI EN DRIE GETEKENDE COMPOSITIESCHETSEN VAN NICAISE DE KEYSER EN GUSTAF WAPPERS

Dirk PAUWELS

Vorbereidende schetsen voor schilderijen werpen een verrassend licht op de ontstaans-geschiedenis van een kunstwerk, reveleren als het ware het initiale concept en het wordings-proces van een voorstelling (1). In een privé-collectie zijn zo een aantal voorbeelden aan te treffen, die ons een betere kijk geven op het oeuvre van twee belangrijke, 19^{de}-eeuwse, Belgische, meer bepaald Antwerpse kunstschilders, Nicaise De Keyser (1813-1887) en Gustaf Wappers (1803-1874).

I. Nicaise De Keyser, *De Heilige Dominicus ontvangt de rozenkrans van de Heilige Maagd* (fig. 1)

De opdracht

In mei 1832 kreeg de nog maar achttienjarige De Keyser de opdracht voor een groot altaarstuk (fig. 2), bestemd voor de parochiekerk van Onze-Lieve-Vrouw Bezoeking te Meer bij Hoogstraten. Dit bedehuis was na een brand op 11 januari 1815 heropgebouwd, met behoud van de laatgotische toren en de mogelijk uit de eerste helft van de 18^{de} eeuw daterende sacristie, en werd op 2 maart 1817 ingewijd (2). De bestelling van dorpspastoor Cornelius

(1) Ter nagedachtenis opgedragen aan mijn zus Lieve Pauwels (1950-2001).

(2) Over leven en werk van Nicaise De Keyser raadplege men vooral: H. HYMANS, *Notice sur la vie et les travaux de Nicaise De Keyser, membre de l'Académie, né à Santvliet le 26 août 1813, décédé à Anvers le 16 juillet 1887*, in *Annuaire de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, 55, 1889, p. 287-396; D. CARDYN-OOMEN, *Enkele altaarstukken van Nicaise De Keyser*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1985, p. 309-333; *Nicaise De Keyser. Zijn portretkunst - Antwerps portret. De geschiedenis van het academisch korps van de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten te Antwerpen met haar portretgalerij bewaard in het Museum* (tent.cat.), Antwerpen, 1987; D. PAUWELS, *Rafaël en de Fornarina (1842), een historisch genrestuk van Nicaise De Keyser (1813-1887)*, *Kanttekeningen, theoretische en kritische reflecties bij een der «parels» van het Antwerpse Salon van 1843*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 211-314; *Id.*, *Zweven tussen hemel en aarde. Rafaël en La Fornarina (1842) van Nicaise De Keyser (1813-1887)*, in *Na & Naar Van Dyck. De romantische recuperatie in de 19^{de} eeuw* (tent.cat.), Antwerpen, 1999, p. 68-79 (beide laatste met uitvoerige bibliografie); *Dossiertentoonstelling Nicaise De Keyser*, 1, 2, Antwerpen, 2000 (met bijdragen van S. BEELE, D. CARDYN-OOMEN, N. LAQUIÈRE, D. PAUWELS, M. POSTEC e.a., voorwoord door P. HUYENNE).

Aangaande het schilderij met de Heilige Dominicus: [Ph.M.G. VAN DER MAELEN], *Dictionnaire des hommes de lettres, des savans et des artistes de la Belgique*, Brussel, 1837, p. 40; J. IMMERZEEL, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijfde eeuw tot heden*, 2, Amsterdam, 1843, p. 109; P. GÉNARD, *Nicasius De Keyser*, in *De Vlaemsche School*, 1, 1855, p. 52 en 60; art. *Keyser (Nicaise de)*, in P. LABOUSSE, *Grand dictionnaire universel du*

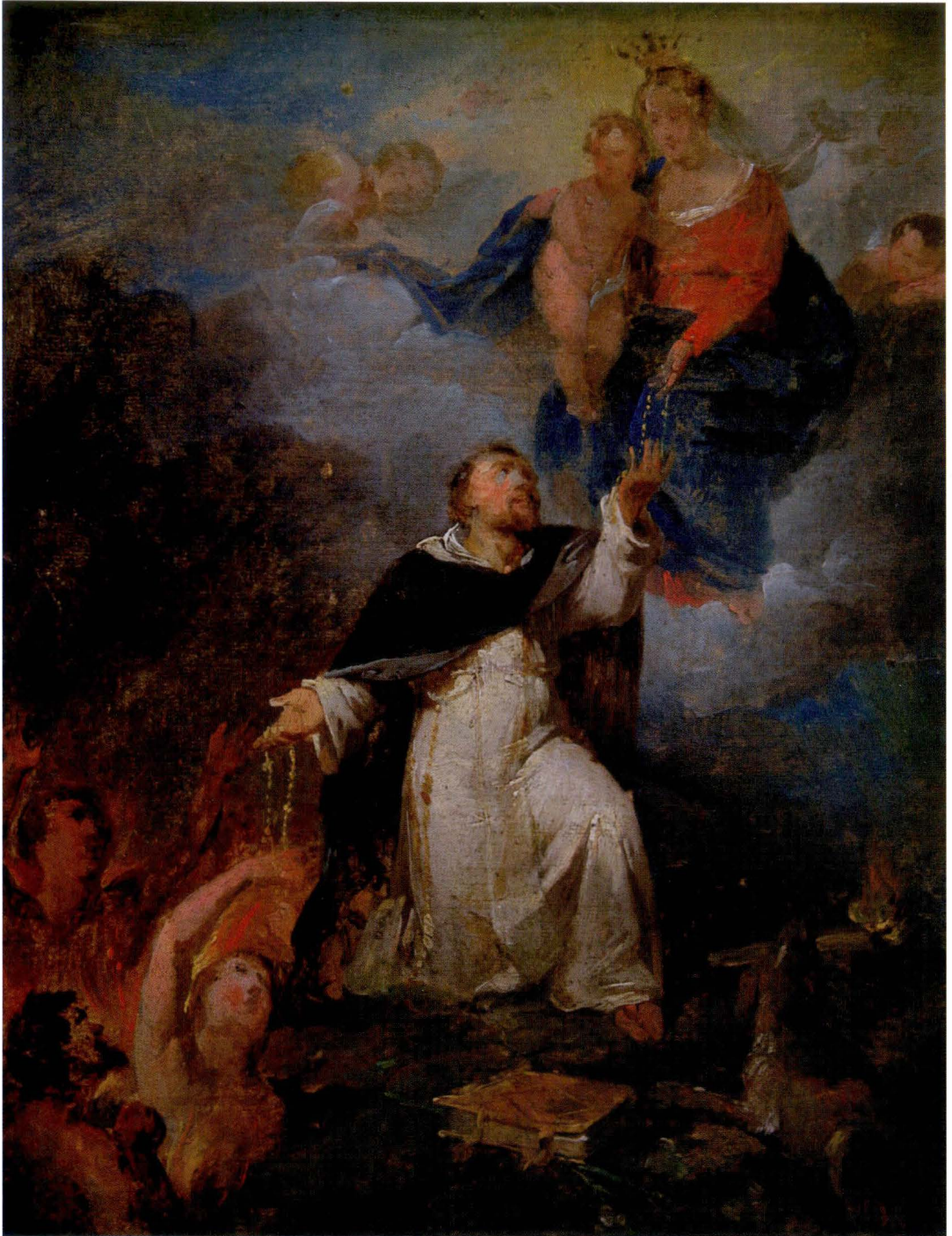


Fig. 1. Nicaise De Keyser, *De Heilige Dominicus ontvangt de rozenkrans van de Heilige Maagd*, niet gedateerd, olie op papier gekleefd op doek, 39 x 30 cm. Privé-collectie. (Foto Frederick De Schuller, Antwerpen)



Fig. 2. Nicaise De Keyser, *De Heilige Dominicus ontvangt de rozenkrans van de Heilige Maagd*, (1835), olie op doek, afmetingen onbekend. Meer bij Hoogstraten, Parochiekerk van Onze-Lieve-Vrouw Bezoeking. (Foto Grobet, Antwerpen, naar foto Lenaerts, Turnhout)

xix^e siècle, 9, Parijs, 1873, p. 1198; G. ECKHOUD, *Silhouettes d'artistes contemporains, Nicaise de Keyser*, in *Revue Artistique*, 2, 1879-1880, p. 51; H. HYMANS, *art.cit.*, p. 298-301 en 386; F. DONNET en F. VAN LEEMPUTTEN, *Inventaire des objets d'art conservés dans les établissements publics de la province d'Anvers*, Antwerpen, 1902, p. 23; P. GRATIANUS (J.-B. MICHELESEN), *Meir (in de Kempen)*, Brussel, 1912, p. 160; *Eeuwfeest N. De Keyser 1813-1913. Centenaire N. De Keyser M.D.CCC.XIII-M.D.CCCC.XIII*, vert. uit het Frans door C. VERMEIREN, s.l., 1913, p. 12, 37 en 48; P. DE MONT, *De schilderkunst in België van 1830 tot 1921*, 's-Gravenhage, 1921, p. 19; B. HOLTERHOFF, *Histoire de la peinture en Belgique*, Antwerpen, 1925, p. 146; art. *Keyser, Nicaise (Nicasius) de*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, o.l.v. U. THIEME en F. BECKER, 20, Leipzig, 1927, p. 238; A. DE LATTIN, *Dit waren Semini's kinderen. Filisen uit het Antwerps verleden*, Antwerpen, 1957, p. 260; J. JANSSEN, *Fotoreperitorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen. Provincie Antwerpen. Kanton Turnhout II*, Brussel,

Brouwers hield verband met de oprichting in 1832 van de Broederschap van de Heilige Rozenkrans in genoemde kerk, een devotie die pas in de 15^{de} eeuw was ontstaan en door de dominicanen fel werd gepropageerd. De stichtingsakte van deze broederschap omvatte de verplichting een kapel en een altaar toe te wijden aan genoemde devotie. Elk jaar zou daar op de eerste zondag van oktober het feest van de rozenkrans worden gevierd. In de kerk moest een “zichtbaar teken” aangebracht worden met als thema: de geknielde H. Dominicus ontvangt het gebedssnoer uit de handen van de H. Maagd, vandaar de bestelling. De levering van het doek was gepland tegen oktober 1832, maar het duurde tot 1835 vooraleer het werk voltooid was.

Vóór de verzending naar Meer, werd het altaarstuk tentoongesteld op de Driejaarlijkse Salon van Gent in 1835, waar het resulteerde in een eremedaille voor de kunstenaar ⁽³⁾. De voorstelling van de Heilige Dominicus en de in 1834 in Antwerpen tentoongestelde *Calvarie*, bestemd voor een katholieke kerk in Manchester (thans in de St.-Patrick's Church, Liverpool), betekenden de doorbraak van De Keyser, vooraleer hij bijkomende roem oogstte met zijn veldslagtaferelen, historische genrestukken en portretten. Volgens Louis Alvin had graaf Vilain XIII voor het doek met de Heilige Dominicus een som over die achtmaal hoger lag dan het bedrag dat de kerkfabriek van Meer ervoor wou betalen ⁽⁴⁾.

1977, p. 41 (waar het werk verkeerdelijk als vernield wordt beschouwd); S. DE MEYER, *Nicaise De Keyser, Zandoliels beroemdste zoon*, in *De stad Santvluel*, o.l.v. G. GEERTS, s.l., 1978, p. 69; G. ENGELBEEN, *Nicasius De Keyser 1813-1887*, in *Vier uil de Anwerpse polder. Franck Mortelmans, Pieter De Mels, Marten Melsen, Nicasius De Keyser*, Tielt-Amsterdam, 1979, p. 102-104; D. CARDYN-OOMEN, *art.cit.*, p. 313-318, 330 en 332-333, fig. 3 op p. 314 (met archivalische bronnen in verband met de opdracht); Id., *De Keyser, Nicaise*, in *The Dictionary of Art*, 8, New York, 1996, p. 632; A. DASNOY, *Les beaux jours du romanisme belge, (Essais littéraires)*, herdruk van de 1^{ste} uitg. van 1948, Brussel, 2001, p. 87: “En 1835, De Keyser péignit pour l'Église de Meer un *Saint Dominique*, qui fut exposé à Gand, et qui, cette fois, provoqua une explosion d'enthousiasme. Le monde entier, affirmait-on, allait envier au modeste village ce chef-d'œuvre. L'on se voyait revenu aux temps où l'école flamande dans sa fécondité, répandait ses merveilles jusque dans les plus obscures églises des Flandres ou du Brabant”; S. DE SADELEER en G. PLOMTEUX, *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur. Deel 16n 4. Provincie Antwerpen. Arrondissement Turnhout. Kanton Hoogstraten*, Turnhout, 2002, p. 164; verder de literatuur in verband met de Salon van Gent in 1835, aangehaald in volgende noten.

- (3) *XV.me Salon de Gand. Notice des productions de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin etc. d'artistes vivants, exposés au palais de l'université, le 20 juillet 1835*, Gent, 1835, p. 43, nr. 367: *St Dominique recevant le Rosaire des mains de la S.Le Vierge. Tableau d'Autel, destiné pour l'église de Meer, dans la Campine; Antwerpsch Nieuwsblad*, 95, zaterdag 8 augustus 1835, p. 3: “De heeren F. de Braeckleër, Ph. Van Brée en N. de Keyzer hebben elk van de akademie van Gend eene eer-medalie bekomen voór de merkweêrdige konststukken die zy voor haere pronkzael hebben ingezonden”.
- (4) L. ALVIN, *Compte-rendu du Salon d'Exposition de Bruxelles*, Brussel, 1836, p. 13: “L'année suivante [1835], le Salon de Gand le vit exposer un *Saint Dominique* qui attestait de grands progrès, dus à des efforts bien dirigés. A peine ce tableau était-il étalé aux regards du public, que M. le comte Charles Vilain XIII en offrait huit fois le prix que l'acquéreur en avait donné à l'artiste. — Même concert d'éloges et de critiques, même modestie de la part de l'auteur à recevoir les uns et les autres, mêmes études pour se grandir, même persévérance dans ces travaux”.

Salonkritieken

Zowel lovende woorden als negatieve opmerkingen waren te horen in de kunstkritieken die naar aanleiding van de Salon verschenen.

Laten we met de loftuitingen beginnen. De *Gazette van Gend* van zondag 26 juli 1835 opent de rij ⁽⁵⁾: “Maer tot lof van den Heer N. de Keyzer zy het gezeyd: hy heeft getoond dat hy over dorre proza een gaes van dichterlyke bekoorlykheyd kan werpen, die ons geheel verzoend heeft met de heeren uyt de Kempene, die eenen grooten meester het behandelen van zulke onderworpen (sic) opdragen. Er ligt in de gansche behandeling van dit stuk iets krachtigs, iets eygenaerdigs, dat wel doet aen den beschouwer, vooral het hoofd van Dominicus, waer in wy de schoone behandeling van van Dyck als het ware zien herleven”. Het is volgens deze krant wel jammer dat De Keyser zijn in Antwerpen tentoongestelde *Calvarie* niet door de Gentenaren heeft laten bewonderen. In de historicistische 19^{de} eeuw fungeert de “verfijnde” De Keyser vaak als een soort reïncarnatie van Van Dyck, zoals de meer “vigoureuze” Gustaf Wappers bijna steevast met Rubens in verband werd gebracht. Of hoe het vaderlands gevoel in de 19^{de} eeuw opgang maakte.

De Antwerpse krant *Le Phare* van vrijdag 31 juli 1835 meldt uiterst summier dat *De Heilige Dominicus* van De Keyser het schilderij is dat zich het meest laat bewonderen op de Gentse tentoonstelling ⁽⁶⁾.

Wat uitvoeriger bericht de *Journal d'Anvers et de la Province* van zaterdag 1 en zondag 2 augustus 1835 ⁽⁷⁾. De Keyzers werk trekt de aandacht van schilders en kunstliefhebbers en de jonge kunstenaar zou stijl en schildertrant van Van Dyck hebben geïmiteerd. Dat het doek voor 5.000 fr. zou zijn aangekocht door graaf Vilain XIII, moet zonder meer als een journalistieke kwakkel worden afgedaan. Ook de Gentse *Constitutionnel des Flandres* van zondag 2 augustus 1835, het *Antwerpsch Nieuwsblad* van dinsdag 4 augustus 1835 en de Brusselse *L'Union* van dezelfde dag nemen dit foute bericht over ⁽⁸⁾.

In het Gentse dagblad *Journal des Flandres, Ancien Catholique des Pays-Bas* van maandag 3 augustus 1835 wordt op De Keyzers schilderij voor het eerst uitgebreid ingegaan, met

- (5) *Gendsche Pronkzael van 1835. In het paleys der Hoogeschool te Gend*, in *Gazette van Gend*. Zie bijlage 1.
- (6) *Le Phare*, 211, vrijdag 31 juli 1835, p. 3: “Le tableau qui se fait le plus admirer à l'exposition de Gand, c'est le *St.-Dominique* de De Keyser”.
- (7) *Beaux-arts*, in *Journal d'Anvers et de la Province*, 213-214, zaterdag 1 en zondag 2 augustus 1835, p. 3: “Le tableau de M. Keyzer, *St.-Dominique recevant le rosaire des mains de la Sainte Vierge* fixe surtout l'attention des peintres et des amateurs. L'auteur a imité le stile (sic) et la manière de Van Dyck. On assure que ce tableau a été acheté par M. Vilain XIII, au prix de 5000 fr.”. Een gelijkaardig bericht treffen we aan in het *Antwerpsch Nieuwsblad*, 93, dinsdag 4 augustus 1835, p. 3: “De schildery van den heer De Keyzer verbeëldende den *H. Dominicus ontfangende den Roosenkrans uyt de handen der H. Maegd*, trekt vooral de aendagt der konstvrienden; men verzekert dat dit stuk doór den graef Vilain XIII, gouverneur der provincie Oost-Vlaenderen, voór 5000 francs gekogt is”.
- (8) *Salon d'exposition*, in *Constitutionnel des Flandres*, 313, zondag 2 augustus 1835, z.pag.: *Antwerpen, 4 Augusty*, in *Antwerpsch Nieuwsblad*, 93, dinsdag 4 augustus 1835, z.pag.: *Salon d'exposition de Gand. Gand, 1er août*, in *L'Union. Journal du matin*, 4, 216, dinsdag 4 augustus 1835, z.pag.

zowel positieve als negatieve kritiek⁽⁹⁾: grote kracht, mooi coloriet en duidelijke gelijkenis met het oeuvre van Rubens versus willekeurige lichtverdeling, effectbejag, anatomische fouten en overdreven plooiëval. Vooral de stralenkrans laat volgens de krant te wensen over. Hij is te schitterend, te geel en de horizon te nabij. Daar de gelauwerde kunstenaar nog jong en bescheiden is, zal hij profijt weten te trekken uit deze al bij al strenge kritiek. De auteur besluit met de vermelding dat De Keyser een knappe, gedurfde, waarachtige en krachtige schets van zijn *Calvarie* voor Manchester naar de Gentse Salon heeft ingezonden, waarvan echter geen spoor in de tentoonstellingscatalogus opduikt. Mogelijk is dit werk later wel degelijk naar de Gentse tentoonstelling opgestuurd, waar de *Gazette van Gend* van 26 juli al om vroeg.

De *Gazette van Gend* van vrijdag 7 augustus 1835 had graag Wappers' "*begravenis Christi*" (Leuven, Sint-Michiëlskerk, Salon van Brussel van 1833) naast *De Heilige Dominicus* van De Keyser zien hangen, maar spijtig genoeg, aldus de krant, heeft Wappers met geen enkel werk deelgenomen aan de Gentse Salon van 1835⁽¹⁰⁾.

Volgens het in Brussel uitgegeven blad *Le Franc-Parleur* van zaterdag 8 augustus 1835 is De Keyser één van de gelukkigen die een eremedaille toegereikt krijgen voor hun opmerkelijk bijdragen aan de Gentse Salon⁽¹¹⁾.

De *Postryder van Antwerpen* van diezelfde dag vindt het eveneens jammer dat Gustaf Wappers geen werk heeft geëxposeerd op de Salon van Gent van 1835, waardoor het onmogelijk is zijn talent met dat van de zo jonge Nicaise De Keyser te vergelijken⁽¹²⁾. Weerom hadden velen graag Wappers' "*Begravenis Christi*" naast De Keyser's "*Roozen Krans*" zien hangen.

Een breedvoerige kunstkritiek treft men aan in het Gentse blad *Den Vaderlander* van alweer zaterdag 8 augustus 1835⁽¹³⁾. De Keyser heeft volgens "Twee vrienden der schoone konsten" de beste meesters goed bestudeerd en met zijn schilderij de roem die hij al verworven had nog verder doen toenemen. Op een voor die tijd typische overdreven manier wordt zijn schildertrant een tweede keer gelijk gesteld aan die van de grote Rubens: "zyne manier van schilderen is gansch de gene van den prins der vlaemsche schilders". De statige houding, de uitdrukking van het hoofd en de kundige gelaatstrekken van de heilige worden bewierookt. De auteurs rekenen De Keyser's werk zonder meer tot de verdienstelijkste van de Salon. Wat de jeugdige leeftijd betreft van de kunstenaar vergissen ze zich echter, daar De Keyser op 7 augustus 1835 geen 25 maar slechts 21 jaar oud was. Ze beamen de gehoorde kritiek dat de lichtinval onregelmatig en enigszins willekeurig over het schilderij is verspreid, maar dit mankement brengt al bij al weinig schade toe. Van hun kant houden de "Twee vrienden der schoone konsten" noch van de massa gele wolken die achter de heilige zweeft, noch van "de

(9) E.I.B.N., *Salon de Gand. — 1835. (Troisième Article.)*, in *Journal des Flandres, Ancien Catholique des Pays-Bas*. Zie bijlage II.

(10) *Gend den 6 Augusti. Kunst-nieuws*, in *Gazette van Gend*. Zie bijlage III.

(11) *Belgique. Bruxelles, le 7 août*, in *Le Franc-Parleur*. Zie bijlage IV.

(12) *Belgenland. Gend, 6 augustus*, in *Postryder van Antwerpen*. Zie bijlage V.

(13) Twee vrienden der schoone konsten, *Salon van 1835. MM. de Keyser, de Cammer-Ronsse*, in *Den Vaderlander*. Zie bijlage VI.

houding van een engelken het welk van den allerbesten smaak niet is". Ze besluiten met een geleerd aandoend citaat uit Horatius' *De arte poetica epistola*, dat men als volgt kan vertalen:

“Wanneer het glansstuk overheerst, dan kwetst mij niet
een enkel vlekje, dat men slordig vallen liet
uit menselijke onachtzaamheid” (14).

Een pompeus, niet bepaald lyrisch sonnet, verschenen in de Brusselse krant *L'Emancipation* van 9 augustus 1835 en in de Antwerpse krant *Le Phare* van maandag 10 en dinsdag 11 augustus 1835 (15), voorspelt zelfs dat de vroegrijpe De Keyser de Rubens van de 19^{de} eeuw zal worden. Men prijst er zijn goddelijk genie, een eerbewijs aan de jonge Belgische staat.

Nog tijdens de expositie van het schilderij in Gent, meer bepaald op 10 augustus 1835, nam De Keyser van pastoor Brouwers de afgesproken honderdvijftig gulden in ontvangst.

De *Messenger de Gand* van dinsdag 18 augustus 1835 geeft een beschrijving van het altaarstuk en raadt het nieuwbakken talent aan zich niet te laten misleiden door vleierende be-
woordingen, hetgeen waarschijnlijk een vingerwijzing inhoudt naar het ronkende sonnet in *Le Phare* (16). Het krachtige en waarachtige coloriet, eigen aan de Vlaamse school, wordt gelauwerd en de figuren van Heilige Maagd met Kind worden als onuitsprekelijk gracieus en zacht omschreven. De mooie Heilige Dominicus herinnert volgens de krant misschien iets te veel aan *De Heilige Rochus* van Rubens. In het algemeen worden vooral de schildertechnische kwaliteiten van De Keyser in de verf gezet. De anonieme recensent maant de kunstenaar daarom aan poëzie te lezen, zich voortaan te concentreren op het cultiveren van zijn verbeelding en zich te laten doordringen van de grootsheid en de waardigheid van bepaalde historische gebeurtenissen. De verhevenheid van de historieschilderkunst op de toenmalige hiërarchische ladder van de genres zindert hier na. Wanneer we de proef op de som nemen en De Keyser's werk vergelijken met *De Heilige Rochus* van Rubens (Aalst, Sint-Martinuskerk, 1623, fig. 3) (17), is de overeenkomst tussen beide hoofdfiguren qua houding en fysionomie inderdaad treffend te noemen. Wat de figuur van Onze-Lieve-Vrouw betreft, heeft De Keyser waarschijnlijk inspiratie gezocht en/of gevonden in een ander schilderij uit dezelfde kerk,

(14) E. FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, 3, Patavinum (thans Padua), 1940, p. 143: “*Horat. Art. P.* 351. ubi plura nitent in carmine, non ego paucis Offendar maculis, quas haud incuria fudit, Ast humana parum cavit natura”; HORATIUS, *Ars Poetica*, ingeleid, verantwoord, vertaald en voorzien van een nabeschouwing over Horatius' dichterlijk voortleven bij Bilderdijk door P.H. SCHRIJVERS, (*Baskerville serie*), Amsterdam, 1990, p. 46-47, versregel 351:

“verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
offendar maculis, quas aut incuria fudit
aut humana parum cavit natura”.

(15) C.Y., *Exposition de Gand. A. M. De Keyser*, in *L'Emancipation*, 6, 211 (sic, in feite 221), zondag 9 augustus 1835, z.pag.; hetzelfde gedicht in *Le Phare*. Zie bijlage VII.

(16) *Impressions du Salon. (Deuxième article.)*, in *Messenger de Gand*. Zie bijlage VIII.

(17) Men raadplege vooral H. VLEEGHE, *Saints II. (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 8)*, Brussel, 1973, p. 142-144, fign 100-102 (met verdere literaturopgave).



Fig. 3. Peter Paul Rubens, *De Heilige Rochus*, 1623, olie op doek, 412 x 258 cm. Aalst, Sint-Martinuskerk. (Foto KIK-IRPA, Brussel)



Fig. 1. Gaspar De Crayer, *De Heilige Simon Stock ontvangt het schapulier van de Heilige Maagd*, na 1619-1651, olie op doek, 373 x 235 cm. Aalst, Sint-Martinuskerk. (Foto KIK-IRPA, Brussel)

meer bepaald Gaspar De Crayers *De Heilige Simon Stock ontvangt het schapulier van de Heilige Maagd* (na 1649-1651, fig. 4) ⁽¹⁸⁾. Vooral de houding van de Heilige Maagd en haar opzichtige kroon heeft De Keyser in zijn eigen werk, het schilderij in Meer en de verderop te bespreken compositieschets, weten te benutten.

Volgens de Brusselse krant *L'Indépendant* van woensdag 19 augustus 1835 trekt De Keyser's schilderij ieders aandacht, zowel bij het binnen- als bij het buitengaan van de tentoonstelling, zodat men vertrouwen kan koesteren in de toekomst van de schilderkunst in België. Te midden van een kliek gevestigde waarden heeft de Antwerpse schilder zijn plaats opgeëist. Hij werd ervan beschuldigd de oude meesters, waaronder Rubens, te hebben geplageerd, maar hij heeft zich door hen enkel laten inspireren. De criticus raadt het oprukkend talent aan zich niet te laten verblinden door overdreven geveel, zich niet tevreden te stellen met een eersterangspositie in België, maar zich te meten met Europese grootheden en zijn horizon te verruimen. Over het doek met de Heilige Dominicus wordt breedspakig en lovend bericht ⁽¹⁹⁾. De auteur met de initiaal N. bekent zijn voorliefde voor religieuze voorstellingen, doordrongen als ze zijn van poëtisch gevoel, en looft het voordeel dat De Keyser weet te trekken uit de lichtinval om de extase van de Heilige Dominicus uit te drukken. Meteen wordt de blik van de toeschouwer getroffen door de verlichte figuur van de heilige en klimt hij op naar het gelaat van de Heilige Maagd en het Kind Jezus, die doorheen de vage sluier van een halve duisternis verschijnen, om tenslotte terug bij het vertrekpunt te eindigen. De stoffen zijn somber, streng en breed gedrapeerd. Het habijt van de heilige vindt de journalist misschien wat zwak uitgevoerd, maar dit gebrek, als het er al één is, leidt de toeschouwer niet af. Het kan best zijn, zoals sommige kunstcritici laten uitschijnen, dat De Keyser, wat de figuur van de Heilige Dominicus aangaat, zich heeft laten inspireren door bepaalde ascetische hoofden van Murillo en Rubens en dat deze critici de figuren van de Heilige Maagd en het Kind Jezus al elders zijn tegengekomen. Zich laten inspireren door een ander schilderij is echter totaal iets anders dan het te kopiëren. Gedachterijkdom en poëtisch gevoel kenmerken De Keyser en het is net datgene wat grote kunstenaars oplevert.

Op 20 augustus 1835 acht de Brusselse krant *L'Emancipation* De Keyser zonder weerga en raadt hem aan niet enkel het voorbeeld te volgen van Rubens, Jordaens, Van Dyck en Murillo, maar naar Italië te trekken om — alweer — zijn blikveld te verbreden en daar het oeuvre van Raphaël, Titiaan en Veronese te leren kennen ⁽²⁰⁾. De anonieme auteur vindt het schilderij met de Heilige Dominicus hoogst verdienstelijk. Hij geeft toe dat de Antwerpenaar zich mogelijk wat te veel heeft laten inspireren door Van Dyck en Murillo, maar andere in Gent tentoongestelde werken zijn regelrechte parodieën van Scheffer, Devéria, Lepoittevin of de gebroeders Johannot.

(18) Id., *Gaspar de Crayer, sa vie et ses œuvres*. (Monographies du "Nationaal Centrum voor de Plastische Kunsten van de xvi^{de} en xvii^{de} eeuw", 4), 1, Brussel, 1972, p. 52, 187-188, nr. A140; 2, Brussel, 1972, fig. 137.

(19) N., *Beaux-Arts. — Exposition de Gand. (Deuxième article.)*, in *L'Indépendant. Edition du soir*. Zie bijlage IX.

(20) *Beaux-Arts. — Exposition de Gand 1835. Le salon*, in *L'Emancipation*. Zie bijlage X.

In de *Constitutionnel des Flandres* van zaterdag 22 augustus 1835 is een zekere Gobert-Alvin getroffen door de lichtinval en de allergrootste uitwerking van het schilderij⁽²¹⁾. Het coloriet, de lichtverdeling en de opbouw van de draperingen zijn die van Rubens en Van Dyck! En de schilder van deze even gracieuze als krachtvolle compositie is nog maar uiterst jong. Men kan de ogen niet afwenden van de edele, expressieve figuur van de heilige, waarvan de bleke huidskleur de hardheid en de lange zellkastijdingen van het kloosterleven verraden. Ook het mooie, gracieuze hoofd van Maria springt in het oog, haar engelachtige gelaatsuitdrukking, de aandoenlijke welwillendheid waarmee de rozenkrans wordt aangereikt. Door dit alles neemt de vrome toewijding van de Heilige Dominicus toe. Hij is niet meer van deze wereld, maar behoort reeds tot het rijk der hemelen! De Keyser scheidt hoge verwachtingen. Eens zal hij uit eigen naam schitteren, zonder een afspiegeling te zijn van zijn roemruchte barokke voorgangers.

Op dezelfde dag is het de beurt aan de Brusselse krant *Le Courrier Belge* om op De Keyser's schilderij dieper in te gaan⁽²²⁾. De Keyser wordt de primus inter pares genoemd van de Belgische schilderkunst. Na zijn *Calvarie* voor Manchester overtreft hij zich zelf met de in Gent getoonde *Heilige Dominicus*, die op de Salon aldaar ruim de helft van de tijd opeist van het zich vergapende publiek. De Keyser sluit zijn glorie niet op binnen de muren van een museum, maar laat zich, aldus de auteur met de initialen L.J., ook voor een onooglijk dorpskerkje inspireren. Vooral het gelaat van de Heilige Dominicus wordt hier geloofd, zijn wangen getekend door vasten en meditatie, zijn blik vol extase, zijn voorhoofd waaruit zowel enthousiasme als nederigheid stralen. Voorts laat zijn habijt toe houding en lichaamsbewegingen te raden, terwijl zijn uitgestrekte arm één en al waarheid is. Volgens de criticus zou men er bijna bij vergeten dat ook de Heilige Maagd en het Jezuskind opmerkelijke kwaliteiten bezitten qua tekening en coloriet.

In een meegedeeld artikel in de *Messenger de Gand* van zondag 23 augustus 1835 wordt de spijt uitgedrukt dat de historieschilderkunst in verval is geraakt en wordt De Keyser — nogmaals — aangeraden zoals Rubens en Van Dyck naar Italië, het klassieke land der kunsten, te reizen om er de nodige artistieke vruchten te kunnen plukken⁽²³⁾. De Keyser eindigde tweede bij zijn deelname aan de Prix de Rome in 1832, toen Antoine Wiertz (1806-1865) de eerste prijs wegkaapte. Pas in het voorjaar van 1840 trok hij een eerste maal voor een half jaar de Alpen over, om onder meer Venetië, Verona, Genua, Florence, Rome, Napels en Pompeï te bezoeken, waar hij niet alleen oog had voor de Italiaanse maar ook voor de Vlaamse oude meesters⁽²⁴⁾.

(21) GOBERT-ALVIN, *Beaux-Arts. Salon d'exposition*, in *Constitutionnel des Flandres*. Zie bijlage XI.

(22) L.J., *Le salon de Gand*, in *Le Courrier Belge*. Zie bijlage XII.

(23) *Salon d'exposition. Article communiqué*, in *Messenger de Gand*. Zie bijlage XIII.

(24) Over De Keyser's Italiëreis van 1840 leze men de in noot 2 aangehaalde bronnen van Dirk Pauwels; over deze kunstreis door Belgische kunstenaars in de negentiende eeuw in het algemeen: D. COEKELBERGENS, *Les peintres belges à Rome de 1700 à 1830. (Etudes d'histoire de l'art publiées par l'Institut historique belge de Rome)*, 3), Brussel-Rome, 1976; D. PAUWELS, *Italië als leerschool voor kunstenaars uit onze gewesten in de 19^{de} eeuw*, in *Museummagazine*, 8, 1989, p. 25-32; C.A. DUPONT, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie 1830-1914*, (*Belgisch Historisch Instituut te Rome. Bibliotheek*, 54), 2 dln, Brussel-Rome, 2005.

Het hogerop reeds aangehaalde blad *Le Franc-Parleur*, deze keer met als datum: vrijdag 11 september 1835, rekent De Keysers schilderij alweer tot diegene die op de Gentse tentoonstelling de meeste aandacht verdienen (25).

In september 1835 hekelt *L'Artiste* het kopiëren en het parafraseren naar de oude meesters en spoort het blad De Keyser aan de natuur tot inspiratiebron te nemen. Een groot doek schilderen met reminiscenties aan Rubens en Van Dyck is op zich geen verdienste. Een middelmatig stillevenschilder valt meer te bewonderen dan de meest behendige kopiïst van de oude meesters, daar de eerste het ten minste aandurft de natuur aan te pakken. Zoals De Keyser in zijn groot schilderij voor de kerk van Manchester slaafs Rubens en Van Dyck navolgt, zo kopieert hij in sterke mate Rubens en Murillo in zijn *Heilige Dominicus* (26).

De Keyser in Meer

Het schilderij werd op 23 november 1835 van de pastorie naar de kerk gebracht en boven het altaar van de rozenkranskapel geplaatst. Ook dan werd aan de schilder een huldegedicht opgedragen. In 1868-1870 werd de kerk van Meer in neogotische stijl heropgetrokken naar ontwerp van provinciaal onderbouwmeester H. Berger, onder toezicht van de architecten J. Van Gastel en diens opvolger P.J. Taeymans, weermom met behoud van de oude toren en de sacristie (27). Volgens Fernand Donnet en Frans Van Leemputten die op 9 november 1899 de kerk van Meer bezochten, hing De Keysers doek toen in het transept: *Au-dessus des entrées du déambulatoire un tableau de N. De Keyser représentant Saint-Dominique et une seconde toile moderne, peinte par Verellen* (28). De Keysers religieus tafereel bevindt zich sindsdien achteraan in de kerk.

In dit jeugdwerk blijft de schilder trouw aan de traditionele iconografie, waarbij Maria volgens de door Alanus de Rupe (†1175) bedachte legende aan de heilige Dominicus (ca. 1172-1221) zou zijn verschenen en hem de rozenkrans als wapen tegen de ketterij der Albigenzen zou hebben gegeven (29). Inderdaad reikt de Heilige Maagd met het Jezuskind op de

(25) 10 septembre. *Exposition de tableaux à Gand*, in *Le Franc-Parleur*. Zie bijlage XIV.

(26) N., *Beaux-Arts. Exposition de Gand. 3^e Article*, in *L'Artiste. Journal du Progrès, Revue des Arts et de la Littérature*. Zie bijlage XV.

(27) i.v.m. de kerk van Meer raadplege men de in noot 2 reeds aangehaalde werken van F. Donnet en F. Van Leemputten, P. Gratianus (J.-B. Michielsens), J. Jansen, S. De Sadeleer en G. Plontoux.

(28) F. DONNET en F. VAN LEEMPUTTEN, *Ibid.*

(29) M.C. NIEUWBARN, *Sint Dominicus in de kunst. Ikonografische studiën der voorstellingen van den H. Dominicus in de beeldende kunst*, Nijmegen, 1904; B. KNIPPING, *De iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, 2, Hilversum, 1940, p. 51-55 (i.v.m. de rozenkransmadonna); P. DESCHAMPS, *La légende de Saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du moyen âge*, in L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3, *Iconographie des saints*, 1, Parijs, 1958, p. 391-398; V.J. KOUDELKA en M.Ch. CELLETTI, ART. *Domenico*, in *Bibliotheca Sanctorum*, (4), Rome, 1964, kol. 692-734; I. FRANK, art. *Dominikus von Caleruega (Domingo de Guzmán)*, in E. KIRSCHBAUM (dir.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 6, *Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Rome-Freiburg im Breisgau, 1974, kol. 72-79; *500 Jahre Rosenkranz 1475 Köln 1975. Kunst und Frömmigkeit im Spätmittelalter und ihr Weiterleben* (tent.cat.), Keulen, 1975; G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4, 2, *Maria*, Gütersloh, 1980, p. 199-204 (i.v.m. de rozenkransmadonna); J.J.M. TIMMERS, *Christelijke symboliek en iconografie*, 6de druk, Houten, 1987, p. 249-250; L. GOOSEN, *Van Afra lot de Zepenslapers. Heiligen in religie en kunsten*,

arm vanuit de wolken de Heilige Dominicus het gebedssnoer aan, die neerknielt in een vaag omschreven landschap, terwijl twee engeltjes vanuit de hemel het mysterie aanschouwen. De heilige is zoals gebruikelijk gekleed in het habijt van zijn orde, een witte pij en een zwarte mantel, symbolische kleuren voor de zuiverheid en de strengheid. In de linkerbenenhoek van het schilderij worden zijn attributen afgebeeld: een wit en zwart gevlekte hond met een brandende fakkel in de muil en één poot op de wereldbol, alsook een boek en een witte lelie, symbool van zijn kuisheid of eerder een allusie op zijn verering voor de Onbevleete Maagd Maria. Dominicus' moeder zou kort voor zijn geboorte in haar droom een witte, zwart gevlekte hond aanschouwd hebben, die een fakkel in de bek droeg, waarmee hij heel de wereld in brand zou steken. Hetgeen betekent dat de heilige voorbestemd was om als een goede waakhond het door de ketterij bedreigde geloof te verdedigen. Deze attributen zouden te voorschijn zijn gekomen bij de restauratie van het schilderij na 1979.

Zoals Dorine Cardyn-Oomen in 1985 terecht aanstipte, is er een duidelijke scheiding tussen de schenkster in de wolkenlucht en de Heilige Dominicus: "De hemelse figuren vormen samen een diagonale lijn, die rytmisch wordt hernomen in het lichaam van Dominicus. Zijn houding — knielend op één been — geeft tevens mogelijkheid tot het draperen van de gewaden. Anderzijds is er een hechte binding tussen hemel- en aardbewoners als gevolg van een tweede en tegengestelde diagonale beweging, door de naar elkaar gerichte hoofden, de blikken die elkaar vangen en de naar elkaar gestrekte armen" (30). In 1853 werkte De Keyser een gelijkaardige, eveneens uit tegengestelde diagonale lijnen opgebouwde compositie uit voor zijn *Visioen van de Heilige Theresia* (Antwerpen, kerk van de Spaanse Theresianen) (31).

Het bozzello

De in de literatuur vermelde olieverfschets of *bozzello* voor het altaarstuk met de Heilige Dominicus was tot voor kort spoorloos (32). Ze maakte deel uit van de collectie van Louis

Nijmegen, 1992, p. 121-125; J. CLAES, A. CLAES en K. VINCKE, *Sanctus. Meer dan 500 heiligen herkennen*, 3de druk, Leuven, 2003, p. 105-106.

(30) D. CARDYN-OOMEN, *art. cit.*, p. 317.

(31) *Id.*, *art. cit.*, p. 327-330, fig. 12-13.

(32) In verband met deze olieverfschets: *Catalogue d'une belle collection de tableaux des écoles modernes, Flamande, Hollandaise et Française, formant le cabinet de M. Louis Lambrichts* (veilingcat.), o.l.v. Portaels en É. Le Roy, Brussel, 27 september 1847, p. 10, nr. 10: "Esquisse représentant saint Dominique recevant le rosaire des mains de la Vierge" (ingehouden, daar annotatie "retenu" in marge); *Catalogue d'une belle collection de tableaux anciens et modernes, des écoles Flamande, Hollandaise, Française et Italienne, et de dessins, le tout provenant d'un amateur à Bruxelles* (veilingcat.), o.l.v. Portaels en É. Le Roy, Brussel, 27-28 maart 1849, p. 10, nr. 13: "SAINT DOMINIQUE. Belle esquisse, représentant Saint Dominique recevant le Rosaire des mains de la Vierge" (met in marge het getal 280 [fr.]; D. CARDYN-OOMEN, *art. cit.*, p. 318; *Antiquités, tableaux et objets d'art* (veilingcat.), *VanDerKindere Auctioneer*, Brussel, 18-19 september 2001, p. 23, nr. 128; aldaar genoemd "Apparition de la Vierge à l'enfant à un Saint", zonder vermelding van de naam van de heilige. Over olieverfschetsen in het algemeen en hun diverse functies: *Schilderkunst nit de eerste hand. Olieverfschetsen van Tintoretto tot Goya | Malerei aus erster Hand. Ölskizzen von Tintoretto bis Goya* (tent.cat.), Rotterdam-Braunschweig, 1983 (vooral de inleiding).

Lambrichts in Brussel, die in 1847 werd geveild. In 1849 kwam ditzelfde werkje voor in de verkoop van de verzameling Vandermaeren, eveneens in Brussel. In een privé-collectie dook het onlangs weer op. Het betreft een schets in olieverf op papier, gemaroufleerd op doek, geschilderd in een verrassend fris coloriet en toetsmatig uitgewerkt, karakteristieken eigen aan *bozzelli* in het algemeen, maar ook aan deze schets van De Keyser in het bijzonder. Het verschil in afmetingen tussen het reële werk (39 x 30 cm) en de gegevens in de 19^{de}-eeuwse veilingcatalogi (48 x 38 cm) is mogelijk te verklaren door het feit dat bij het geveilde schilderij de maten van de oorspronkelijke lijst zouden kunnen zijn meegeteld. De huidige lijst is van latere datum, maar op het originele spieraam staat volgende inscriptie, gezien het handschrift mogelijk geschreven door De Keyser zelf: *Esquisse du tableau de l'Église de Meere / peinte par Nicaise De Keyser en 1835*. Ook al had de historieschilder zich een flinke reputatie weten op te bouwen met zijn door en door academische schildertrant, gekenmerkt door een zogenaamd *fini précieux*, in de weinige van hem bekende olieverfschetsen toont hij zich een spontaner kunstenaar. Vermelden we als voorbeeld de *bozzelli* (Antwerpen, KMSKA, 1862-1864) voor De Keyzers magnum opus, de wandschilderijen in de vestibule van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, die de roem van de Antwerpse school, haar invloed en uitstraling verbeelden⁽³³⁾.

De compositie van De Keyzers schets voor de *Heilige Dominicus* is duidelijk herkenbaar. Toch wijkt het werkje in meerdere details af van het uiteindelijke schilderij. Het geheel is eerst en vooral in spiegelbeeld weergegeven. Bovendien neemt de heilige niet alleen een rozenkrans in ontvangst, hij overhandigt ook een tweede exemplaar, als middel tot verlossing, aan de arme zieltjes uit het vagevuur, die in de linkerbenenhoek zijn voorgesteld, maar in het schilderij te Meer totaal ontbreken. Ook is Dominicus in de schets meer naar de toeschouwer toegewend zoals Rubens' Rochus in Aalst, waardoor het aanreiken van de rozenkrans door de eveneens frontaal weergegeven Moeder Gods minder overtuigend overkomt. Verder vliegen de cherubijntjes in het ontwerp aan weerszij van de Heilige Maagd, die hier, in tegenstelling tot het schilderij, met een opvallende kroon is getooid, die herinnert aan het exemplaar op hoger genoemd werk van Gaspar De Crayer in Aalst. Een laatste verschilpunt vormt de hond, die De Keyser in zijn schets ruggelings voorstelt, om het dier in het uiteindelijke altaarstuk naar de toeschouwer om te draaien. Door het aanbrengen van al deze wijzigingen slaagt de schilder erin de compositie te verbeteren en de voorstelling leesbaarder te maken, ook al is de spontaneïteit van het eerste uur enigszins verdwenen.

(33) S. BEELE, *Nicaise De Keyzers schilderijencyclus in de Antwerpse museumvestibule: archivalia ontrent een academisch project*, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1991, p. 315-368; F. BEELE, *De roem van de Antwerpse kunstschool. Twee schilderijenreeksen van Nicaise De Keyser*, in *Na & Naar Van Dyck...*, op.cit., p. 89-95; S. BEELE, *De roem van de Antwerpse kunstschool. Een schilderijencyclus van Nicaise De Keyser*, in *Dossier tentoonstelling...*, op.cit., p. 6-13.



Fig. 5. Nicaise De Keyser, *Een Italiaans meisje plukt de blaadjes van een bloem*, 1842, gewassen pentekening op papier 16,8 x 11,8 cm. Privé-collectie. (Foto Frederick De Schutter, Antwerpen)

II. Nicaise De Keyser, *Een jong Italiaans meisje plukt de bloemblaadjes af* (fig. 5)

Jeune fille italienne effeuillant une fleur

Dit tweede onuitgegeven ontwerp, een gewassen pentekening⁽³⁴⁾, links onderaan gemonogrammeerd en [18]42 gedateerd, is vermoedelijk een compositieschets voor, minder waarschijnlijk een *ricordo* of kleinere replek van een schilderij dat De Keyser kort na zijn Italiëreis van 1840 voltooide en waarbij hij de zoveelste keer inspiratie vond in de *costumi* of

(34) *Campo & Campo Grote Steenweg N° 40* (veilingcat.), Antwerpen-Berchem, 5-6 december, 2000, z.pag., nr. 112; daar wat vaag "Het wachten" genoemd.

aloude gebruiken van dit zuiderse, zonovergoten land. De titel van de tekening treffen we aan in de door Henri Hymans opgestelde oeuvrecatalogus van de kunstenaar: *Jeune fille italienne effeuillant une fleur* (35). Wie de eventuele bestemming of opdrachtgever was van het gelijknamige schilderij (huidige bewaarplaats onbekend, 1812) is niet geweten. Uit de catalogus van de in 1920 gehouden veiling van de kunstcollectie van koning Wilhelm II von Württemberg in kasteel Rosenstein (Stuttgart) blijkt dat een *Italiaans meisje bij een bron*, 1812 gedateerd, deel uitmaakte van deze voormalige verzameling (36). Daar er geen afbeelding van dit tafereel voorkomt in de veilingcatalogus, valt niet uit te maken of het hier om één en hetzelfde werk gaat. Aangezien de afmetingen van het ontwerp en het heden spoorloze schilderij in verhouding met elkaar quasi corresponderen, kan men toch concluderen dat het vermoedelijk bij de hier besproken tekening om een schets gaat van genoemd schilderij. De Keyser *La Fornarina voor haar portret* (1842) werd op dezelfde veiling aangeboden (huidige bewaarplaats onbekend) (37).

Verblijf in Stuttgart

Enkele jaren later, meer bepaald in het voorjaar van 1848, werd De Keyser naar Stuttgart ontboden, om er de portretten te maken van de koning en de koningin van Württemberg, alsook van Groothertogin Olga Nikolaevna (1822-1892) (St.-Petersburg, Staatsmuseum de Hermitage, 1848) (38), de tweede dochter van de Russische Tsaar Nicolaas I, die in 1846

(35) H. HYMANS, *art.cit.*, p. 388.

(36) *Gemäldegalerie Schloss Rosenstein bei Stuttgart. Besitz des ehemaligen Königs Wilhelm II von Württemberg* (veilingcat.), o.l.v. F. Fleischhauer, Stuttgart, 1920, p. 19, nr. 99: "Italienerin an einem Brunnen sitzend. Bez. unten rechts N. de Keyser 1812. Holz. 58 x 44 cm." (met als schattingsprijs 4.000 Mark). — De Italiaanse architect Giovanni Salucci (1769-1845), hofbouwmeester van koning Wilhelm I van Württemberg, bouwde in de periode 1824-1829 het landhuis Rosenstein in de omgeving van Stuttgart, waar hoofdzakelijk feesten en ontvangsten plaatsvonden en waar in toenemende mate ruimten werden benut voor de groeiende verzameling schilderijen en beelden van de koning. Niettemin werd deze zomerresidentie maar zelden bewoond, daar de koning hoe langer hoe meer vervreemd geraakte van zijn familie. Kort vóór zijn dood koos hij het slot echter uit als ziekbed en hij overleed er op 25 mei 1864. Wilhelms zoon, de troonopvolger Karl, liet in 1877 in de benedenruimten van het slot een niet onbeduidende beelden- en schilderijengalerij onderbrengen. Tot aan de revolutie van 1918, op het einde van de Eerste Wereldoorlog, bleven slot, kunstgalerij en park Rosenstein privé-bezit van het koningshuis van Württemberg. Zowel het park als de schilderijenverzameling waren echter tegen inkomgeld steeds voor het publiek toegankelijk. Bij het einde van de monarchie werd het landhuis Rosenstein ontruimd en werd ook de kunstverzameling onthouden. *Giovanni Salucci 1769-1845. Hofbaumeister König Wilhelms I. von Württemberg 1817-1839* (tent. cat.), Stuttgart, 1995, p. 11, 44-61 en 105-110 (met verdere literaturopgave).

(37) *Gemäldegalerie Schloss Rosenstein bei Stuttgart...*, *op.cit.*, p. 19, nr. 97, afb. op pl. 34 (schilderij van 54 x 43 cm, met als schattingsprijs 6.000 Mark); D. PAUWELS, *Rafael en de Fornarina (1842)...*, p. 302-304, fig. 24 (voorbereidende tekening) op p. 302; *Id.*, *Zweven tussen hemel en aarde...*, p. 75 en 79 (noot 44), cat.nr. 110 (voorbereidende tekening) op p. 206.

(38) B.I. ASVARISCH, *Keyser, Nicaise de, Portrail de la Grande-Duchesse Olga Nikolaevna | Portret van Groothertogin Olga Nikolaevna*, in *Peintures belges de l'Hermitage | Belgische schilders van de Hermitage* (tent.cat.), o.l.v. B.I. ASVARISCH, Venetië, 1999, p. 140-141, nr. 24, pl. op p. 142 (met verdere literaturopgave). De Keyser maakte van dit werk nog twee andere versies, één voor Keizerin Alexandra Fjodorovna en één voor Prins Herman von Sachsen.

een later ongelukkig gebleken huwelijk was aangegaan met Kroonprins Karl Friedrich Alexander von Württemberg. Daarvóór had de Groothertogin een ronduit passionele liefdesrelatie gehad met Prins Aleksandr Bariatinski, waarover openlijk werd geroddeld aan de Europese hoven. Op verzoek van Tsaar Nicolaas I zelf, werd deze delicate zaak vlug en handig opgelost door Prins Aleksandr Michajlovitsj Gortsjakov, die van 1841 tot 1850 in Stuttgart verbleef als buitengewoon gezant en gevolmachtigd minister aan het Hof van het Koninkrijk Württemberg. Hij arrangeerde het huwelijk tussen beiden, die nadien in St.-Petersburg smalend *la Belle et la Bête* werden genoemd. De Keyser had Gortsjakov leren kennen aan het Nederlandse hof volgens H. Hymans⁽³⁹⁾, op een persoonlijke manier voor het eerst in Stuttgart in 1848 volgens B.I. Asvarisch⁽⁴⁰⁾, en zou met hem zijn gehele leven lang bevriend blijven. Gedurende vele jaren zouden de twee met elkaar corresponderen⁽⁴¹⁾. Het portret van Olga was voor Gortsjakov bestemd, die er echter niet tevreden over was en het werk, na in 1848 op de *Ausstellung des rheinischen Kunstvereins* te zijn geëxposeerd, in oktober 1850 terug naar Antwerpen stuurde om het te laten corrigeren door De Keyser. De Antwerpse schilder herschilderde het ootmoedig en bracht het in januari 1851 terug naar Stuttgart, waarbij hij aan Gortsjakov opmerkte: het portret *a gagné du double*. In genoemde Duitse stad creëerde De Keyser voor de Russische edelman ook de beeltenis van zijn zonen (St.-Petersburg, Staatsmuseum de Hermitage, 1848)⁽⁴²⁾, een schilderij dat eveneens in 1848 in Stuttgart werd tentoongesteld en een tweede maal in 1851 op de Salon van Brussel⁽⁴³⁾. Voor het hof van Württemberg schilderde De Keyser verder *De opwekking van de dochter van Jairus* (1850) en *Het Oosten en het Westen* (1854)⁽⁴⁴⁾. Het eerstgenoemde werk werd geëxposeerd op de al aangehaalde Brusselse Salon van 1851⁽⁴⁵⁾. Het laatstgenoemde werk, dat niet werd tentoongesteld in België, dook in december 2002 weer op in Parijs, waar het aan een wereldrecordbedrag voor de kunstenaar werd geveild⁽⁴⁶⁾.

(39) H. HYMANS, *art.cit.*, p. 339.

(40) B.I. ASVARISCH, *Les artistes belges et leurs peintures: le point de vue de la Russie / Belgische kunstenaars en hun schilderijen: een Russische kijk*, in *op.cit.*, p. 26, 27.

(41) Id., *Les artistes belges et leurs peintures...*, in *op.cit.*, p. 26, 27, 72 (noot 11), 73 (noot 11). De brieven van De Keyser worden bewaard in het Gortsjakov-archief van de Russische Staatsarchieven van de Federatie van Rusland in Moskou. De laatste dateert uit 1866.

(42) Id., *Portrait des Fils du Prince A.M. Gortchakoff / Portret van de zonen van Prins A.M. Gortchacoff*, in *op.cit.*, p. 144-145, nr. 25, pl. op p. 143 (met verdere literaturopgave). In 1846 had Gortsjakov van De Keyser reeds *Salvator Rosa schildert de vrouw van een boef* aangekocht, een werk dat slechts tot 1848 deel uitmaakte van zijn schilderijenverzameling, volgens Id., *Les artistes belges et leurs peintures...*, in *op.cit.*, p. 26, 27, 72 (noot 10), 73 (noot 10).

(43) *Exposition générale des Beaux-Arts. 1851. Catalogue explicatif*, Brussel, 1851, p. 46, nr. 291: *Portraits des enfants de Son Excellence le Prince Gortschacoff, ministre de Russie à Stuttgart et auprès de la Confédération Germanique*.

(44) D. CARDYN-OOMEN, *Nicaise De Keyser, een negentiende-eeuwse glorie*, in *Dossiertentoonstelling Nicaise De Keyser*, 1, 2, Antwerpen, 2000, p. 25, noot 12.

(45) *Exposition générale des Beaux-Arts. 1851. Catalogue explicatif*, Brussel, 1851, p. 46, nr. 290.

(46) *Gemäldegalerie Schloss Rosenstein bei Stuttgart...*, *op.cit.*, p. 19, nr. 98, afb. op pl. 37: "2 Mädchen, die Europa und Asia darstellend (sic)" (met als schattingsprijs 20.000 Mark); *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 41, 6 december 2002, p. 93, afb., aldaar verkeerdelijk *Les odalisques au collier de perles* genoemd; *La Gazette de l'Hôtel Drouot*, 1, 10 januari 2003, p. 5, 35, afbn. De veiling ging door bij Drouot Richelieu.

Hij bemint my, hy bemint my niet!

Maar keren we nu terug naar *Jeune fille italienne*. Een jong Italiaans meisje in typische klederdracht met *fazzoletto* of hoofddoek is neergezeten bij een fontein in een zuiders landschap en plukt tijdens *il dolce far niente* de blaadjes van een bloem. Van Byzantijnse en Saraceense invloeden getuigen de polychromie en de geborduurde decoratie van haar kledij⁽⁴⁷⁾. Ze trekt de blaadjes uit van een bloem om te zien of ze bemind wordt en draagt niet een opvallend hartje aan haar halsketting.

De Antwerpse beeldhouwer Jozef Geefs (1808-1885), Prix de Rome in 1836 en reisgenoot van De Keyser naar Italië in 1840⁽⁴⁸⁾, behandelde iets later hetzelfde onderwerp, waarover het Gentse tijdschrift *De Eendragt* het volgende mededeelt: “De dagbladen spreken met uitbundigen lof van een, onlangs in de zaal van het genootschap: *Concorde*, te dezer stede, geplaatst standbeeld van den heer Josef Geefs. Dit kunststuk verbeeldt een jong meisje, dat eene bloem ontbladert en in deze zwygende spraek het bewys eener medegedeelde liefde zoekt. — *Hij bemint my, hy bemint my niet!* heeft zy gezegd, telkens dat een der bloem ont-rukt blaedje viel, en het laetste antwoordde: *hy bemint my!* — Hoe gelukkig is nu de maegd, hoe vol is haer hart van eene heilige dronkenschap, van eene goddelyke opgetogenheid! Dit ziet men aen de zachte uitdrukking van haer gelaet, aen den zoeten glimlach die op hare lippen zweeft; dit ziet men aen het gevoel, dat haer schoon lichaem schynt te bewegen, en maekt dat men zich haer als trillend van liefde verbeeldt, en wie toch zou ze niet beminnen, die engelin met goddelyke vormen, deze idealische schepping eens hemelschen drooms? — Ja, zy heeft regt; men bemint haer; zy wordt bemind, niet slechts door haren idealischen minnaer; maer door allen welke in het hart een sprankel van dit goddelyk vuer ontwaren, dat men kunstgevoel noemt; alwie de poëzy bemint en daerin de verwezenlyking zyner zoetste droomen en der zuiverste verlangens zyner ziel ziet, zal haer lief hebben”⁽⁴⁹⁾. Het lijkt wel een tekst die op De Keyzers compositie van toepassing is.

Was het Italiaanse genrestuk bij schilders als Léopold Robert (1794-1835), François-Joseph Navez (1787-1869) en Jean-Victor Schnetz (1787-1870), in het geval van beide laatste alvast in hun beginperiode, gekenmerkt door verhevenheid en eenvoud in de compositie⁽⁵⁰⁾, bij De Keyser groeit de scène uit tot een sentimentele idylle, verrijkt met anekdotische de-

op 16 en 17 december 2002, met als *commissaires priseurs* H. Gros en G. Delettrez. *Het Oosten en het Westen*, lotnr. 127, werd er afgehamerd aan 145.000 Euro (171.013 Euro, kosten inbegrepen).

(47) L. DEVOTI, *Il costume popolare dei Castelli Romani nell'arte e un sogno di una notte di mezzo autunno di Mario dell'Arco*, Velletri, 1989, p. 11.

(48) Voor Jozef Geefs raadplege men D. PAUWELS, *Rafael en de Fornarina (1842)*..., p. 218, noot 14.

(49) *Mengelingen*, in *De Eendragt, Veertiendaegsch Tydschrift voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen*, 1, 1816-1817, p. 83.

(50) Voorbeelden treft men aan in: P. GASSIER, *Léopold Robert et les peintres de l'Italie romantique* (tent.cat.), Neuchâtel, 1983 (met een voorwoord door J. FOUCCART); P. GASSIER, *Léopold Robert*, Neuchâtel, 1983; D. COEKELBERGHIS, A. JACOBS en P. LOZE, *François-Joseph Navez (Charleroi 1787 — Bruxelles 1869). La nostalgie de l'Italie* (tent.cat.), Gent, 1999; *Jean-Victor Schnetz 1787-1870. Couleurs d'Italie* (tent.cat.), o.l.v. L. CHESNEAU-DUPIN, Cabourg, 2000; *Autour de la Vieille Italienne de Géricault. Quatre peintres pour un modèle: Cogniet, Géricault, Navez, Schnetz* (tent.cat.), Cabourg, 2002.

tails. De geplukte bloemblaadjes kunnen bovendien fungeren als een romantische metafoor voor glorie die vergaat, schoonheid die verwelkt of leven dat ten einde loopt⁽⁵¹⁾. Zoals Philippe Van Brée (1786-1871) maakt De Keyser voor zijn Italiaanse composities vaak gebruik van hetzelfde geïdealiseerde Raphaëleske vrouwtype, als had hij voortdurend La Fornarina, het beminde model van de meester van Urbino, voor ogen, die hij al in 1840 tijdens zijn Italiëreis in Rome enkele keren had getekend. Zulke, naar ons huidige aanvoelen zeemzoete schilderijen beantwoordden niettemin aan de smaak van adel en gegoede burgerij in de kalme nadagen van het revolutiejaar 1830.

III. Nicaise De Keyser, *Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land* (fig. 6)

Een ricordo

Deze onderaan rechts gesigeneerde en 28 december 1852 gedateerde onuitgegeven tekening is⁽⁵²⁾, in tegenstelling tot de vorige, zeker en vast een *ricordo* of kleinere replek van het gelijknamige schilderij, dat thans deel uitmaakt van de collectie van het Rijksmuseum in Amsterdam (fig. 7), 1846 is gedateerd, datzelfde jaar op de Salon van Antwerpen te zien was en het jaar daarop op de Haagse Salon⁽⁵³⁾. Al in 1846 behoorde het doek aan Baron von Weckherlin in Den Haag⁽⁵⁴⁾. Het betreft hier Baron Wilhelm Carl Albert von Weckherlin, geheim legatieraad in Württembergse dienst, die vanaf 28 augustus 1849 tot en met 1873 de functie bekleedde van secretaris van Koningin Sophie van Württemberg, echtgenote van Koning Willem III. Hij werd op 18 juni 1861 door de toenmalige koning van Württemberg in

(51) Gelijkaardige thema's treft men aan in: M. RINKLEFF (red.), *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd* (tent.cat.), Nijmegen, 1985, zoals een huwelijksportret met een vergeet-mij-nietje in de handen van het paar als het traditionele symbool van trouw, afgebeeld op p. 122, nr. 66.

(52) *Campo Vlaanse Kaai N° 54* (veilingcat.), Antwerpen, 18-19 maart 2003, p. 9, nr. 42; aldaar verkeerdelijk Sint-Jacob van Compostella genoemd.

(53) *Notice des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et dessin, exécutés par des artistes vivants, et exposés au Salon d'Anvers, ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts, le premier août 1846*, Antwerpen, 1846, p. 34, nr. 47; *Le Comte Eberhard de Wurtemberg, arrivant devant Jérusalem, but de son pèlerinage, en 1468; Lijst der schilder- en kunstwerken van Levende Meesters, welke zijn toegelaten tot de Tentoonstelling te 's Gravenhage, van den jare 1847*, 's Gravenhage, 1847, p. 18-19, nr. 224. Verdere literatuur over dit schilderij: H. HYMANS, *art.cit.*, p. 338, 389; P.J.L. V. THIEL e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*, Amsterdam, 1976, p. 318, alb.; G. FAIX, *Traditionen und Legenden. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte der Pilgerfahrt Eberhards*, in Id. en F. REICHERT (ed.), *Eberhard im Bart und die Wallfahrt nach Jerusalem im späten Mittelalter. (Lebendige Vergangenheit. Zeugnisse und Erinnerungen. Schriftenreihe des Württl. Geschichts- und Altertumsvereins, 20, o.l.v. H.-M. MAURER)*, Stuttgart, 1998, p. 130, 132-133, pl. VI, met op p. 130: "Zu welchem Anlass oder in welchem Auftrag de Keyser dieses in Amsterdam befindliche Bild gemalt hat, ist ungeklärt". Het boek van Faix en Reichert bevat een ruime literatuuroppgave over Eberhard im Bart.

(54) *Notice des ouvrages de peinture, ...*, p. 34, nr. 47: "Appartient à Mr de W[.]eckherlin"; H. HYMANS, *art.cit.*, p. 389. Voor de familie von Weckherlin vervaardigde De Keyser in 1850 een paar portretten, onder andere één van de baron zelf, volgens Id., *art.cit.*, p. 390.



Fig. 6. Nicaise De Keyser, *Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land*, 1852, aquarel op papier, 25,5 x 19,5 cm (ingelijst). Privé-collectie. (Foto Frederick De Schutter, Antwerpen)

de erfelijke adelstand verheven⁽⁵⁵⁾. Daar De Keyser in 1842 al een werk had gemaakt voor dit Duitse hof, zoals hogerop werd aangetoond, was hij mogelijk via deze weg of meer waarschijnlijk door toedoen van Baron von Weckherlin zelf, de vermoedelijke opdrachtgever, vertrouwd geraakt met het toen al niet zo voor de hand liggende thema van Eberhard von Württemberg (1445-1496). In de catalogus van de Haagse Salon komt daarom na de titel: *Eberhard, graaf van Wurtemberg, bij zijne komst voor Jerusalem, in den jare 1468*, een histori-

(55) *Adelslexikon, (Genealogisch Handbuch des Adels*, 131), 15, Limburg an der Lahn, 2004, p. 503. Met dank aan Mevr. Charlotte Eymael, Hoofdarchivist van het Koninklijk Huisarchief in Den Haag, die ons deze informatie toestuurde.



Fig. 7. Nicaise De Keyser. *Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land*, 1816, olie op doek, 126 x 101 cm. Amsterdam, Rijksmuseum. (Foto Rijksmuseum Amsterdam)

sche toelichting voor van maar liefst dertien regels, om de thematiek alsnog te helpen duiden ⁽⁵⁶⁾:

“Eberhard was een jongeling van ruwe en ongebonden zeden; op veertienjarigen ouderdom stond hij openlijk tegen zijn oom op, en dwong hem zijne voogdij neder te leggen. Plotseeling komt hij tot inkeer, doet eene bedevaart naar Jerusalem, en verandert geheel van levenswijze. Hij regeerde op zulk eene voortreffelijke wijze en maakte zijne onderdanen zoo gelukkig, dat het goede volk van zijn land op eene onnoozele wijze zeide: “Indien de Vader in den Hemel stierf, dan zou er niemand dan Vader Eberhard zijne plaats kunnen innemen.” Keizer Maximiliaan verhief zijn graafschap tot Hertogdom, en na zijnen dood liet deze Vorst

(56) *Lijst der schilder- en kunstwerken van Levende Meesters...*, p. 18-19, nr. 221.

op het graf van Everhard het volgende plaatsen: "Hier ligt een Vorst, verstandig en deugdzam als geen ander in het Rijk; zijn raad is mij dikwijls dienstig geweest."

Eberhard im Bart

Dit schilderij met de pathetische voorstelling van Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land geeft de graaf weer op het ogenblik dat hij, aangekomen voor Jeruzalem, door dankbaarheid ontroerd in gebed neerknielt op de Olijfberg of op de noordelijk aansluitende Scopusberg, zijn armen voor de borst kruist en deemoedig naar de hemel opkijkt, terwijl hij als het ware door een lichtstraal hel verlicht wordt. In zijn tweespraak met God schijnt Eberhard volledig in hogere sferen, totaal in vervoering. Op de achtergrond stijgt uit een dal het silhouet van Jeruzalem op met de grote gouden Koepel van de Rots (685-691), gelegen op de Tempelberg en het oudste bedehuis van de islamieten. Rechts achteraan zijn op een heuvel twee palmbomen weergegeven, verwijzend naar Eberhards symbool, waarover verder meer. Over zijn harnas draagt hij een met een knop bijeengehouden pelgrimsmantel, die aan beide zijden van zijn borst telkens met een pelgrimsschelp is bezet. Tegen zijn rechterzijde leunt zijn schild, dat het wapen van Württemberg met de hertengeweistangen en de barbelen van Montbéliard (Mömpelgard) toont. Met zijn linkerhand steunt hij op zijn zwaard, terwijl hij in zijn rechterhand zijn paternoster vasthoudt. Deze paternoster is opvallend authentiek weergegeven, hetgeen de veronderstelling kracht bijzet dat De Keyser zich in Württemberg heeft opgehouden en bij die gelegenheid mogelijkerwijze dit gebedssnoer van Eberhard in de *Stuttgarter Kunstkammer* van naderbij heeft kunnen bekijken (fig. 8). Uiterst nauwkeurig zijn de houten houder of greep en de op een strook leder aaneengeregen kleinere houten kralen voorgesteld. Op de afsluitende, grotere houten kraal is, zoals op het origineel, een erop geschilderde, met het devies *Attempo* (ik probeer het) omwonden palmboom zichtbaar.

Volgens Gerhard Faix kan De Keyzers schilderij mogelijk gezien worden als een illustratie van de poëtische vertellingen van August Konrad Magenau (1801-1857), waarin deze gelegenheidsdichter in twaalf aparte episoden het leven beschrijft van de eerste hertog van Württemberg: *Eberhard im Bart*⁽⁵⁷⁾. Faix gaat ervan uit dat de schilder dit gedicht waarschijnlijk moet gekend hebben, ook al is dit niet met zekerheid aan te tonen. In elk geval ziet hij zowel in gedicht als schilderij dezelfde thematiek en dezelfde pathetische opvatting. Het enige verschil bestaat hierin dat bij Magenau de scène aan de Jordaan plaatsvindt. Mogelijk heeft De Keyser zich ook laten inspireren door de in de periode 1835-1860 uitgevoerde fresco's van Josef Anton von Gegenbaur (1800-1876) in het Neues Schloss in Stuttgart, die, na felle beschadiging tijdens de Tweede Wereldoorlog, bij de heropbouw van het slot volledig werden vernietigd (fig. 9). Deze fresco's hadden ook buiten Stuttgart een enorme uitstraling. Zij werden onder de vorm van individueel drukwerk, als kalenderbladen en zelfs als postkaarten aan de man gebracht en als illustratie van historische beschrijvingen toegepast. Zo lijkt Eberhards pelgrimsmantel op De Keyzers schilderij tot in de details op het exemplaar van het fresco-ensemble van Stuttgart. De Keyser gebruikt dezelfde overjas, dezelfde kraagvorm tot en met

(57) G. FAIX, *Traditionen und Legenden. Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte der Pilgerfahrt Eberhards*, in *Id.* en F. REICHERT, *op.cit.*, p. 85-135, meer bepaald p. 121-123.



Fig. 8. *Paternoster van Eberhard von Württemberg*, hout en leder.
Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.
(Foto Frankenstein/Zwielasch)



Fig. 9. Josef Anton von Gegenbaur, *Graaf Eberhard op pelgrimslocht naar Jeruzalem*,
1842, fresco. Eertijds Stuttgart, Neues Schloss. (Foto Staatsgalerie, Stuttgart)

de twee Sint-Jacobsschelpen als pelgrimsteken. Zulke voorbeelden verduidelijken dat op het gebied van de *Geschichtskultur* Eberhards pelgrimstocht ook in de historieschilderkunst een belangrijke plaats had ingenomen en zich om zo te zeggen presenteert als een aanvulling van de literaire en historiografische getuigenissen. In die tradities en legenden namen de tekenen van Eberhards goedheid een prominente plaats in, meer bepaald de palm, de edelste boom van het morgenland, zijn leuze *Attempo* (ik probeer het), zijn naamgevende baard, evenals de thans nog bloeiende hagendoorn of meidoorn bij de kluis in Schönbuch, het door Eberhard zelf gestichte klooster. Al deze elementen werden met de bedevaart in verband gebracht en fungeren als zinnebeelden van Eberhards metamorfose van ongebreidelde jongeling tot gerijpte soeverein. De genoemde symbolen vormen in zekere zin de samenvatting die de Württembergse geschiedschrijving van Eberhards bedevaart heeft gemaakt. Uit het reisbericht van Eberhards lijfarts Johannes Münsinger blijkt evenwel dat het bezoek aan de heilige plaatsen en de daaraan verbonden aflaten, evenals de voorspraak van een heilige, een niet onbelangrijke rol hebben gespeeld. Daar de protestants-Württembergse historiografie het moeilijk had met deze aflaten en relikwieëncultus, werd in de loop der eeuwen de nadruk meer en meer gelegd op de bedevaart als keerpunt in Eberhards leven, als grenssteen tussen de onstuimige, onbeteugelde jeugd en de gelouterde volwassen jaren. Tijdens zijn puberteitsjaren zou Eberhard zich aan losbandigheid hebben overgegeven, verslaafd zijn geweest aan zwelgpactijen en andere verlokkingen en ontucht hebben bedreven met maagden en nonnen. Deze materie werd verder overgeleverd en aangevuld, met ten laatste in de 19^{de} eeuw een totaal obscuur beeld van Eberhards jeugdijaren tot gevolg. Daarbij is nu eens sprake van toeloze vrijheid en vroegrijp genotsleven, wilde genotzucht en bevrediging van zinnelijke lusten, dan weer van losbandigheid van alle aard. Geldverspilling en het maken van schulden werden hem bovenop verweten. Tegen zulke duistere achtergrond moest de bedevaart als uitdrukking van een ommekeer des te wonderbaarlijker voorkomen. Want opeens liet God een grote verandering met Eberhard bewerkstelligen. Hij had de graaf tot zijn werktuig uitverkoren. Terzelfder tijd werd Eberhards eigen kracht in de verf gezet: hij zou zelf het mannelijke besluit hebben genomen een ander iemand te worden. Uit de hele receptiegeschiedenis, die verschillende tijdstippen, beweegredenen en drijvende krachten voor deze kentering en loutering aangeeft, resulteert de consensus dat Eberhard ten laatste vóór 1168 het vaste plan opvatte zijn leven te veranderen en daarna op bedevaart trok, waardoor hij volledig gelouterd werd. De bedevaart had volgens diverse auteurs vele uitwerkingen. Zo zou hij rijke ervaringen en kennis hebben opgedaan, evenals diepe indrukken over macht en waarheid van het christendom. De bedevaart zou zijn door uitspattingen geruïneerde lichaam gezonder hebben gemaakt. Anderen hebben het over de verbetering van zijn karakter, daar hij zowel geestelijk als moreel verheven terugkeerde. Met hetzelfde vuur waarmee hij de zinnelijkheid huldigde, verafgode hij nu hogere, geestelijke waarden. Tot slot constateerde men dat Eberhard voortaan liefde voor zijn land opvatte, daar hij nergens anders dan in Württemberg een trouwer volk en eenvoudiger zeden zou hebben aangetroffen.

Wat Eberhards baard betreft, kan men stellen dat de graaf mogelijkwijze op zijn tocht naar het Heilige Land de gebruikelijke pelgrimsbaard als teken van deemoed heeft laten groeien. Na zijn terugkeer zou hij geen baard meer gedragen hebben, om hem op latere leeftijd weer te laten staan, als uiterlijk kenteken van zijn anciënniteit, zijn wijsheid en ervaring.

Wat de palm, de edelste boom van het morgenland, aangaat, bestaat er in de historiografie een brede consensus dat dit natuurlijke element Eberhard op zijn bedeweg bijzonder in de smaak viel, waardoor hij het als het ware als herinneringsbeeld tot zijn persoonlijk symbool zou hebben uitgekozen, ook al houdt de diepere verklaring ervan verband met de heerschappij van de altijd sterke en rechtvaardige landsheer.

De nog bestaande hagen- of meidoorn bij de kluis in Schönbuch markeert één van de belangrijkste plaatsen van de geschiedschrijving rond Eberhard: hier, op een hoogvlakte van het domein Schönbuch in de nabijheid van Tübingen, liet Eberhard in 1482 een jachtslot bouwen, richtte hij tien jaar later het eigenaardige stift Sankt Peter op en koos hij de site uiteindelijk als grafstede. Volgens de overlevering zou Eberhard in het Heilige Land een twijg van een hagendoorn hebben geplukt, aan zijn pelgrimshoed hebben bevestigd en mee naar huis hebben gevoerd. Deze twijg zou hij na zijn terugkeer bij een bezoek aan de kluis in de grond hebben geplant, waar het takje tot ieders verwondering wortel schoot en tot een forse boom uitgroeide. Daarbij komt dat het niet om een willekeurige plant ging, maar om diegene uit wiens twijgen Christus' doornenkroon werd gevlochten. Bovendien gold Eberhards hagendoorn als kenteken van het vorstenhuis van Württemberg.

In gelijkaardig nauw verband met de bedevaart als palm, baard en hagendoorn werd Eberhards devies *Attempto* (ik probeer het) gezien. Hij zou namelijk in het Heilige Land zijn gezellen, toen ze aldaar geconfronteerd werden met een overmacht aan Saracenen, dit Latijnse woord hebben toegeroepen, enerzijds om de tegenstanders niet te laten merken dat het Duitse edellieden betrof, anderzijds om zijn medepelgrims met deze strijdkreet aan te moedigen, waarna ze uiteindelijk met succes de Saracenen versloegen. Ter nagedachtenis aan dit voorval zou Eberhard deze leuze als persoonlijk devies hebben aangenomen. Deze sage diende in de eerste plaats om de veelvuldige gevaren die zulk een bedevaart naar het Heilige Land in Eberhards tijden met zich mee bracht plastisch voor ogen te voeren. Daarbij kwamen diverse reflecties aan bod: markeerde het devies Eberhards besluit iemand anders te worden of het voornemen een bedevaart te ondernemen, of had Eberhard zijn leuze uit het Heilige Land meegebracht. Mogelijkerwijze heeft het devies *Attempto* vooral te maken met Eberhards onderwijspolitiek en zijn persoonlijke interesse voor de wetenschap. Hij slichtte immers de universiteit van Tübingen.

Ondanks De Keyzers zin voor historische detaillering in wapenschild, pelgrimsmantel, paternoster, Eberhards leuze en diens symbool de palmboom, strookt Eberhards wapendracht niet met de historisch betuigde gedragscode van de Jeruzalemganger. De pelgrim naar het Heilige Land diende ongewapend zijn bedevaart te volbrengen! Ook mocht men zijn afkomst en rang niet verraden, hetgeen in De Keyzers schilderij nadrukkelijk in de verf wordt gezet. Toch overweegt bij de Antwerpse romantische meester de deemoedige gebedshouding, niet de trots van de heerser. Het doek uit het Rijksmuseum bleef tot in 1998, jaar van publicatie van *Eberhard im Bart und die Wallfahrt nach Jerusalem im späten Mittelalter*, in Württemberg in ruime mate onbekend.

Salonkritieken

Diverse kranten berichten over De Keyzers schilderij naar aanleiding van de Salon van Antwerpen in 1846.

De Antwerpse krant *Le Précurseur* van woensdag 3 augustus 1846 bijt de spits af⁽⁵⁸⁾. De Keyser heeft zich overtroffen. Het *très beau sentiment* wordt gelauwerd. Wel had het coloriet mogelijk meer kracht en rijkdom mogen bezitten. De tekening is evenwel van een uitzonderlijke perfectie. De serene sfeer is in samenklank met het onderwerp. De handen van de graaf vertonen een afwerkingsgraad die De Keyser tot nu toe nog niet heeft bereikt.

De Brusselse krant *L'Émancipation* van vrijdag 7 augustus 1846 hekelt het ondankbare thema van De Keyser's schilderij, dat waardevol zou kunnen zijn voor een familie die graag portretten koestert van haar illustere voorouders⁽⁵⁹⁾. De Duitse held roept evenmin nationale herinneringen op. De historische toelichting, het libretto, geeft bovendien onvoldoende uitleg. De dominerende kwaliteiten van graaf Eberhard, meer bepaald zijn zachtheid en rechtvaardigheid, komen niet genoeg uit de verf. Van hem werd immers beweerd dat hij in alle veiligheid in het dichtste woud van zijn domeinen kon overnachten. De Keyser heeft dit niet lonende onderwerp gewetensvol behandeld, schrijft de auteur met de initiaal B., die eraan toevoegt dat hij zulk werk nooit zou toelaten op een tentoonstelling.

De Brusselse krant *L'Indépendance belge* van zondag 9 augustus 1846 oordeelt heel wat positiever dan *L'Émancipation*⁽⁶⁰⁾. De auteur met de initialen X. X. beweert dat de "studie" van De Keyser van een *sentiment poétique* getuigt, dat de dromerige creaties van Ary Scheffer (1795-1858) in herinnering brengt⁽⁶¹⁾. Mogelijk is het karakter van het hoofd wat te verwijfd, maar de zuivere lijnvoering en de nobele uitdrukking maken dit gebrek ruim weer goed. De handen zijn dik en krachtig, terwijl het coloriet ingetogen en harmonieus wordt bevonden. Deze stille, rustige compositie trekt de blik niet aan, maar houdt hem vast.

Op maandag 10 augustus 1846 looft de *Courrier d'Anvers* de bekoorlijke gratie van het schilderij⁽⁶²⁾. De gehele natuur is in harmonie met de kuise gelaatsuitdrukking van de edele christen. De recensent merkt echter op dat de huidskleur van de pelgrim wel frisjes wit oogt, na zo lang aan de brandende oosterse zon te zijn blootgesteld, dat zijn harnas fonkelend glanst en zijn mantel er uiterst nieuw uitziet, na een maandenlange bedevaart doorheen stof en regen. De eerste indruk bij de aanblik van het schilderij is echter gunstig, overheerst voluit en drukt elke negatieve kritiek naar de achtergrond. De Keyser's origineel genie laat hem toe van de werkelijkheid af te wijken, zijn eigen ideeën te volgen en zijn doel te behagen na te streven.

(58) M. LA G., *Feuilleton du Précurseur. Exposition d'Anvers. — Salon de 1846. Premier Article. MM. Wappers. — de Keyser*, in *Le Précurseur. Journal Politique, Commercial, Maritime et Littéraire*. Zie bijlage XVI.

(59) B., *Exposition d'Anvers. Second article*, in *L'Émancipation. Edition du matin*. Zie bijlage XVII. Een identieke tekst verscheen in *Le Courrier Belge. Journal du matin*, nr. 219, van dezelfde dag.

(60) X. X., *Feuilleton de l'Indépendance du dimanche 9 août. Exposition d'Anvers. (Premier article.) MM. De Keyser, — Wappers, — Guffens, — Ch. Tschaggony, — Edm. Tschaggony, — Van Brée, — De Block, — Schiller, — Battaille, — H. Dillens, — Jacob Jacobs*, in *L'Indépendance belge. Edition du matin*. Zie bijlage XVIII.

(61) L. EWALS, *Ary Scheffer 1795*1858. Gevierd Romanicus*, Dordrecht-Zwolle, 1995.

(62) OO., *Salon triennal d'Anvers. (Deuxième article)*, in *Courrier d'Anvers. Journal commercial, politique, littéraire et artistique*. Zie bijlage XIX.

Het Handelsblad der Stad en Provincie Antwerpen van vrijdag 14 augustus 1846 merkt op dat De Keyzers schildertrant wat zachter en aandoenlijker is geworden, terwijl de kunstenaar nauwkeuriger is dan te voren ⁽⁶³⁾. Na Eberhards jeugd gekenmerkt door ruwe en ongebonden zeden, komt de graaf tot inkeer, onderneemt een bedevaart naar Jeruzalem en verandert totaal van levenswijze. De anonieme schrijver looft weliswaar de getaatsuitdrukking van de vorst als volmaakte weergave van zijn gemoedsgesteldheid, toch had hij in de trekken van Eberhard iets meer sporen willen zien van de ongebondenheid en de hartstochten van diens vroegere leven. Het kunstwerk is niettemin voortreffelijk uitgevoerd en zo bevattig dat het als het ware de aandacht afdwingt.

De recensent met de initiaal O. in het *Provinciael Antwerpsch Nieuwsblad* van zaterdag 15 augustus 1846 is één en al lof over de uitvoering qua tekening en coloriet van De Keyzers schilderijen ⁽⁶⁴⁾. Hem komt de erepalm toe van de tentoonstelling. De auteur gaat in tegen de elders geopperde visie dat Eberhards kledij de sporen zou moeten dragen van zijn vermoeiende, lange pelgrimstocht. De Keyser heeft volgens O. terecht de nadruk willen leggen op de geestesverrukking die Eberhard bij zijn aankomst voor Jeruzalem ondervond en niet op de vermoeiende, gevaarvolle reis, waaraan Eberhard op dat moment niet langer meer dacht.

De *Journal du Commerce d'Anvers* van maandag 17 en dinsdag 18 augustus 1846 doet niet mee aan de muggenzifterij over de vraag of Eberhard al dan niet stoffig, al dan niet met blinkend harnas dient te worden voorgesteld ⁽⁶⁵⁾. Toch laat de auteur zich ontvallen dat de weg van Duitsland naar Jeruzalem in 1846, net als in 1468, ontzettend lang was, vooral wanneer men in aanmerking neemt dat een groot deel van de reis te paard diende te worden afgelegd, doorheen een brandend klimaat. Desondanks is dit werk — volgens de krant ongetwijfeld een onderwerp in opdracht — gekenmerkt door bewonderenswaardige handen, een personage vol devotie en uitdrukking, alsook door een coloriet dat straalt van frisheid. De Keyser had er beter aan gedaan drie heuse schilderijen te exposeren, in plaats van drie studies.

Op zondag 13 september 1846 acht de auteur met de initiaal C. in het Gentse blad *Den Valertander* De Keyzers *Arabier* fraaier dan diens *Eberhard*, welk laatste schilderij hij niettemin ook schoonheid toekent: “De schilderijen van den heer De Keyzer maken zonder tegenspraak een der schoonste gedeelten uit van de antwerpsche tentoonstelling. Het tafereel van dien meester, dat ons het meest beviel, is zyn *Arabier*. Kleur, teekening, penseeling, uitvoering, in een woord, alles verraedt den grooten meester. Wy noemen dit schildery, het fraeiste welk wy sinds lang van den heer De Keyzer te zien kregen. Zyn *graef Everard van Wurtemberg* is ook schoon, doch komt met het voorgaende niet in vergelyking. Men is het over het algemeen niet eens omtrent de uitdrukking van het wezen des graven. Wij vinden het heel

(63) *Tentoonstelling van Antwerpen*, in *Het Handelsblad der Stad en Provincie Antwerpen*. Zie bijlage XX.

(64) O.***, *Antwerpsche Tentoonstelling*, in *Provinciael Antwerpsch Nieuwsblad*. Zie bijlage XXI.

(65) *Salon d'Anvers. — 1846*, in *Journal du Commerce d'Anvers. Politique, commerce, industrie, agriculture, marine, littérature, sciences et beaux-arts*. Zie bijlage XXII.

fraei, heel poëtisch” (66). Ook hier waarschijnlijk weer een allusie op het niet-afgepeigerde uitzicht van de graaf.

De in Brussel uitgegeven krant *Le commerce belge* van maandag 14 september 1846 stelt dat De Keyser breekt met de Antwerpse school en terugkeert naar de tekening, de stijl, de studie van de vorm en het *fini*. Het blad beklemtoont in zijn werk de nieuwe tendens naar spiritualisme en looft het charmante gevoel dat in de *Piëta* en in *Eberhard* primeert, de gracieuze vorm en het ingetogen coloriet (67).

Ook *De Eendragt, Veertiendaegsch Tijdschrift voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen* van 1846-1847 besteedt ten slotte aandacht aan het schilderij, waarvan de kleur en de tekening worden geprezen: “De heer De Keyser toonde, zooals immer, dat hy de kunst van uitvoering in den hoogsten graed bezit. Welke hemelsche opgetogenheid, welke godsvrucht leest men op het ideale aenzicht van *Graef Everhard van Wurtemberg, vóór Jeruzalem komende* (74) (sic, in feite 47)! Dit tafereel, evenals zyn *Arabier* (48), is een meesterstuk van kleur en teekening” (68).

In de *Kunstkronijk* van 1847 leest men in verband met de Antwerpse Salon onder meer wat volgt: “De Keijser, wiens werken hem tot den eersten rang der belgische schilders hebben verheven, heeft zich zelven overtroffen. Hij had drie stukken gezonden: [waaronder] *Graaf Everhard van Wurtemberg, voor Jeruzalem aankomende*, werwaarts hij in 1468 als pelgrim was vertrokken. Men herinnert zich geen tafereel van den heer de Keijser, dat zoo veel gevoel verraadt” (69).

In het *Dagblad van 's Gravenhage* van 1847 treft men geen enkel artikel aan over de Tentoonstelling van Levende Meesters van dat jaar. In de *Kunstkronijk* daarentegen wel (70): “N°. 222, 223 en 224. N. de Keyser te Antwerpen. Drie portretten. Bij het beschouwen van de werken der groote meesters meenen wij in 't eerst woorden genoeg te zullen vinden om onze gewaarwordingen geheel weder te geven. Doch naauwelijks (sic) willen wij onzen boezem lucht geven, of wij gevoelen ons onvermogen. Deze portretten van den te regt beroemden Antwerpschen schilder zijn nieuwe bijdragen van zijn uitstekend talent. De Giaour vooral is boven onzen lof verheven. Dit noemen wij indringen in den geest van Byron. Evenwel betreuen wij hier geene grootsche komposities van den schilder te hebben aangetroffen”.

In enkele spotprenten getiteld: *Bezoek van de familie Pieterman op de 's Gravenhaagsche Tentoonstelling* (71), geeft het zontje, Jantje genaamd, een ironische kijk op De Keyzers in-

(66) C...., *Antwerpsche pronkzael*, in *Den Vaderlander*. Zie bijlage XXIII.

(67) E., *Exposition d'Anvers*, in *Le commerce belge*. Zie bijlage XXIV. Dezelfde tekst verscheen ook in de Brusselse krant *Le Globe*: E., *Exposition d'Anvers*, in *Le Globe*, 6, 258, dinsdag 15 september 1846, z.pag.

(68) *Driejarige Tentoonstelling van Schoone Kunsten, te Anwerpen*, in *De Eendragt, Veertiendaegsch Tijdschrift voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen*. Zie bijlage XXV.

(69) *Tentoonstellingen over het jaar 1846. VI. Antwerpen*, in *Kunstkronijk. Uitgegeven: ter aanmoediging en verspreiding der Schoone Kunsten*, 8, 1847, p. 20.

(70) *Tentoonstelling te 's Gravenhage. 1847*, in *Kunstkronijk. Uitgegeven: ter aanmoediging en verspreiding der Schoone Kunsten*, 8, 1847, p. 60.

(71) *Bezoek van de familie Pieterman op de 's Gravenhaagsche Tentoonstelling. Kwartblad, behoorende bij de Zevende Aflevering 1847, om op zijne plaats aldaar te worden ingevoegd*, p. 86. In welk tijdschrift dit vouwblad thuishoort, hebben we niet kunnen achterhalen. We consulteerden een los exemplaar in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, dat in de aldaar bewaarde catalogus van de Haagse



Voor de schilderij n^o. 224.

— He! wat een mooie man. En wat glimt het mooi. Dat is toch nog mooier als uw Zondagsche pijpekop, vader!

Fig. 10. *Bezoek van de familie Pieterman op de 's Gravenhaagse Tentoonstelling*, spotprent. Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD). (Foto Collectie Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag)

zending: "Voor de schilderij n^o. 224. — He! Wat een mooie man. En wat glimt het mooi. Dat is toch nog mooier als uw Zondagsche pijpekop, vader!" (fig. 10). Het glimmende uitzicht en het driemaalige gebruik van het adjectief "mooi" wijzen op de opvallend gladde afwerking van De Keyzers schilderij.

Salon van 1847 is opgenomen. De familie besluit haar bezoek aan de tentoonstelling met een fooi en een regenbui.

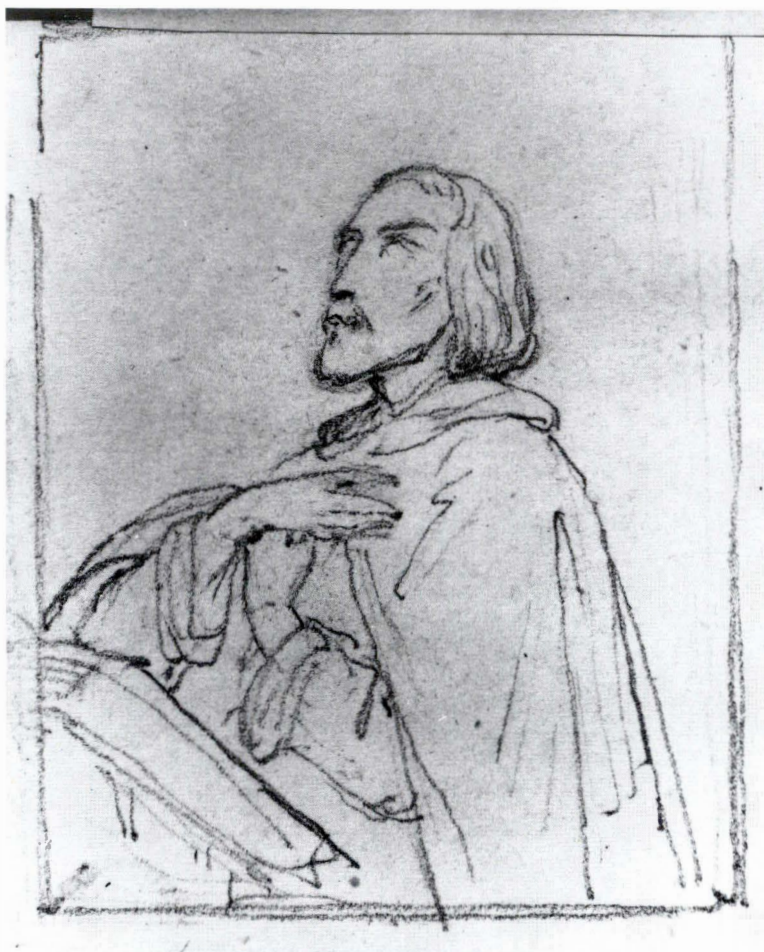


Fig. 11. Nicaise De Keyser, *Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land*, potlood op papier, 6,2 x 4,8 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA). (Foto KIK-IRPA, Brussel)

Twee compositieschetsen

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen bezit twee voorbereidende tekeningen in potlood van De Keyser's werk. Bij de ene is de wending van Eberhards hoofd wat meer in zijaanzicht en houdt de hertog de rechter- boven de linkerhand. Bij de andere studie zijn Eberhards armen conform het schilderij gekruist, is het hoofd meer in vooraanzicht weergegeven en is de korfboogvormige bekroning van het doek reeds aangeduid (fig. 11-12) (72).

(72) L.M.A. SCHOONBAERT en D. CARDYN-OOMEN, *Tekeningen, aquarellen en prenten 19^{de} en 20^{ste} eeuw*, Antwerpen, (1981), p. 206 en 216 (de laatste tekening "Biddende man" genoemd).



Fig. 12. Nicaise De Keyser, *Eberhard von Württemberg als pelgrim in het Heilige Land*, potlood op papier, 7.1 x 6.2 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA). (Foto KIK-IRPA, Brussel)

IV. Nicaise De Keyser, *Sint-Joris verslaat de draak* (fig. 13)

Dezelfde privé-collectie omvat een eveneens onuitgegeven *bozzetto* met de voorstelling van St.-Joris die de draak verslaat, zoals *De Heilige Dominicus* in olieverf op doek. Het onderaan links gemonogrammeerde, doch niet gedateerde werk, ingelijst in een neoclassicistische vergulde houten lijst, hing in De Keyzers derde woning — annex atelier — in de *rue de la Pépinière* in Antwerpen, daar het schilderij voorkomt in de catalogus van de veiling van studies, compositieschetsen enzovoort, die De Keyzers atelier stoffeerden en die na zijn over-

lijden in 1887 onder de hamer kwamen (73). Voor 600 fr. werd *Sint-Joris verstaad de draak* toegewezen aan een zekere Van den Bosch. Daar het thema niet opduikt bij H. Hymans (74), noch bij P. Génard (75) of in een andere bron, kan niet met zekerheid worden aangehouden of De Keyser ooit naar dit *bozzetto* een meer afgewerkt schilderij op groot formaat zou hebben gecreëerd.

Georgius zou een hooggeplaatst militair zijn geweest, die tijdens de vervolging van Diocletianus in Cappadocië de marteldood stierf, nadat hij het bevelschrift tot vervolging van de christenen had verscheurd dat was aangeplakt aan de poort van het paleis van Nikomedeia. De meest bekende episode uit zijn leven, de strijd met de draak, werd pas in de 11^{de} eeuw in zijn geschiedenis opgenomen. Naar alle vermoeden gaat het hier om een allegorisering van de strijd tussen goed en kwaad. De legende van het gevecht tegen de draak luidt als volgt: Wanneer Georgius in de buurt van de stad Silene in de provincie Lybië kwam, vernam hij dat een draak, die leefde temidden van moerassen, de streek teisterde. De omwonenden trachtten het monster te sussen door het dagelijks twee schapen tot prooi te geven. Toen de schapen schaars werden, gaf men aan de draak een schaap en een kind, dat door loting werd aangeduid. Maar nu viel het lot op Sabra, dochter van de koning. De vorst talmdde acht dagen lang voor hij zwichtte voor de aandrang van het volk en zijn kind aan de draak uitleverde. Wenend vergezeldde hij zijn dochter naar de barre plek, waar het monster vertoefde, en liet haar daar achter. Nadat Joris het schreiende prinsesje had ontmoet en zij hem haar droeve verhaal verkondigde, sprong hij in het zadel, trof de draak aan in de moerassen, stortte zich met gevelde lans op het monster en versloeg het. Nicaise De Keyser houdt zich ook hier aan de gebruikelijke iconografie (76), waarbij Sint-Joris vaak wordt afgebeeld als een jeugdige ridder te paard, gewoonlijk een schimmel, terwijl hij met een lans de draak doorsteekt.

(73) *Catalogue des études, esquisses terminées, copies d'après les anciens maîtres, etc. ayant garni l'atelier de feu Nicaise De Keyser ancien Directeur de l'Académie Royale dont la Vente Publique aura lieu dans la Salle Verlat, Leclef, F. Delehaye en P. Nicolé*, Antwerpen, 11 en 12 april 1889, p. 9, nr. 31: *S. Georges terrasant le dragon*. We raadpleegden het exemplaar bewaard in de Stadsbibliotheek van Antwerpen, catalogusnr. 11 199204, dat voorzien is van annotaties van hamerprijzen en namen van kopers. De afmetingen in de veilingcatalogus, 59 x 41 cm, komen quasi overeen met die van het schilderij in de Antwerpse privécollectie. Dat het één en hetzelfde werk betreft, bevestigt het op het spieraam aangebrachte cijfer 31, dat naar het lotnummer verwijst.

(74) H. HYMANS, *art.cit.*

(75) P. GÉNARD, *Nicasius de Keyser*, in *De Vlaemsche School*, 1, 1855, p. 49-52 en 58-61.

(76) In verband met de de iconografie van Sint-Joris, vooral de voorstelling van de heilige die de draak verstaat, cf.: P. DESCHAMPS, *La légende de Saint Georges et les combats des Croisés dans les peintures murales du moyen âge*, (Monuments et mémoires publiés par l'Académie des inscriptions et belles-lettres, 44), Parijs, 1950, p. 109-123; L. RÉAU, *op.cit.*, 3, *Iconographie des saints*, 2, Parijs, 1958, p. 571-579; D. BALBONI en M.Ch. CELLETTI, *art. Giorgio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, (6), Rome, 1965, kol. 512-531; E. LUCCHESI PALLI en S. BRAUNFELS, *art. Georg Erzmarl*, in E. KIRSCHBAUM (dir.), *op.cit.*, 6, *Iconographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, Rome-Freiburg im Breisgau, 1974, kol. 365-390; S. BRAUNFELS-ESCHE, *Sankt Georg. Legende Verehrung Symbol*, München, 1976; J. DE VISSCHER, *De verborgen handgreep. Jean-Paul Sartre en het schilderij 'Sint-Joris en de draak' van Tintoretto*, in *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, 26, 1981-1984, p. 194-205; J.J.M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 259-260; L. GOOSEN, *op.cit.*, p. 162-166; G. DIDI-HUBERMAN, R. GARBETTA en M. MORGAINÉ, *Saint Georges et le dragon. Versions d'une légende*, Parijs, 1994; L. BUSINE, G. DIDI-HUBERMAN en J. LACARRIÈRE, *Saint Georges et le dragon. De la légende au mythe*, (La Lettre volée), o.l.v. L. BUSINE, Bergen, 2000; J. CLAES, A. CLAES en K. VINCKE, *op.cit.*, p. 64.



Fig. 13. Nicaise De Keyser, *Sint-Joris verstaat de draak*, niet gedateerd, olie op doek, 59,5 x 42,5 cm. Privé-collectie. (Foto Frederick De Schutter, Antwerpen)



Fig. 14. Nicaise De Keyser, *Sint-Joris verslaat de draak*, potlood op papier, 9,4 x 9,5 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA). (Foto KIK-IRPA, Brussel)

Een compositieschets

Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen bewaart een potloodtekening van de hand van De Keyser, met als voorstelling: Sint-Joris verslaat de draak (fig. 14). Het gaat hier duidelijk om een voorbereidend ontwerp voor het schilderij, getuige de rondboog bovenaan en de schetsmatige uitwerking⁽⁷⁷⁾. Het paard is analoog aan het geschilderde tafereel opgevat. De heilige daarentegen kijkt de andere kant op, naar de op te tekening in de linkerbenedenhoek weergegeven draak, hetgeen maakt dat de lans met een omgekeerde diagonale schikking in beeld wordt gebracht.

(77) L.M.A. SCHOONBAERT en D. CARDYN-OOMEN, *op.cit.*, p. 221.



Fig. 15. Gustaf Wappers, *Marie Rosalie, alias "Caroline", Vanloo, dochter van schilder Carle Vanloo*, potlood en houtskool (?) op met wit gehoogd papier, ca. 33,5 x ca. 27,5 cm. Privé-collectie. (Foto Frederick De Schutter, Antwerpen)

V. Gustaf Wappers, *Marie-Rosalie, alias "Caroline", Vanloo, dochter van schilder Carle Vanloo* (fig. 15)

Dezelfde privé-collectie omvat ook een heropgedoken compositieschets van Wappers, ditmaal in potlood op wit papier, gehoogd met wit⁽⁷⁸⁾. Het is een ontwerp voor een schilderij in het bezit van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen: *Jonge kunstenaars in*

(78) *Catalogus met o.a. nalatenschap van kunstschilder C. Moret (met atelier), met verzameling Moderne Kunst en met mooie oude schilderijen (17^e - 19^e e)* (veilingcat.). DVC, Antwerpen, p. 9, nr. 129; aldaar foutief "Meisje en dienstmeisje" genoemd.

mijmering (1857, fig. 16)⁽⁷⁹⁾. Daar het van een Second Empire-lijst voorziene werkje deel uitmaakte van Wappers' nalatenschap, getuige de ovale rode stempel onderaan rechts met de inscriptie: VENTE/WAPPERS, kunnen we in de veilingcatalogus van 1875 de meer precieze titel terugvinden: *La fille du peintre Van Loo*⁽⁸⁰⁾.

Carle Vanloo en Cristina Somis

Tijdens zijn derde verblijf in Piemonte, waar hij verschillende opdrachten uitvoerde voor de koning van Sardinië, huwde Carle Vanloo (1705-1765)⁽⁸¹⁾, lid van een gerenommeerde, uit

- (79) [P. DE MONT], *Beschrijvend Catalogus Koninklijk Museum van Schoone Kunsten te Antwerpen*, 2. *Moderne Meesters*. Antwerpen, 1905, p. 117, nr. 1187; *Jonge Kunstenaars in Mijmering*; (A.H. CORNETTE), *Catalogus Koninklijk Museum van Schoone Kunsten Antwerpen. Moderne Meesters*, Antwerpen, 1925, p. 212, nr. 1187; G. VANZYPE, *Notice sur Gustave Wappers, membre de l'Académie, né à Anvers, le 23 avril 1803, décédé à Paris, le 6 décembre 1874*, in *Jaarboek van de Koninklijke Belgische Academie*, 1938, p. 61; *La Jeune artiste en méditation*, aldaar verkeerdelijk 1837 gedateerd, en p. 66; *La Fille de Carl Van Loo*, na 1866 gesitueerd; E. BUSCHMANN-VAN RIELSWIJK, *Beschrijvende Catalogus Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. — Antwerpen, 2. Moderne Meesters*, Antwerpen, 1918, p. 149, nr. 1187; (J. BUYCK en A.A. MOERMAN), *Schilderkunst in België ten tijde van Henri Leys (1815-1869). Jubileumtentoonstelling*, Antwerpen, 1969, z.pag., nr. 295, afb.; *De schilder en zijn atelier* (tent.cat.), Sint-Gillis (Brussel), 1970, p. 10, 18, 21 en 39, nr. 2, ill. op p. 60; (A.A. MOERMAN), *Van Gustaf Wappers tot Henri Leys. Enkele Belgische meesters uit de romantiek* (tent.cat.), Brussel, 1973, p. 44, nr. 65, pl. op p. 41; (J.F. BUYCK), *Gustaf Wappers en zijn school* (tent.cat.), Antwerpen, 1976, z.pag., nr. 1187, afb. en pl.; P. en V. BERKO, *Dictionnaire des peintres belges nés entre 1750 & 1875*, (Brussel), (1981), p. 785, afb. op p. 787; M. RINKLEFF (red.), *op.cit.*, p. 101, nr. 30, afb.; G. SCHURR en P. CABANNE, *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920*, 2, (Parijs), (1996), p. 515; E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, 14, Parijs, 1999, p. 445; S. BEELE, *Gustave Wappers. Jonge kunstenaars in mijmering*, in H. DEVISSCHER (red.), *Het museumboek. Hoogtepunten uit de verzameling*, Antwerpen, 2003, p. 110-111, waar de iconografische interpretatie uit de tentoonstellingscatalogus *Romantische liefde* wordt herhaald; *De romantiek in België. Tussen werkelijkheid, herinnering en verlangen* (tent.cat.), (Brussel-Tielt), (2005), p. 165, nr. 192, afb. A1 in de eerste afzonderlijke uitgave van de catalogus "Moderne Meesters" van 1905 kreeg het schilderij, een legaat van C. Van Ouwenuysen uit 1890, een uiterst vage iconografische omschrijving, die tot op de dag van vandaag steevast werd hernomen. En dit terwijl het onderwerp in de veilingcatalogus van Wappers' nalatenschap uiterst nauwgezet wordt gedefinieerd. Zie volgende noot.
- (80) *Catalogue des œuvres d'art, tableaux, esquisses, études, dessins, délaissées par feu le Baron Gustaf Wappers, peintre de L.L. MM. le Roi des Belges, la Reine Victoria, le Roi Louis-Philippe [...]* (veilingcat.), *E. Ter Bruggen*, Antwerpen, 18 mei 1875, p. 31 en 32, nrs 175, 189 en 191; *La fille du peintre Van Loo*. Er werden drie tekeningen met hetzelfde onderwerp geveld: nr. 175, een krijttekening in kleur, nr. 189, een tekening in zwart potlood en nr. 191, één in diverse potloden. Waarschijnlijk gaat het bij de tekening in de Antwerpse privé-collectie om één van beide laatste.
- (81) A. [BAUDI DI] VESME, *I Van Loo in Piemonte*, in *Archivio Storico dell'Arte*, 6, 1893, p. 341-352, met op p. 363, 364 (afb.), 365-367; al dan niet eigenhandige *portretten* van Carle Vanloo; L. RÉAU, *Carle Vanloo (1705-1765)*, in *Archives de l'art français*, 19, 1935-1937 (1938), p. 7-96, met op p. 26, 73-74 (nrs 151-155), 80-81 (nrs 17-18), 91 (nr. 28); al dan niet eigenhandige *portretten* van Carle Vanloo (pl. tegenover p. 32); M.-C. SAHUT, *Carle Vanloo. Premier peintre du roi (Nice, 1705 — Paris, 1765)* (tent.cat.), met een inleiding door P. ROSENBERG, Nice, 1977, met op p. 85, nr. 173; *Zelfportret* (Leningrad, Staatsmuseum de Hermitage, 1762), op p. 133-134, nrs 395-396; een getekend *zelfportret* en een mogelijk *dito portret*, en op p. 152, nr. 480; een getekend *zelfportret*. Over Carlo Vanloo bestaat er een tamelijk rijke iconografie. Raadpleeg in verband met de schilder ook de literatuur in volgende voetnoot en voetnoot 85 en verder:



Fig. 16. Gustaf Wappers, *Marie Rosalie, alias "Caroline"*, Vanloo, dochter van schilder Carle Vanloo, 1857, olie op doek, 79 x 63 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA). (Foto Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen)

P. ROSENBERG, *The Age of Louis XV. French Painting 1710-1771* (tent.cat.), Ohio, 1975, p. 76-78, nrs 106-107, pln 71, 83; P. COSSIBEE, *Painting in Eighteenth-century France*, Oxford, 1981, p. 51-59, 211 et passim, fign 2, 19, 21, 39, 40, 132, 131, 135; M. LEXEV, *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, (*Pelican History of Art*), New Haven-Londen, p. 173-178 et passim, ills 176-179.

de Nederlanden afkomstige, maar naar Frankrijk overgewaaid schildersdynastie, op 28 januari 1733 in Turijn met Cristina Antonia Somis, op haar beurt telg uit een beroemde muzikantenfamilie en zelf een getalenteerde zangeres⁽⁸²⁾. Na te hebben deelgenomen aan het

(82) M.-F. DANDRÉ-BARDON, *Carle Van Loo*, 2^{de} uitg. naar de eerste uit 1765. Aix-en-Provence, 1920, p. 18-19, 20-21: "La réputation de C. Van Loo lui procura tout à la fois la connaissance du grand Sommis (sic), l'Amphion de l'Italie [Amphion, een zoon van Zeus en een begaafd bespeler van de lier, is vanaf de oudheid tot nu opgevoerd en aangeroept als een personificatie van de kracht van de poëzie en de muziek, cf. E.M. MOORMANX en W. UITTERHOEVE, *Van Achilleus tot Zeus. Thema's uit de klassieke mythologie in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen, 1987, p. 33-35; *Grote Winkler Prins*, (9^{de} geheel nieuwe druk), (2), Amsterdam-Antwerpen, 1990, p. 67; J. DAVIDSON REID en C. ROHMANN, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, 1, New York-Oxford, 1993, p. 93-94] et l'avantage d'épouser Christine Sommis (sic), la Philomèle de Turin. [...] Des circonstances politiques obligèrent dans ce temps le roi de Sardaigne à suspendre les embellissements de ses palais. C. Van Loo saisit cette occasion pour retourner à Paris avec son épouse. Ils partent, ayant pour principal cortège leurs vertus et leurs talents et arrivent dans la capitale de la France en 1734. Une brillante réputation les y avait devancés. Le prince de Carignan, toujours zélé protecteur des Van Loo, accueille les deux époux avec bonté, et les loge dans son hôtel. Leur arrivée intéresse également les amateurs de musique et de peinture. On voit les concerts se reproduire partout. La belle voix de Mme Van Loo, les grâces qu'elle met dans son chant, le choix des airs agréables et pathétiques que son discernement présente aux français, gagnent tous les coeurs à la musique italienne. On en goûte pour la première fois les charmes délicieux: ce genre est fêté dans les plus belles assemblées; les Parisiens en raffolent.", 46 (na de dood van Carle Vanloo): "Sa Majesté a gratifié la veuve d'une pension de cent louis et d'un logement"; J. FONTAINE-MALHERBE, *Nécrologe des artistes et des curieux*, in *Revue universelle des arts*, 12, 1860-1861 (1861), herdruk van de uitg. van 1767-1782, p. 88, in welke bijdrage Fontaine-Malherbe Dandr -Bardon quasi kopieert; J.-B. TOSELLI, *Biographie n goise ancienne et moderne*, herdruk van de uitg. van 1860, Marseille, 1973, p. 328-329: "Pendant son séjour à Turin, il fut introduit chez le célèbre Somis, premier violon de la chapelle royale, où il fit la connaissance de sa fille, charmante personne, qui n'était pas moins remarquable par les charmes de sa figure et de son esprit, que par son talent, comme cantatrice. Deux talents aussi imminents, ne manquèrent pas de s'entendre, et la peinture se lia à la musique; Charles Vanloo  pousa Mademoiselle Somis; ce mariage, si bien assorti, donna sujet à un heureux  v nement, que nous devons ici rappeler. Les  poux Vanloo partirent pour la France, vers l'année 1734, arrivés à Paris, leur maison devint le rendez-vous des artistes et des amateurs les plus distingués. Madame Vanloo-Somis, qui réunissait à une bonne éducation une voix angélique, et chantait avec la meilleure méthode italienne, fut une des premières qui fit connaitre et goûter, aux parisiens, les charmes de la musique italienne; ses salons devinrent le rendez-vous de la meilleure société, de toutes les personnes de mérite et de bon goût, et particulièrement des italiens. Cette juste réputation, dont jouissait la maison Vanloo, se perpétua avec ses descendants, et nous la voyons figurer encore aux derniers temps que vivait César Vanloo, fils de Charles, excellent paysagiste"; C. BLANC, *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 2, Parijs, 1862, met per kunstenaar een aparte pag., p. 4: "Si occupé que fut Vanloo par son travail de chaque jour et par le soin de sa naissante gloire, il eut pourtant le loisir de devenir amoureux d'une comédienne et même de l'épouser. C'était la fille du musicien Somis, la savante cantatrice de Turin, celle que les poètes de la cour appelaient mythologiquement *Philomèle*. Carle Vanloo revint à Paris, avec sa jeune femme en 1734. Madame Vanloo a conservé une place dans le souvenir des musiciens. Parmi les chanteuses de ce temps, elle fut des premières à révéler à la France la méthode et la mélodie italiennes."; A. MICHELS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 2^{de} uitg., 10, Parijs, 1876, p. 57: "Comme l'alliance de Jean-Baptiste [Van Loo] avec une Française avait symbolisé, en quelque sorte, l'union de cette race étrangère avec la France, le mariage de Carle avec une Italienne symbolisa, pour ainsi dire, l'union de la même famille avec l'Italie. Pendant son séjour à Turin, Carle avait épousé Christine Sommis (sic), fille d'un musicien en renom et cantatrice déjà célèbre. Elle avait un de ces talents qui ravissent les oreilles et subjuguent les coeurs. Sa belle voix aidait aux triom-

muziekleven aan het hof van Turijn, trok ze in 1734 met haar man naar Parijs, om aan het escalerende oorlogsgeweld in Piemonte te ontsnappen, in welke stad ze de Italiaanse zangstijl introduceerde, tot een vermaarde zangonderwijzeres uitgroeide en op 12 april 1785 overleed.

De Franse magistraat en geschiedschrijver Charles de Brosses (1709-1777), doorgaans *le président de Brosses* genoemd, maakte met enige vrienden in 1739-1740 een reis naar Italië, waarover hij zeer levendige, maar voor het grootste gedeelte thuis opgestelde of herschreven reisbrieven naliet. In brief LVIII verhaalt hij over zijn bezoek aan Turijn, waar hij een concert bijwoont van de beroemde violist Somis, broer van Cristina. Hij merkt op: *quoique bon violon, je le trouvai inférieur aux Tartini, Veracini, Pasqualini, San-Martini et quelques autres encore* ⁽⁸³⁾. Maar de aanwezigheid van de hemelse zangeres maakt veel goed:

Oh! Que je le troquerais bien pour avoir sa soeur, la charmante, la céleste Vanloo, dont aucune voix que j'aie entendue en Italie ne m'a fait perdre l'idée! Il y en a beaucoup de plus grandes et de plus sonores, mais on ne trouvera nulle part plus de grâces ni plus de goût, ni personne qui mette autant qu'elle de vie et de joie dans son chant ⁽⁸⁴⁾.

phes de son mari. Quand on avait admiré les tableaux du peintre, on admirait le chant de la musicienne, et les succès du jour avaient pour échos les applaudissements du soir"; A. [BAUDI DI] VESME, *art.cit.*, p. 345 e.v., 356, 358 e.v., 363, 365 e.v., afb. van een *portret* van Cristina Somis door Charles Coypel op p. 365; G. ROBERTI, *La musica in Italia nel secolo XVII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*, in *Rivista Musicale Italiana*, 7, 1900, p. 712 (noot 1); art. *Carle (Charles André)*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, o.l.v. U. THIEME en F. BECKER, 23, Leipzig, 1929, p. 362; L. RÉAU, *art.cit.*, p. 21: "Adonné à Turin, comme à Paris sans doute, à la fréquentation des gens de théâtre, l'artiste y avait fait la connaissance de Catherine (sic) Somis, fille d'un violoniste renommé, cantatrice célèbre, que toute la ville courait entendre. Il avait vingt-huit ans, elle lui accorda sa main et leur mariage eut lieu le 28 janvier 1733. Dandré la nomme poétiquement «la Philomèle de Turin». [...] Il n'est pas inutile de constater qu'au mariage des deux époux, un des témoins fut le sculpteur Ladatte, né en Piémont, qui fit pour Stupinigi le modèle d'un cerf de bronze fameux et fut plus tard de l'Académie de Paris, où il avait étudié dans sa jeunesse. La guerre de succession de Pologne arrêta les travaux en cours à Turin; Carle Vanloo, qui se croyait appelé à les diriger, se trouva soudain licencié. En 1734, accompagné de sa jeune femme, il se décida à rentrer à Paris. Le prince de Carignan, toujours zélé protecteur des Vanloo, logea les deux époux dans son hôtel de Soissons.", 25, 26: "sa femme, qui lui a souvent servi de modèle", 31, 81 (nrs 19-21); art. *Somis*, in *Enciclopedia della musica*, 4, Milaan, 1964, p. 242; M.-C. SANNIER, *Carle Vanloo, la Lecture espagnole*, in *Diderot & l'Art de Boucher à David. Les Salons: 1759-1781* (tent.cat.), Parijs, 1984, p. 372, nr. 110; L.G. WINTERS, art. *Carle [Charles-André] Vanloo*, in *The Dictionary of Art*, 19, New York, 1996, p. 646; B. DEBRABANDÈRE-DESCAMPS, *Les années de jeunesse de Carle Vanloo de Nice à Paris (1705-1735)*, in *Les Van Loo, fils d'Abraham* (tent.cat.), Nice, 2000, p. 61; F.-J. FÉNIS, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, o.l.v. A. POUGIS, (Collection «Musique», o.l.v. J.-C. YON), heruitg. van de 3^{de} uitg. van 1878-1880, 5, (Parijs), (2001), p. 1032: "Elle importait en France la musique et le grand style vocal italiens, qui y étaient alors complètement inconnus, et comme elle joignait à un talent de premier ordre une voix expressive et d'une rare beauté, elle fit aussitôt tourner toutes les têtes et obtint à la cour et dans le monde les succès les plus flatteurs."; M.-C. SANNIER, *op.cit.*, p. 13: aldaar Catherine Somis genoemd, 20, 22, 134 (nrs 397-398): twee *portretten* van Christine Vanloo, het laatste met inscriptie: "Les Amours vo- loient sur ses traces, / Elle chantoit come il peignoit; S.D."

(83) Ch. DE BROSSES, *Lettres familières sur l'Italie publiées d'après les manuscrits*, 2, Parijs, 1931, p. 580. Over de Brosses cf. o.m.: P. LEGUAY, art. *Brosses (Charles de)*, in *Dictionnaire de biographie française*, o.l.v. M. PREVOST en B. D'AMAT, 7, Parijs, 1956, kol. 433-435.

(84) Ch. de BROSSES, *ibid.*

De plot van Wappers' romantisch verhaal vertelt ons de soms briljante, doch vaak zwakke en doorgaans ronduit fantaisistische veelschrijver Arsène Houssaye in de *Revue des Deux Mondes* van 1842. Dit vertelsel werd in 1860 in grote lijnen overgenomen door Jean-Baptiste Toselli in zijn *Biographie niçoise* ⁽⁸⁵⁾. Alessandro [Baudi di] Vesme typeert in 1893 de korte novelle van Houssaye terecht als grotesk. Toch ontsluit ze het geheim van Wappers' schildering, om welke reden we deze Franse auteur nu in een samengevatte vrije vertaling aan het woord laten.

Cristina Somis werd de *Philomèle de l'Italie*, de nachtegaal van Italië ⁽⁸⁶⁾, genoemd, maar ze overtrof haar vergelijkingspunt in ruime mate. Niet alleen was ze mooi en zong ze als een engel, ze was bovendien geestig en bevallig.

- (85) A. HOUSSAYE, *Les Vanloo*, in *Revue des Deux Mondes, augmentée d'articles choisis dans les meilleurs recueils et revues périodiques*, 3, 1842, p. 172-190, vooral p. 181-188. Voor delen van dit artikel zie bijlage XXVI. De Franse auteur François-Arsène Houssset (1815-1896), genoemd Houssaye, raakte bevriend met Théophile Gautier en Gérard de Nerval en maakte vervolgens deel uit van de zogenaamde "bohème du Doyenné" (1832-1836). Hij was administrateur van de Comédie Française van 1849 tot 1856 en werkte mee aan diverse kranten en tijdschriften, waaronder de *Revue des Deux Mondes*. Ondanks het gegeven dat hij uiteenlopende genres als poëzie, roman, novelle, variété, theater, kunstkritiek en "pseudo-historische analyse" aankon, doorstonden slechts weinige van zijn werken de tand des tijds. Zijn persoonlijk leven verliep gepassioneerd en stormachtig, getekend als het was door een opeenvolging van perioden van gelukzaligheid en van rouw. Art. *Houssaye (Arsène Houssel, dit)*, in P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 9, Parijs, 1873, p. 419; art. *Houssaye (Arsène Houssel et)*, in G. VAPEREAU, *Dictionnaire universel des contemporains*, 6^{de}, herziene en uitgebreide uitg., Parijs-Londen, 1893, p. 807-808; art. *Houssaye (Arsène Houssel, dit Arsène)*, in *Grand Larousse universel*, 8, Parijs, 1989, p. 5361; Cl. LACOSTE, art. *Houssaye (François-Arsène Houssel, dit)*, in *Dictionnaire de biographie française*, 17, Parijs, 1989, kol. 1356-1357 (met verdere bibliografie). De Belgische schilder Frans Verhas (1832-1894) decoreerde met veel succes het Parijse privé-hotel van Houssaye, "où il fit preuve d'une technique impeccable dans le pastiche des maîtres anciens". Cf. *Frans Verhas sous le charme d'Éva*, in *La Gazette de l'Hotel Drouot*, 22, 2 juni 2006, p. 63. — J.-B. TOSELLI, *op.cit.*, p. 331-332: "Cette jeune fille, était de ces enfants délicats, dont la beauté semble appartenir à un autre monde [...]".
- (86) Philomela, in de Griekse mythologie een zuster van Prokne, nam, onteerd door haar zwager Tereus, tezamen met haar zuster gruwelijk wraak. De goden veranderden haar in een nachtegaal. *Grote Winkler Prins*, (9^{de} geheel nieuwe druk), (18), Amsterdam-Antwerpen, 1992, p. 429; E.M. MOORMANN en W. UITTERHOEVE, *op.cit.*, p. 226: "Op een gegeven moment verkracht Tereus zijn schoonzuster Philomela, die naar Thracië was gekomen om de eenzaamheid van haar zuster te verlichten. Als Philomela de verkrachting dreigt te openbaren, snijdt hij haar de tong af om haar het spreken onmogelijk te maken. Philomela weeft echter op haar weefgetouw een kleed met een voorstelling van hetgeen haar overkomen is, en stelt aldus Prokne op de hoogte. De zusters wreken zich door de kleine Hys [zoontje van Prokne en Tereus] te doden, te koken en aan de nietsvermoedende Tereus als maaltijd voor te zetten. Als Tereus achteraf verneemt waaruit zijn maaltijd heeft bestaan, roepen de twee de bescherming in van de goden en worden op hun vlucht getransformeerd in vogels, voordat Tereus aan hen de hand kan slaan. In de Griekse literatuur neemt Prokne de gestalte aan van een nachtegaal met de naam Aëdon, Philomela die van een zwaluw genaamd Chelidon, in de Romeinse literatuur is het omgekeerd. Het verhaal is onderwerp van een op enkele fragmenten na verloren gegane tragedie van Sophokles en wordt omstandig verteld door Ovidius. [...] De metamorfose van Philomela in een nachtegaal leeft voort in het gebruik van de naam Philomela/filomeel als synoniem voor deze zangvogel"; J. DAVIDSON REID en C. ROHMANN, *op.cit.*, 2, p. 895-898. Michel-François Dandrè-Bardon (1700-1778), Frans schilder, vriend en biograaf van Carle Vanloo, sprak al in 1765 van "la Philomèle de Turin". Cf. supra noot 82.

De schilder Vanloo, die haar had gadegeslagen en aanhoord, vroeg haar portret te mogen maken. Hij die anders een beeltenis ten voeten uit op één dag kon schilderen, had nu vijf weken tijd nodig voor die van Cristina. Nog was hij niet tevreden, daar hij niet de betovering kon weergeven die haar stem uitgalmde. De dag dat Cristina, zijn goddelijk model, de laatste keer poseerde, sleepte ontgoocheling, mogelijk liefde, hem mee en bracht hem in verwarring. Met één penseeltrek vernielde hij het zo lang gekoesterde schilderij. Hij wierp zich voor haar voeten en zei dat dit niet het portret was dat hij van haar wou hebben:

*Que ne puis-je à ton air, ô charmante Christine!
Disait Vanloo, joignant la voix divine,
Sur la toile animer ton gosier enchanteur!
Mais l'art résiste à mon envie;
Avec la voix, les grâces, la douceur,
L'amour grava ton portrait dans mon cœur,
Et je veux que l'hymen m'en fasse une copie.*

“Dat ik nu niet, o charmante Christine!
Zei Vanloo, uw betoverend geluid op het doek tot leven kan wekken!
Door uw uiterlijk met uw goddelijke stem te verenigen.
Maar de kunst biedt weerstand aan mijn verlangen;
Met uw stem, uw gratie, uw tederheid,
Graveerde de liefde uw portret in mijn hart,
En ik wil dat het hymen voor mij een kopie ervan maakt.”

Carle Vanloo wou dat het hymen, het maagdenvlies, haar in zijn hart gegraveerd portret zou kopiëren, tot zover deze ondermaatse versregels, waarover Houssaye meedeelt de auteur ervan niet te kennen⁽⁸⁷⁾.

In kunstenaarsanekdotes komt het vaak voor dat de liefde voor het model de kunstenaar ophoudt of verhindert zijn werk tot een goed einde te brengen. Denken we onder meer aan figuren als Fra Filippo Lippi en Raphaël, die volgens de legenden respectievelijk verliefd werden op de non Lucrezia Buti en La Fornarina, de bakkersdochter van Siena, verhalen die antecedenten hebben in de klassieke oudheid, zoals de liefde van de Griekse schilder Apelles voor Campaspe of het verhaal van de schilder Zeuxis van Herakleia, die om een schilderij te maken van Helena van Troje, de “mooiste vrouw ter wereld”, de vijf bevalligste meisjes van

(87) M.-F. DANDRÉ-BARDON, *op.cit.*, p. 19, vermeldt als eerste de geciteerde verzen, die aan Cristina Somis waren geadresseerd ter gelegenheid van haar huwelijk: “Ce mariage ménagé par le dieu des talents, fut célébré par un fameux poète dans les vers suivants, qu’il adressa à la nouvelle épouse”. Alessandro Vesme heeft ondanks verwoed zoeken de identiteit niet kunnen achterhalen van de “famoso poeta” van dit madrigaal. Hij veronderstelt echter dat de verzen niet in Turijn zijn geschreven, “ma nei primi tempi della dimora di Carlo a Parigi, prima che sua moglie gli facesse la chiestale copia vivente del proprio ritratto”, anders gezegd in het begin van Carlo’s verblijf in Parijs, vooraleer zijn vrouw hem de “levende kopie” maakte van haar eigen portret. A. [BAUDI DI] VESME, *art.cit.*, p. 347.

Agrigentum uitkoos en hun fraaiste delen verwerkte in zijn schilderij⁽⁸⁸⁾. Maar keren we terug naar Houssaye.

“Caroline” Vanloo

Het was Vanloo menens, want vooraleer een ander portret van haar te beginnen, huwde hij de mooie Cristina, die zijn zoetste vreugde werd. Hij vertrok met haar naar Parijs, waar hij vanaf 1762 als *premier peintre* fungeerde van Lodewijk XV, werkte voor de koningin en Madame de Pompadour, terwijl zij in de Franse hoofdstad als eerste Italiaanse muziek durfde te zingen.

Het paar kreeg een dochter, Caroline, en twee zonen. De dochter was het waardige evenbeeld van haar moeder, nog mooier, gracieuzer en schattiger, maar ook bleek onder haar lange zwarte lokken. Haar ogen, blauw als de Italiaanse hemel, straalden een engelachtige, charmante blik uit. Ze had een stem die recht naar het hart ging, een stem eerder gemaakt om te zingen dan om te spreken. Bij het aanschouwen van zijn dochter riep Vanloo uit: “O Raphaël! Raphaël!”. Wanneer de schilder klaar was met haar te bekijken, was het de beurt aan de vader. Raphaël was een groot meester, maar God is nog veel groter. Carle Vanloo betreurde dat hij niet vroeger zo’n meesterwerk onder ogen had gekregen. Haar mooie verschijning was als een straal uit de hemel, een subliem voorteken van de dood. Ze was eerder een engel dan een vrouw. Een duistere mijmering had reeds vroeg haar ziel omhuld. Ze sprak weinig, bracht de hele dag door met lezen of dromen en was niet bekommerd om wereldse genoegens. Op balavonden danste ze nooit. Ze schonk aan zulke feesten slechts haar betoverende glimlach. Men kan zeggen dat alleen haar ziel van het leven hield, terwijl haar lichaam een marmeren tabernakel was. De boeken zullen haar ten gronde richten, herhaalde de goede Vanloo onophoudelijk, hij die nooit had kunnen lezen en die nooit zonder angst die duizenden zwarte lijnen bekeek: het waren voor hem mysterieuze tekens⁽⁸⁹⁾.

Ze ging vaak lezen of dromen in vaders atelier, die alle moeite van de wereld had om drie woorden aan haar mond te onttrekken. Wanneer hij haar om raad vroeg over hoofden van heiligen of heidense godinnen, antwoordde ze nooit, maar haar vader had haar niettemin door: “Goed, zeer goed, mijn dochter, zeg me niet meer”.

Een bepaalde ochtend, nog bleker en dromeriger dan gewoonlijk, ging ze naar het schildersatelier van haar vader. Aangezien ze daar Carle Vanloo niet aantrof, ging ze op diens fauteuil zitten, voor een doek dat nauwelijks met enkele penseelstreken was beklad. Ze nam een potlood en begon te tekenen. Vanloo, die haar was gevolgd, betrad in stilte zijn atelier. Getroffen door het geïnspireerde voorkomen van zijn dochter, kwam de vader van achter een groot schilderij naderbij, terwijl hij murmelde: “Zo zijn de Vanloo’s helemaal, ze kunnen tekenen alvorens het te hebben geleerd”.

(88) Cf. P. GEORGEL en A.-M. LECOQ, *La peinture dans la peinture*, Parijs, 1987; G. VASARI, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, vert. uit het Italiaans door A. KEE, Amsterdam, 1998; A. ERFTEMEIJER, *De aap van Rembrandt. Kunstenaarsanekdotes van de klassieke oudheid tot heden*, Haarlem, 2000.

(89) Deze passage brengt de typering van Carle Vanloo door de Franse filosoof Diderot in herinnering, die hem het epitheton “bête” meegaf en hem weinig intellectuele capaciteiten toedichtte. De schilder zou niet hebben kunnen denken, spreken, schrijven noch lezen. Cf. onder meer: A. [BAUDI DI] VESME, *art.cit.*, p. 345, die Diderots bewering enigszins in twijfel trekt; L. RÉAUX, *art.cit.*, p. 35; M.-C. S(AHUT), *Carle Vanloo, Nice, 1705 — Paris, 1765*, in *Diderot & l’Art de Boucher à David...*, p. 369.

Na enkele minuten legde Caroline Vanloo haar potlood neer, terwijl ze de figuur bekeek die ze net had geschetst. Carle Vanloo ging naar haar toe. Wanneer ze plots haar vader opmerkte, zonder hem te hebben horen komen, uitte ze een kreet: "Je deed me schrikken", zei ze, terwijl ze hem de hand reikte.

Op dat ogenblik verbleekte de arme vader. Hij had het door zijn dochter getekende personage gezien. Het was de Dood. Ziedaar de lijkwade die de akelige boezem laat vermoeden van de enige vrouw zonder borsten, ziedaar de voeten die de wereld rondgaan en bij elke stap een grafkuil graven, ziedaar de schrikwekkende zeis van de eeuwige oogst! Wat Vanloo vooral angst inboezemde, was het hoofd van deze lugubere creatie. Misschien zonder het te weten, had Caroline aan de Dood haar eigen engelachtige gelaatstrekken meegegeven. Deze trekken waren nauwelijks aangeduid. Iemand anders dan Vanloo zou hierin niet Caroline herkend hebben, maar Vanloo! Vanloo de schilder! Vanloo de vader! die wel.

"Kind": zei hij, terwijl hij zijn tranen verborg achter een geforceerde schaterlach, "Daarmee begint men nooit. Sta op, ik ga je les geven".

Caroline stond stilzwijgend op. Carle Vanloo ging neerzitten en veegde met een onrustige hand de tekening van zijn dochter uit, in mindere mate de trekken van de figuur. Hij nam roodkrijl en haastte zich een gedaanteverwisseling uit te voeren. Reeds werd het hoofd levendiger door een mooie glimlach of daar verschenen gekrulde haren wapperend in de lentewind. Een gracieuze omtreklijn liep over de schouders, waaraan lichte vleugels werden gehecht. De Dood was de Liefde geworden.

Zonder ophouden bracht de schilder accessoires aan: een pijlkoker en bloemen, minnende duiven, kortom de hele mythologische santenkraam. Caroline, die over vaders schouder heen meekeek, volgde zijn lijnvoering met een even zachte als bittere glimlach.

Wanneer Carle Vanloo ophield zijn tranen te verkroppen, wendde hij zich naar zijn dochter. "Is dat het niet?": vroeg hij haar, terwijl hij haar hand kuste.

"Nee": antwoordde ze, haar hoofd weemoedig buigend.

Haar vader, die de dochter nu nog bleker vond uitslaan, drukte het kind aan zijn boezem en bracht haar weg naar de kamer van Mevrouw Vanloo. "De dood! de dood!": riep het arme, volledig wezenloze meisje uit, terwijl ze de armen uitstreekte.

Vanaf dat ogenblik ijfde ze. Houssaye waagt er zich niet aan de wanhoop van de vader af te schilderen. De man bleef dag en nacht bij haar bed, terwijl hij voor de eerste maal in zijn leven tot God bad. Enkele dagen later stierf ze, aan een ziekte die de beste geneesheren van Parijs niet konden definiëren. Was het misschien weltshmerz? Als men Carle Vanloo dient te geloven, zouden alleen de boeken zijn dochter hebben gedood. Alleen weet men niet de welke ⁽⁹⁰⁾.

(90) Er bestaan heel wat parallellen tussen "Caroline" Vanloo en onder meer Madame Bovary van Gustave Flaubert (1821-1880), een alledaags en complex personage dat door het lezen van "slechte" boeken in het verderf zou zijn gestort. Met dank aan Alexander Roose, doctor in de Romaanse Letterkunde en assistent-professor aan de Rijksuniversiteit Gent, die me attent maakte op de gelijkenis tussen Madame Bovary en "Caroline" Vanloo. Flauberts roman verscheen in feuilletonvorm in de *Revue de Paris* in 1856 en het jaar daarop als boek. Wegens het aanstootgevend karakter van het werk, zowel op moreel als op religieus vlak, moest de Franse schrijver voor de rechtbank verschijnen. Cf. D. LACAPRA, 1857. *Deux procès*, in D. HOLLIER, *De la littérature française*, Parijs, 1993, p. 683-687. Emma Rouault, een jonge plat-

De arme schilder kon na deze verschrikkelijke slag het geluk niet terugvinden. Een sombere rouwband omhulde voor altijd zijn fortuin en glorie. Als een triest souvenir bewaarde hij in zijn atelier het doek waarop Caroline de Dood had getekend. Wanneer men het van zeer dichtbij bekeek, onderscheidde men nog vaag sombere contouren, ondanks het beeld van de Liefde dat de tekening van de dochter verborg. Mevrouw Vanloo gaf het doek aan graaf de Caylus, die in een brief het verhaal van Caroline Vanloo aan markies de Lignerac had verteld.

Tot daar in het kort de tot nu toe verborgen gebleven boodschap van het schilderij.

telandsvrouw, is ongelukkig in haar huwelijk met geneesheer Charles Bovary. Na een kortstondige waan van luxe en vreugde tijdens een bal, zinkt Madame Bovary in nog grotere zwaarmoedigheid weg. Meerdere romances volgen. Geldnood drijft haar uiteindelijk tot zelfmoord met arsenicum. G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, (Amstel-klasseken), vert. uit het Frans door M. BAKKER, Utrecht, 1980, p. 151-152: "Ondanks haar lichtzinnig optreden (zoals de inwoners van Yonville het noemden) leek Emma toch niet vrolijk te zijn en gewoonlijk vertoonde zich in haar mondhoeken die starre samentrekking, die het gezicht van oude vrijsters tekent evenals dat van eerzuchtigen die hun doel niet hebben bereikt. Bleek was zij vooral, bleek als een doek: de huid van de neus spande zich naar de neusgaten, haar ogen keken anderen met wezenloze blik aan. Daar zij aan haar slapen drie grijze haren had ontdekt sprak zij al van haar oude dag. Vaak viel zij in zwijm. Eenmaal kreeg zij zelfs een bloedspuwing en terwijl Charles zich voor haar inspande en duidelijk blijf gaf van zijn ongerustheid, zei zij, 'Ach kom, wat hindert dat nu?' Charles vluchtte zijn spreekkamer binnen; en in zijn stoel, met beide ellebogen op de tafel, barstte hij onder de doodskop in snikken uit. Daarna schreef hij aan zijn moeder en verzocht haar te komen en zij hielden samen langdurige gesprekken over Emma. Maar wat moesten zij besluiten? Wat konden zij doen, daar Emma elke behandeling weigerde? 'Weet je, wat jouw vrouw ontbreekt?' zei de oude mevrouw Bovary. 'Dat zijn de bezigheden, die noodzakelijk gedaan moeten worden, dat is het werken met de handen! Wanneer zij, als zoveet anderen, gedwongen zou zijn voor haar brood te werken, zou zij geen last van duizelingen hebben, die zij krijgt van allerlei dwaze gedachten die zij zich in het hoofd haalt en van de ledigheid, waarin zij leeft.' 'Toch doet zij heel wat,' zei Charles. 'Ja, wat doet zij! Romans lezen, slechte boeken, werken die tegen de godsdienst ingaan, en waarin de priesters worden bespot met van Voltaire afkomstige uitspraken. Maar zulke dingen hebben invloed, arme jongen, en iemand die geen godsdienst heeft gaat tenslotte altijd de verkeerde weg op.' Er werd dus besloten dat zij Emma zouden beletten romans te lezen. Dit leek geen gemakkelijke opgave. De oude vrouw belastte er zich mee; zij zou op doorreis naar Rouen persoonlijk naar de uitleenbibliotheek gaan en daar meedelen dat Emma haar abonnement opzè. Zouden zij de politie niet kunnen waarschuwen wanneer de bibliotheekhouder desondanks zijn vergiftigingswerk voortzette?" — Cf. *Mélancolie, Génie et folie en Occident* (tent.cat.), o.l.v. J. CLAIR, Parijs, 2005; o.m. de bijdrage hierin van B. KOPP, «Les limbes insondés de la tristesse», *Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre*, p. 328-340; A. COMPAGNON, *L'angoisse de lire*, in *Les collections du magazine littéraire*, buiten reeks nr. 8, oktober-november 2005, p. 22-23: "La lecture est un plaisir qui se paie. Elle est liée en profondeur au spleen et à l'angoisse. Comme Montaigne, Proust et même Madame Bovary, les mélancoliques ne sont-ils pas les seuls bons et vrais lecteurs?"; Y. LECLERC, *La dépression en héritage*, in *Les collections du magazine littéraire, cil.*, p. 69-72: "Flaubert, dans *Madame Bovary*, et Maupassant, dans *Une vie*, retracent des histoires de dépression. Ils proposent une nouvelle conception esthétique qui installe le vide dans la représentation romanesque" [...] "Emma, rebelle irréduectible, souffrant d'un mal inconnu qu'elle oppose aux doctes comme une énigme et un défi, par agressivité, trouve son équivalent dans un romancier défiant les codes esthétiques et sociaux, posant la littérature comme alternative à l'impuissance de la médecine à guérir ce mal qui n'a de nom dans aucune langue"; S. BOLLMANN, *Vrouwen die lezen zijn gevaarlijk*, vert. uit het Duits door H. PAUWELS, Brussel-Amsterdam, 2006, p. 30. Ook in het verhaal van Caroline Vanloo kennen de beste dokters haar ziekte niet en ziet haar vader in boekentaal alleen maar duistere tekens, die zijn dochter ten gronde hebben gericht. Ook de somatisering, het lichamenlijk uiten van psychische klachten, zoals de bleke huidskleur en het in zwijm vallen, komt treffend overeen.

In tegenstelling tot het weinig gezaghebbende artikel van Houssaye, spreekt de veel meer betrouwbare auteur Alessandro [Baudi di] Vesme niet van drie, maar wel van vier kinderen van Carle Vanloo en Cristina Somis: Carlo, gestorven tussen 1765 en 1778, Giulio Cesare Dionigi (1743-1821), schilder, Giovanni Francesco en ten slotte Maria Rosalia, de "Caroline" van Houssaye, geboren circa 1737, gehuwd met postdirecteur Benedetto Bron en vroegtijdig gestorven in 1762, terwijl de door Marie-Catherine Sahut opgestelde tentoonstellingscatalogus van 1977, *Carle Vanloo. Premier peintre du roi*, gewag maakt van vijf kinderen: een op jonge leeftijd gestorven meisje, Marie-Rosalie, die op 11 september 1758 in de kerk van Saint-Germain-l'Auxerrois in Parijs huwt met Benoît Bron en al in 1762 overlijdt, Jean-François, Carle en Jules-César-Denis⁽⁹¹⁾. Marie-Rosalie zou op 3 januari 1762 op sterven hebben gelegen, "tengevolge van een bevalling, waarna de moedermelk zich op de tongen stortte en een hope-loze longontsteking veroorzaakte"⁽⁹²⁾.

Wappers' "Caroline"

De Antwerpse schilder geeft het moment weer waarop "Caroline", die net is opgehouden de Dood te tekenen en stiltwijgend is opgestaan, voor zich uitstaart, terwijl haar vader van op een afstand getroffen toekijkt. Het "schilderij in het schilderij", een drietal *amorini* waarvan er één een doodskop heeft en een pijl dreigend in de lucht houdt, reveleert duidelijk het onderwerp waarover de jonge vrouw aan het mijmeren is geslagen en waardoor haar vader en leermeester iets later wordt geïmponeerd. Ze heeft, zoals Arsène Houssaye verhaalt, de Dood aanschouwd. Wordt zij zoals Gretchen in Faust van Goethe heen en weer geslingerd tussen positieve en negatieve gevoelens om tenslotte in vertwijfeling ten onder te gaan? Zoals zo vaak voorkomt bij romantische schilders, geeft Wappers het ogenblik weer waarop "Caroline" de dood net heeft getekend en vader naderbij sluipt om zijn dochter te bespieden. De spanning wordt opgevoerd vóór de ontlading⁽⁹³⁾. Wappers situeert het historische genrestuk op correcte wijze in de pruikentijd, getuige de kledij van de protagonisten en het rococo meubilair. Zulke schilderijen uit het midden van de 19^{de} eeuw, met hun verdoken verwijzingen naar liefde en dood, horen thuis in een boudoir uit het Second Empire of in een salon uit dezelfde

(91) A. [BAUDI DI] VESME, *art.cit.*, p. 368, met een volledige stamboom van de Van Loo's; M.-C. SAHUT, *op.cit.*, p. 20. Aangaande Marie-Rosalie, alias "Caroline", Vanloo, cf. verder P.-J. MARBETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 5, Parijs, 1858-1859, p. 383: "Il [Carle Vanloo] perd en mars 1762 une fille qu'il aimoit et qu'il avoit mariée à un employé dans les postes, nommé Bon. On a le portrait de cette fille, peint par son pere (sic): elle s'appelloit Marie Rosalie Vanloo."; C. BLANC, *op.cit.*, p. 12 (geschilderd *portret van "Mlle Vanloo"*, drie jaar oud); J.-B. TOSELLI, *op.cit.*, p. 331-332, 334; A. [BAUDI DI] VESME, *art.cit.*, p. 352, 361, 366 (i.v.m. de *voorstelling van de familie van Carle Vanloo* door Louis-Michel Van Loo (1707-1771), bewaard in het Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon, en *Marie-Rosalie's portret* van de hand van haar vader, tentoongesteld op de Salon van 1740), 367 (*portret van Marie-Rosalie*, gravure van Pierre-François Basan naar het hoger genoemde door haar vader geschilderde *portret*); L. RÉAUX, *art.cit.*, p. 26, 74 (nr. 157: geschilderd *portret van Marie-Rosalie* met een bloemenmand), 81 (nr. 22: getekend *portret*), 91 (nr. 27: gegraveerd *portret*); M.-C. SAHUT, *op.cit.*, p. 20, 22, 51, (nr. 71: "Portrait de Marie-Rosalie Vanloo à l'âge de trois ans", Salon van 1740), 131-135 (nrs 399-401: getekende *portretten* van Marie-Rosalie Vanloo).

(92) *Id.*, *op.cit.*, p. 22.

(93) Cf. B. TEMPEL, *Het Romantiek Bock*, Zwolle, 2006, p. 158.

tijd met centraal opgestelde, zogenaamde *canapé à confidants*. Van Wappers is geweten dat hij zich tijdens zijn Parijse periode vaak ophield in de hofkringen rond keizerin Eugénie, zoals hij voorheen in België bij Leopold I een vaak geziene gast was.

De romantische schilder heeft zich ongetwijfeld laten inspireren door het rijke iconografische bronnenmateriaal in verband met vooral Carle en in mindere mate "Caroline" Vanloo, bestaande uit zowel schilderijen, tekeningen, prenten en beeldhouwwerken (fig. 17). Wappers schildert Carle echter niet zo zwaarlijvig, sensueel of schertsend, zoals doorgaans het geval is. "Caroline" is bevallig, zwak en ziekelijk weergegeven, conform het verhaal van Houssaye, en heeft de gelaatstreken van haar moeder, overeenkomstig de overgeleverde iconografische bronnen.

Eén klein detail komt echter niet overeen met de beschrijving van Houssaye. De Franse literator heeft het over de lange zwarte haren van "Caroline", als kind van een Italiaanse moeder, terwijl Wappers de dochter met blonde lokken schildert.

Is de samenstelling der figuren bij de tekening meer gesloten — men lette op de schildersezel en de stoel waarvan telkens de rugzijde is weergegeven, verder op de zijwaarts gericht blik van "Caroline" Van Loo —, bij het definitieve schilderij worden deze beeldende elementen in de richting van de toeschouwer geësceneerd.

Zelfidentificatie

Het is verder het vermelden waard dat Wappers, enkele jaren na de voltooiing van het schilderij in 1857, evenals Carle Vanloo, een kind verloor, meer bepaald de oudste van zijn drie dochters, Clara Maria Charlotta (1812-1862 of 1863), die heel kort na haar huwelijk met baron de Roussin-Elias op 30 april 1862 of 1863 in Parijs overleed op 17 mei van hetzelfde jaar⁽⁹¹⁾. Tot aan zijn dood was de schilder er geestelijk door geknakt. In de laatste maanden van zijn leven werd hij zelfs volledig kinds. Volgens Vanzype creëerde Wappers zijn historisch genrestuk na 1866⁽⁹⁵⁾. Gaat het bij het schilderij van het KMSKA om een eerste versie van het thema, dat bij de Antwerpse coryfee, na het overlijden van zijn geliefde dochter in 1862 of 1863, sterke autobiografische connotaties losweekte waardoor een tweede versie ontstond? Mogelijk. En is het, in het licht van de ontstaansgeschiedenis van Wappers' schilderij, louter toeval dat Marie-Rosalie, alias "Caroline", Vanloo op de kop af honderd jaar eerder dan Clara Maria Charlotta Wappers overleed? Op zich natuurlijk wel, maar mogelijk was dit interval van juist honderd jaar een extra beweegreden tot de eventuele tweede behandeling van dit thema door de Antwerpse kunstenaar. Is het in datzelfde verband louter toeval dat beide schildersdochters kort na hun huwelijk op jonge leeftijd stierven en hun familie in rouw dompelden? Ook de hofschilder Carle Vanloo kan als het ware doorgaan voor een soort prefiguratie van Gustaaf Wappers zelf. En gaat het te ver de Vanloo's, net zoals Wappers later, te beschouwen als "allochtone" Vlaamse kunstenaars die in de Franse hoofdstad probeerden door te breken?

(91) D. VAN SPILBEECK, *Gustaaf Wappers*, in *De Vlaamsche School. Tijdschrift voor kunsten, letteren, wetenschappen, oudheidkunde en kunstrijverheid*, 1874, p. 206; met 1862 als jaar van huwelijk en overlijden; G. VANZYPE, *art.cit.*, p. 62; A. DE LATTIN, *op.cit.*, p. 251; met het jaartal 1863.

(95) G. VANZYPE, *art.cit.*, p. 66.



Perrin lith.

Turin, Lith Doyen Frères

CHARLES VANLOO.

Fig. 17. Perrin. *Charles Vanloo*, litho in J.-B. TOSELLI. *Biographie Niçoise ancienne et moderne ...*, reprint van de uitg. van Nice van 1860, Marseille, 1973, tegenover p. 325. (Foto Koninklijke Bibliotheek van België, Departement Gedrukte Werken, Brussel)

Doorzichtig wordt hermetisch

Doordat de betekenis van het werk tot nu toe verborgen bleef, ondanks de juiste, maar weinig precieze titel: *Jonge kunstnares in mijnering* (een duistere mijnering weliswaar, over de dood) en de enkele bij naam genoemde compositieschetsen die in de veilingcatalogus van Wappers' nalatenschap voorkomen, wordt in de tentoonstellingscatalogus *De schilder en zijn atelier* (1970) uiterst vaag gewag gemaakt van "een allegorie van de liefde en van de vreugde, het leed en de kortstondigheid van het leven" (96). Een vijftiental jaar later, in de tentoonstellingscatalogus *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd* (1985), wordt het gevleugelde knaapje met doodskopmasker Anteros genoemd, het jongere broertje van Eros en het zinnebeeld van de zich wrekende versmadelijke liefde. Uit deze foutieve interpretatie wordt de al te voorbarige conclusie getrokken dat de jonge kunstnares een onbeantwoorde liefde zou koesteren voor haar leermeester, die nu pas zou begrijpen wat zij voor hem voelt en wat hij haar onbewust heeft aangedaan (97). Of hoe een in de 19^{de} eeuw nog relatief doorzichtig verhaal in de 20^{ste} eeuw volledig hermetisch kon worden.

VI. Slotbeschouwingen

Enkel De Keyser's *Eberhard* is een latere replek van een ouder schilderij. De overige schetsen en *bozzelli* zijn voorbereidende studies, die doorgaans artistieke experimenten reveleren bij vergelijking met de uiteindelijke compositie. Ze zijn interessante getuigen van de inhoudelijke en stilistische zoektocht van beide kunstenaars bij het in beeld brengen van uiteenlopende onderwerpen.

De hier besproken werken van De Keyser en Wappers behandelen ronduit romantische thema's, respectievelijk gaande van verlossing door gebed, aan een kansspelletje onderworpen liefdesgevoel, boetedoening na een losbandig leven en strijd tegen een monster tot extreme en finale doodservaring. Het zijn stuk voor stuk ontoereikende woorden die onuitsprekelijke goedstoestanden uitdrukken, wezenlijk voor de romantiek (98). Wappers' voorstelling van de dochter van Carle Vanloo wijst bovendien op het typisch romantische gevoel voor schoonheid die door ziekte wordt ondermijnd of zelfs in staat van ontbinding verkeert (99). Mario Praz heeft het in zijn hoofdwerk *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* van 1930 over ziekelijke schoonheid, *faisandage* (het besterven van vlees) en de schoonheid van Medusa, die doordrongen is van pijn, bederf en dood (100).

(96) *De schilder en zijn atelier* (tent.cat.), Sint-Gillis (Brussel), 1970, p. 39, nr. 2.

(97) M. RINKLEFF (red.), *ibid.*

(98) M. PRAZ, *Lust, dood en duivel in de literatuur van de Romantiek — La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, vert. uit het Italiaans door A. HAARMAN, Amsterdam, 1990, p. 32.

(99) *Id.*, *op.cit.*, p. 53: over ziekelijke schoonheid.

(100) *Id.*, *op.cit.*, p. 35-58: over de schoonheid van Medusa, mooie gruwelen, schoonheid van het verdriet, *faisandage* enzovoort.

BIJLAGEN**BIJLAGE I**

Gendsche Pronkzael van 1835. In het paleys der Hoogeschool te Gend, in Gazelle van Gend, 3097, zondag 26 juli 1835, z.pag.

Indien men niet kan ontkennen dat het Christendom aenleyding heeft gegeven tot de uytmuntendste voortbrengselen in alle beeldende kunsten, en besonderlyk in de schilderkunst, zoo moet men van den anderen kant ook hier in met ons toestemmen dat de nonnen en monikken dikwils (sic) ook de pynbank zyn geweest van de grootste artisten. Deze bemerking drong zich onwillekeurig by ons op toen wy voor den H. Dominicus stonden, die uyt de handen der Moeder Gods eenen Roozen Krans ontfangt. Maer tot lof van den Heer N. de Keyzer zy het gezeyd: hy heeft getoond dat hy over dorre proza een gaes van dichterlyke bekoorlykheyd kan werpen, die ons geheel verzoend heeft met de heeren uyt de Kempene, die eenen grooten meester het behandelen van zulke onderworpen (sic) opdragen. Er (sic) ligt in de gansche behandeling van dit stuk iets krachtigs, iets eygenaerdigs, dat wel doet aen den beschouwer, vooral het hoofd van Dominicus, waer in wy de schoone behandeling van van Dyck als het ware zien herleven. Hadden wy het regt tegen den heer de Keyzer eene klagt uyl te brengen, het zoude zyn dat hy de Gentenaren niet ook in de gelegenheid heeft gesteld zynen schoonen Calvarie-berg, die te Antwerpen tentoongesteld is geweest, te bewonderen.

BIJLAGE II

E..J.B.N., Salon de Gand. — 1835. (Troisième Article.), in Journal des Flandres, Ancien Catholique des Pays-Bas, 215, maandag 3 augustus 1835, z.pag.

[...] J'en suis arrivé aux tableaux d'histoire: parlons d'abord du plus beau, du plus remarquable, ou au moins du plus remarqué. C'est sans contredit celui du jeune N. de Keyzer, représentant St-Dominique recevant le rosaire des mains de la St-Vierge. (367). Une grande vigueur, un beau coloris et une ressemblance tranchée avec les œuvres de Rubens frappent dans cet ouvrage les connaisseurs et les simples curieux. C'est le faire du grand maître, c'est la même entente des couleurs. On voit que l'artiste en a fait une profonde étude: il a réussi. Cependant M. de Keyzer mérite des critiques sévères sur certaines parties de son tableau. Il distribue arbitrairement la lumière et sacrifie le naturel à l'effet. Soit avec intention soit par ignorance, il plonge les objets dans l'ombre ou les en retire sans motif. Cette partie de l'art, il paraît l'avoir mal étudiée. Ainsi il est impossible de comprendre par quel accident de lumière le front de l'enfant Jésus se trouve éclairé, tandis que la tête de sa mère, qui touche à la sienne, demeure dans la demi-teinte, le caprice seul du peintre en a disposé ainsi. Ensuite le bras droit de la Vierge et la main sont trop minces, trop maigres en proportion du corps. Les draperies de la Vierge ont aussi trop de plis, ce qui leur enlève cet air de noblesse que les grecs savaient si bien leur donner. La cuisse de l'enfant Jésus est sillonnée par une longue ligne bleuâtre, ombre manquée, qui fait un mauvais effet, on dirait une veine gonflée. La tête de St-Dominique est superbe d'expression et de coloris; tout le reste du tableau est magnifique si nous en exceptons encore la gloire, qui est trop brillante, trop jaune, trop rapprochée de l'horizon. Si nous nous permettons ces critiques minutieuses, c'est que nous croyons le faire dans l'intérêt de l'art, de l'auteur et des admirateurs de son ouvrage. Si M. de Keyzer était moins jeune et que son St-Dominique eut fait moins d'effet, nous nous serions bornés à lui adresser des éloges. Mais il profitera des critiques parce qu'il est jeune et modeste, et ses admirateurs se garderont en outre de croire qu'il n'y a que du beau et du vrai dans son tableau.

Que M. de Keyser continue sa route, il laissera peu de rivaux devant lui. Ceux qui n'ont pas vu sa magnifique composition du Calvaire, qui orne en ce moment l'église catholique de Manchester, seront heureux d'en voir l'esquisse savante qu'il a bien voulu envoyer au salon. Quelle touche hardie, quelle vérité, qu'elle (sic) vigueur! [...]

BIJLAGE III

Gend den 6 Augusti. Kunst-nieuws, in Gazette van Gend, vrijdag 7 augustus 1835, z.pag.

[...] — Persooenen, die het voorleden jaer in den salon van Brussel eene schildery, verbeeldende *de begravenis Christi*, van den heer Wappers, gezien hebben (en die nochtans deszelfs *van den Werf* van 1830 wel *iet of wal* beter gevonden hadden), die persooenen zouden wel geërn die eerste schildery nevens den *Roosen-Krans* van den zedigen en nog zoo jongen meester H. (sic) de Keyzer geplaetst gezien hebben, het zou eenen middel geweest hebben om eene vergelykenis tusschen twee talenten in het zelve vak te maken; maer den antwerpschen heer Wappers, die zyne *meesterstukken* nae (sic) Brussel zend, heeft noch in 1823, noch in 1832, noch in 1835 onzen *armen* salon zoo *ryk* niet willen maken.

BIJLAGE IV

Belgique. Bruxelles, le 7 août, in Le Franc-Parleur, 220, zaterdag 8 augustus 1835, z.pag.

[...] Indépendamment des prix qui ont été décernés à Gand le 3 de ce mois aux élèves de l'académie de cette dernière ville, la société des Beaux-Arts, qui est une émanation de l'académie, a voulu, autant qu'il était en elle, contribuer à l'éclat du salon d'exposition, en décernant des médailles d'honneur aux artistes, soit indigènes, soit étrangers, qui y avaient envoyé le plus grand nombre de productions remarquables. Alors M. Voisin, secrétaire de cette société, après avoir rappelé les noms de tous les artistes qui ont obtenu de semblables distinctions depuis 1812, a proclamé ainsi que suit les noms des artistes qui ont reçu en cette solennité des médailles d'honneur:

M. Ferdinand de Braekeleer, peintre d'histoire et de genre, à Anvers; M. Philippe van Brée, peintre d'histoire, à Bruxelles; M. Nicaise de Keyser, peintre d'histoire, à Anvers; M. Lepoitevin, peintre de marine, à Paris; M. P.-F. de Noter, peintre d'intérieurs de ville, à Gand; Mlle Adèle Kindt, peintre d'histoire, à Bruxelles; Mlle Fanny Corr, peintre de portraits et de genre, à Bruxelles; M. Philippe Parmentier, sculpteur-statuaire, à Gand; M. Wulfaert, peintre de genre, à Bruges; M. Henri de Coene, peintre de genre, à Bruxelles; M. de Craene, architecte, à Tournay.

Dans la soirée, les voisinages des demeures des principaux lauréats ont été illuminés. A la Cour du Prince on a tiré un feu d'artifice. [...]

BIJLAGE V

Belgenland, Gend, 6 augustus, in Postryder van Antwerpen, 95, zaterdag 8 augustus 1835, z.pag.

Persooenen, die het voorleden jaer in de pronkzael van Brussel eene schildery, verbeeldende *de begravenis Christi*, van den heer Wappers, gezien hebben (en die nogtans deszelfs *van de Werf* van 1830 wel *iet of wal* beter gevonden hadden), die persooenen zouden wel geërn die eerste schildery nevens den *Roosen Kran*s van den zedigen en nog zoo jongen meester H. (sic) de Keyzer geplaetst gezien hebben, het zou eenen middel geweest hebben om eene vergelykenis tusschen twee talenten in het zelve vak te maeken; maer den antwerpschen heer Wappers, die zyne *meesterstukken* nae (sic) Brussel zend, heeft noch in 1823, noch in 1832, noch in 1835 onze *arme* pronkzael zoo *ryk* niet willen maeken. [...]

BIJLAGE VI

Twee vrienden der schoone konsten. *Salon van 1835. MM. de Keyzer, de Cauwer-Ronsse, in Den Vaderlander*, 7, 91, zaterdag 8 augustus 1835, z.pag.

[...] De schildery, welke de eerste de aendacht van elkeen tot zich trekt, en die zich doet onderscheyden, onder menigvuldige betrekkingen, van de andere schilderstukken in dit slach, is een voordbrengsel van M. de Keyzer van Antwerpen, welk bestemd is, zoo men zegt, om tot altaerstuk te dienen in eene kerk in de Kimpen. Het voorwerp van deze schildery is eenvoudig: het is den H. Dominicus die den Roozenkrans ontvangt uyt de handen der H. Maegd. Maer dit voorwerp, het welk voor eenen gemeenen konstoeffenaer misschien onoverwinlyke moeyelykheden zou opgeleverd hebben, vooral uyt hoofde zynere eenvoudigheyl (want de eenvoudigste voorwerpen zyn deze niet die de minste kunde vereyschen om wel uytgevoerd te worden), heeft aen M. de Keyzer de gelegenheyl verschafft om te doen blyken, wat moed, studie naer de beste meesters, vlyt en inbeeldings-kragt konnen te wege brengen, wanneer zy door kunde en goed oordeel bestierd en geleyd worden. Dezen jongen schilder had reeds eenen naem bekomen door een altaerstuk welk hy het voorleden jaer voor eene kerk van Manchester in Engeland geschilderd had, en heeft door zynen H. Dominicus, welken hy in onzen Salon heeft tentoongesteld, den roem uytgebreyd die hy reeds verworven had. De manier der oude vermaerde vlaemsche school schynt uyt in zyne figuren: de studie die hy van de meesterstukken van Rubens gemaekt heeft veropenbaert zich in geheel zyne wyze van schilderen. Het is die slaefsche navolging niet voor zommige figuren, voor zommige posen, maer den geest die Rubens zyne beste stukken deed voordbrengen, welken men in deze schildery van M. de Keyzer ziet uytgedrukt: zyne manier van schilderen is gansch de gene van den prins der vlaemsche schilders. Wat statige houding in den H. Dominicus! Wat uytdrukkingen in het hoofd! Wat kunde in de gelaetstrekken! Men is verrukt op het zien van die figure: hoe meer men de zelve beschouwt hoe meer genoegen en voldoening men smaekt. Ziet daer de opregte konst: ziet daer eene rare gaef die aen weynige uytverkoren geschonken is, van door hunne voordbrengselen zulke uytwerkselen te wege brengen. De schildery mag ook onder de verdienstelykste van den Salon geteld worden, en het is geene geringe eer voor M. de Keyzer van in het begin zynere loopbaen (want M. de Keyzer is nauwelyks 25 jaren oud) reeds meer dan eenen meester te hebben achter zich gelaten, en van hun den welverdienden lof te ontvangen die niemand aen het schilderstuk van dezen jongen konstoeffenaer kan weygeren.

In verdere bezonderheden nopens deze schildery willen wy niet treden, aengezien dit ons te ver zou leyden: wy zullen ons alleenelyk bepalen met de ligte beknibbelingen aen te halen die wy over het voordbrengsel van den verdienstelyken Antwerpenaer hebben hooren maken. Men berispt hem den dag of het licht door geheel zyne schildery onregelmatig en met een slach van willekeurigheid verspreyd te hebben. Deze aenmerking, volgens de klassieke regels der konst in aendacht genomen, is niet ongegrond, maer men moet ook zeggen dat deze vlek niet veel nadeel aen het schilderstuk toebrengt: voor wat ons aengaet, indien wy iets te beknibbelen hadden, het zou die masse gele wolken zyn die achter den H. Dominicus zweeft, en de houding van een engelken het welk van den allerbesten smaak niet is. Doch in het algemeen

..... Non ego paucis

Offendar maculis, ubi plura nitent..... [...]

BIJLAGE VII

C.Y., *Exposition de Gand. A M. De Keyser, in Le Phare*, 221-222, maandag 10 en dinsdag 11 augustus 1835, p. 2; ongeveer dezelfde tekst in *L'Emancipation*, 6, 211 (sic, in feite 221), zondag 9 augustus 1835.

J'ai vu ton Dominique et j'ai vu ton Calvaire.
 Jeune artiste, si grand à l'âge où nous naissons!
 Maître à 20 ans, triomphe, et que ton cœur espère,
 Tu seras le Rubens du siècle où nous vivons.

Le génie est partout sous ton pinceau magique,
 Tu peins comme Dieu crée, et ta toile vivra.
 Que ton nom soit benî par la jeune Belgique,
 Qui sent le long honneur que ton nom lui fera.

De la nature vraie admirable interprète,
 Jeune Keyser reçois l'hommage du poète,
 Que l'encens fume au pied de tes tableaux féconds.

Devant eux je m'anime, et ma voix le repète,
 Car l'avenir est là, car je suis un prophète:
 Tu seras le Rubens du siècle où nous vivons.

BIJLAGE VIII

Impressions du Salon. (Deuxième article.), in Messager de Gand, 230, dinsdag 18 augustus 1835, z.pag.

[...] Voici d'abord *le Saint Dominique*, de M. de Keyzer, dont le coloris vigoureux et vrai nous reporte aux bons temps de l'école flamande. Les figures de la Vierge et de l'enfant sont empreintes d'une grâce et d'une douceur ineffables. Le saint est beau comme *le Saint Roch* de Rubens, que peut-être il rappelle un peu trop. M. de Keyzer sait, en fait de maniement de pinceau, de mélange et disposition de couleurs, tout ce qu'il faut pour rendre ses pensées sensibles, pour impressionner et enthousiasmer. C'est à cultiver son imagination qu'il doit s'appliquer désormais. On peut le prédire sans crainte d'être démenti par l'événement: si ce jeune homme ne se laisse pas égarer par ses flatteurs, s'il lit les poètes, s'il se livre à de fortes études historiques, non pour apprendre à habiller et à disposer quelques personnages comme dans un programme de concours, mais pour se pénétrer de la grandeur et de la dignité dont la nature humaine peut s'empêcher à de certaines époques et dans certains événements, pour savoir ce qui agite et remue l'homme jusque dans ses fibres les plus cachées; il peut en être assuré, un long avenir de gloire lui est réservé.

M. de Keyzer expose pour la première fois à Gand. C'est le seul talent nouveau qui ait surgi depuis quelques années. La plupart des autres *exposans* belges ont pu être jugés par comparaison [...]

BIJLAGE IX

N., Beaux-Arts. — Exposition de Gand. (Deuxième article.), in L'Indépendant. Edition du soir, 231, woensdag 19 augustus 1835, z.pag.

Parmi les tableaux de tous les genres qui se pressent sur les parois de la salle d'exposition, il est un qui attire les regards, autour duquel se presse la foule renouvelée sans cesse, que l'on va voir en entrant, à qui l'on adresse le dernier coup-d'oeil pour sortir avec une impression favorable et la foi dans l'avenir de la peinture en Belgique; ce tableau, c'est celui de M. De Keyser, *Saint-Dominique recevant le Rosaire de la Vierge*.

M. de Keyser a pris rang tout-à-coup parmi les peintres belges. Sa première œuvre, *le Calvaire*, tableau peint pour l'église de Manchester, a eu un retentissement extraordinaire; son *coup d'essai* dans la carrière des arts a été *un coup de maître*. M. de Keyser devait porter la peine de sa brusque

apparition. A la dernière exposition de Bruxelles, les peintres belges étaient classés: des amis complaisans, une coterie exclusive, comme elles le sont toutes (car à côté et au pied de toute végétation artistique ou littéraire, vigoureuse, exubérante, bourgeoise, une coterie stérile et vénéreuse; c'est l'excroissance parasite que le tronc doit rejeter s'il ne veut être étouffé dans sa lèpre), une coterie donc avait aligné les artistes par rang de taille, comme elle le croyait, et voilà qu'un peintre qu'elle ne connaissait pas a réclamé sa place, et elle ne pouvait la lui donner sans faire reculer ses amis, sans coudoyer bien des susceptibilités. M. de Keyser devait s'attendre à une réception plus que froide, lui qui se ruait ainsi au travers de tous les calculs.

Aussi la coterie mécontente s'est arrêtée devant le tableau de l'artiste inconnu: elle en a examiné les défauts à travers la loupe grossissante: elle n'a pas voulu reculer de quelques pas pour se placer au point de vue d'où elle aurait pu saisir dans son ensemble cette œuvre étonnante pour un début, et elle a dit dédaigneusement: J'aime mieux Rubens. Mais le public qui aime aussi Rubens, mais qui encourage de bonne foi les talens partout où il croit en découvrir, s'est écrié que c'était admirable, et sa franche approbation a dû consoler M. de Keyser de l'accusation de plagiat qu'on s'était empressé de lui jeter, comme si l'on était plagiaire par cela qu'on s'inspire des œuvres des grands maîtres, comme si Corneille était plagiaire parce qu'il a fait *le Cid* après *Diamante* et *Guillem de Castro*. Mais nous qui ne sommes d'aucune coterie dont Dieu nous garde, et qui ne nous laissons pas toujours aller à l'enthousiasme de la multitude, parce que ce n'est souvent que de l'engouement, nous avons ici notre embarras. Nous louerons franchement le nouveau tableau de M. De Keyser, pourvu que l'on veuille bien écouter nos prolegomènes et que l'on admette nos réserves.

Il y a actuellement en France un grand mouvement progressif dans la peinture et dans la statuaire. L'école française (mot impropre dans le sens que j'y attache, mais que j'emploie à cause de sa concision) l'école française compte de nombreux, de jeunes, de chaleureux soutiens. Il serait difficile de trouver ailleurs qu'en France autant de noms glorieux, une spontanéité aussi vive d'efforts, une fièvre aussi ardente de progrès, des germes aussi nombreux d'illustration pour un pays. Ingres, Decamps, Delaroche, Gudin et tant d'autres artistes grandissent tous les jours en renommée et en talent, leurs productions sont absolument et relativement plus remarquables que ce que les peintres en réputation en Belgique ont à leur opposer. Sous le rapport de la composition, du dessin surtout, de la poésie, (dans les ouvrages qui en exigent) de l'esprit (dans ceux où il est permis), de la couleur même, quoiqu'on en dise, leur supériorité est évidente. Quand je ne citerais à l'appui de mon dire que les tableaux exposés au dernier salon de Bruxelles par les peintres français dont cependant le seul homme hors de ligne était Gudin, je crois que les personnes sans prévention admettront cette supériorité. Cependant il est des gens qui semblent avoir pris à tâche d'arrêter les progrès des artistes belges en éloignant d'eux toute comparaison, qui en brûlant à leurs pieds un grossier mais trop fatal encens leur font monter l'aveuglement aux yeux et l'enivrement au cerveau.

A les entendre, on dirait qu'il n'y a qu'une école en Europe, l'école belge, qu'il n'y a qu'une ville où le mouvement artistique soit franchement prononcé, la ville d'Anvers. On les écoute parce qu'ils parlent au nom de la nationalité belge, comme si (nous ne nous lasserons jamais de le dire), comme s'il y avait de la nationalité dans les arts. La patrie des artistes, c'est l'art, c'est le champ de leurs inspirations, le ciel, le sol, l'homme et leur pensée. Pour l'artiste, seulement considéré comme tel, il n'y a pas de patrie: il y a des centres d'activité dans lesquels il agit, des foyers lumineux dans lesquels il rayonne. La Belgique est un de ces centres, un de ces foyers, qu'il est permis de mettre en parallèle avec d'autres plus étendus et plus puissans. En vérité cet amour-propre de nationalité qui perce en tout et qui s'attache à tout est du plus mauvais goût dans les arts: on dirait de cet orgueil des parvenus qui, de peur qu'on ne les soupçonne d'être de petites gens, disent à tout propos: ma livrée, mon carrosse. Malheureusement dans l'opinion de la fâcheuse coterie dont nous déplorons les flagorneries déplacées, tout ce que nous disons là est un gros blasphème. Pour cette coterie, toute comparaison est odieuse. En France, où, de même qu'un gentilhomme de vieille roche est de trop bon goût pour vous jeter à la tête le nombre de ses quartiers, on s'occupe peu de nationalité, l'on ne va pas demander si M. Bruloff est Russe, si M. Em. Vanderburch est Belge. On se contente de se presser autour du *dernier jour de Pompei*, ou d'aller voir *Jacques II*. Pourquoi n'oserait-on pas dire ici que Wappers, avec un talent remarquable, s'expose à le compromettre par

une trop grande confiance en lui même, confiance qu'il a puisée peut-être dans des éloges exagérés? Pourquoi n'oserait-on pas dire que Verboeckhoven fait regretter que ses imitations si vraies de la nature des animaux manquent souvent d'air de mouvement et parfois même d'expression, en ce sens qu'ils en [ont trop?]? Pourquoi n'exprimerait-on pas le désir de voir des peintres tels que ceux que je viens de citer aller chercher au salon de Paris l'arrêt de juges plus éclairés et plus nombreux, imitant en cela ce qu'ont fait MM. Navez et Gallait, et dans un autre genre MM. Servais et Haumans, qui certes n'ont pas eu à se plaindre de leurs excursions?

M. De Keyser, qui tout neuf dans la carrière des arts n'a pas encore subi l'influence de ces éloges exagérés doit, plus que tout autre, se garder de leur dangereux contact. Nous le lui disons, nous qui ne le connaissant pas l'avons pris en affection par l'effet de cette sympathie qui transporte votre prédilection de l'œuvre à l'homme, nous le lui disons avec le désir profond qu'il écoute un conseil désintéressé. Qu'il ne se laisse pas éblouir par les éloges qu'on fera de son talent. Qu'il ait le courage d'admettre des comparaisons et de reconnaître son infériorité, non pas relativement aux modèles dont il a fait ses plus chères études, mais même par rapport aux peintres actuellement en possession d'une renommée européenne. Qu'il fasse ce que les peintres belges, ses prédécesseurs immédiats n'ont pas fait. Qu'il agrandisse son horizon. Qu'il ne se contente pas de primer parmi ceux que d'un bond il a égalés. Que toute son ambition soit de soutenir au dehors l'éclat de l'école flamande régénérée. Le théâtre des artistes belges est trop étroit. Quand ils en ont atteint les frises, ils se croient dispensés d'aller plus haut. C'est un tort. César voulait être le premier dans Rome, parce que Rome c'était l'univers.

M. De Keyser a eu l'insigne bonheur, trop rare en Belgique, (et ceci n'est pas un paradoxe) d'avoir des détracteurs. Il est dans une condition plus favorable de progrès. S'il y a en lui un beau talent à développer, il doit avoir dès ce moment la conscience de ce qu'il fera et comparer en lui-même ce qu'il conçoit avec ce qu'il a déjà exécuté.

Maintenant que, par les réflexions qui précèdent, nous avons bien établi notre répugnance à donner des éloges outrés à M. de Keyser et que nous avons montré combien nous serions désolés s'ils pouvaient nuire aux progrès de ce jeune peintre, nous admirerons franchement son *Saint Dominique*. Nous avons toujours eu en peinture une prédilection particulière pour les sujets tirés de l'Ancien Testament, de l'Évangile et de l'histoire de l'Église, parce que nous aimons avant tout, par-dessus tout, le sentiment poétique dans les arts. La forme et la couleur ne sont rien pour nous dès qu'elles ne revêtent pas une pensée. Peut-être un peu trop porté par goût vers les abstractions, nous aimons les sujets saints, parce que le peintre, représentant sur sa toile un mystère, doit, avec des procédés tout matériels et s'adressant à un de nos sens, ne réveiller en nous que des sentimens d'un ordre moral. Il faut qu'il nous fasse comprendre cet échange sublime de la pensée divine et de la pensée humaine; il faut que nous voyions en imagination cette échelle mystique le long de laquelle les anges vont de Jacob à l'Éternel, de l'Éternel à Jacob. Dans les sujets saints la figure des personnages doit être le siège de leurs passions, doit exprimer à la fois et la pensée constante et la pensée du moment. C'est ce que M. de Keyser a compris, et n'examinant son tableau que sous le rapport poétique, nous ne saurions trop louer le parti qu'il a tiré de la lumière pour exprimer l'extase de St.-Dominique. Le regard d'abord arrêté sur la figure éclairée du saint, monte, comme l'exaltation qu'elle exprime, le long de la dégradation lumineuse jusqu'aux visages de la vierge et de l'enfant Jésus qui paraissent à travers la voile d'une demi-obscurité. Le spectateur comprend tout de suite la vision du saint, et le jour vague dans lequel elle apparaît en la dématérialisant la rend sensible à l'imagination. Vous sentez qu'un peintre qui a une si haute idée de son art ne s'amuse pas à faire des contrastes de couleurs, ne court pas après les paradoxes. Les étoffes sont sombres et sévères, largement drapées; peut-être la robe du saint est-elle un peu mollement exécutée. Ce défaut, si c'en est un, ne vous distrait pas. Le regard va sans cesse, de la tête pâle et exaltée du saint, à la figure divine de la vierge et ne monte que pour revenir à son point de départ. Après cela, que les critiques viennent vous dire qu'ils ont vu des têtes ascétiques de Murillo et de Rubens qui ressemblaient à celle de saint Dominique; qu'ils reconnaissent ces figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus pour les avoir vues ailleurs. Nous ne soutiendrons pas l'originalité exclusive de M. De Keyser; mais autre

chose est de s'inspirer d'un tableau ou de le copier. La pensée, le sentiment poétique appartiennent en propre à M. De Keyser, et c'est cela qui fait les grands artistes. [...]

BIJLAGE X

Beaux-Arts. — Exposition de Gand 1835. Le salon, in L'Emancipation, 6, 232, donderdag 20 augustus 1835, z.pag.

[...] En première ligne, ou plutôt hors de ligne, il faut placer M. N. De Keyser.

En 1834, lors de l'exposition d'Anvers, après avoir rendu hommage au beau talent de ce jeune homme; voici le conseil que je me permis de lui adresser.

“A présent, M. de Keyser, faites violence à votre passion pour Rubens; abandonnez ce grand maître en lui gardant la reconnaissance que vous lui devez, comme à celui qui vous a initié dans les secrets de l'art. Quitter ainsi l'objet de votre étude, de votre affection, c'est délaisser une maîtresse bien-aimée. Mais, je le répète, si vous voulez peindre d'une manière originale, il faut oublier Rubens, Jordaens, Van Dyck; ces maîtres incomparables en ont eu un autre eux-mêmes, celui-là doit être le vôtre; c'est la nature!”

Le jeune peintre a depuis lors étudié un autre maître, et telle est la fidélité de sa mémoire, qu'elle domine encore son imagination et qu'elle retient, avec une exactitude peut-être un peu fâcheuse, toutes les impressions qu'elle a subies. Ce n'est pas un reproche que je prétends faire à celui de nos jeunes artistes qui nous permet de concevoir les plus hautes espérances; je renouvelle une remarque qui pourra le guider utilement dans la marche qu'il doit suivre pour tirer de son organisation particulière et de son aptitude spéciale tout le parti possible. Jusqu'ici, Rubens, Van Dyck et Murillo ont fait l'objet de son étude de prédilection; tout ce qui est sorti de son pinceau conserve l'empreinte très prononcée de la manière de ces trois maîtres, l'imitation va même quelquefois assez loin pour être nommé plagiat par des juges peu bienveillans. Il faut donc que M. de Keyser, suivant encore en cela l'exemple de nos grands peintres flamands, voyage pour étudier les maîtres d'Italie. Qu'il aille à Rome, à Venise, à Florence; qu'il copie les chefs-d'œuvres de Raphaël, du Titien, de Paul Véronèse. En augmentant ainsi le nombre de ses maîtres, il perdra ensuite, lorsqu'il se remettra à composer, l'habitude d'en imiter un trop servilement, il se formera une manière à lui. Presque chaque année, nous voyons nos grandes villes envoyer en Italie des jeunes gens qui auraient encore beaucoup à apprendre dans leur pays. Ils partent, au sortir d'une médiocre académie de dessin, après avoir remporté un prix dans un concours, entre des élèves très faibles. Qu'en résulte-t-il? Qu'ayant appris tous leurs principes en Italie, (contrée qui en effet a conservé les chefs-d'œuvres de ses peintres, mais non ses peintres), ils s'y forment un genre qui ne ressemble en rien à aucune des écoles italiennes, une manière composée d'un mélange de toutes ces manières; et ils reviennent dans leur pays beaucoup moins avancés que s'ils y étaient restés. Bientôt, avertis de leur erreur par l'indifférence du public, ils cherchent après mille tâtonnemens à rentrer dans la peinture flamande où ils ne peuvent plus réussir, parce-qu'il leur faudrait trop oublier; ou bien, ils s'obstinent dans une route qui s'oppose à tout progrès pour eux. Ceci est l'histoire de tous nos lauréats envoyés jusqu'ici à Rome. Les exceptions depuis vingt ans sont nulles.

Lorsque des jeunes-gens au contraire ont montré, comme MM. Wappers, de Keyser, Gallait et quelques autres, une aptitude incontestable pour la peinture; lorsqu'ils ont commencés par être peintres flamands avant tout, ils peuvent sans crainte aller en Italie; ils n'y perdront pas leur originalité nationale, ils iront étudier sur le sol latin des perfections qu'ils sauront transporter dans nos arts, mais en les pliant aux exigences de nos habitudes et de notre nature. Ils ne lui emprunteront pas tout indistinctement. Ils enrichiront ainsi la Belgique, que les autres ne font qu'appauvrir.

Dans le nouveau projet de loi sur l'enseignement supérieur, que la chambre des représentans discute en ce moment, des bourses sont instituées en faveur de jeunes *docteurs* belges, pour les aider à aller se perfectionner à l'étranger. Cette disposition est appelée à produire les plus heureux effets. Pensez-vous qu'il en fût de même si, au lieu d'envoyer des *docteurs*, on expédiait à l'étranger les

élèves de nos collègues? Ce serait faire précisément ce que l'on fait pour les beaux-arts. La plupart des connaissances qu'on envoie nos jeunes artistes acquérir à Rome, ils les acquéraient aussi bien et mieux peut-être à Anvers, à Bruxelles, à Gand. Qu'ils n'aillent à l'étranger que lorsque leurs études sont achevées, et que, dans le cours de cette préparation, ils ont manifesté d'incontestables dispositions.

Au lieu de ces prix de 800 et de 400 francs, pourquoi une académie comme celle de Gand n'offrirait-elle pas une somme de 3 à 4000 francs au jeune belge qui aurait exposé à son salon l'œuvre la plus remarquable? Qu'à l'obtention de cette somme soit attachée la condition de faire un voyage en Italie. Cette année M. de Keyser aurait remporté un tel prix et, dans un an ou deux, on aurait lieu, je n'en doute pas, de s'applaudir de cette munificence. Je ne donne point cette idée comme neuve, ni comme mienne; je ne suis ici que l'écho des hommes sensés et amis des progrès. Ce conseil a été donné mille fois, mais a-t-il été suivi?

Le Saint-Dominique de De Keyser est, sans contredit, une œuvre du plus haut mérite. On me dira: C'est copié de Murillo, de Van Dyck, d'accord; le peintre s'est trop inspiré peut-être sur ces deux grands artistes. Mais imiter ainsi est-ce chose si facile? Dans les quatre cents tableaux de l'exposition de Gand, je vois bien d'autres imitations, et souvent ces dernières sont aussi malencontreuses, quant au choix des modèles, que par rapport à l'exécution du plagiat. Combien de tableaux de chevalet qui, en voulant les imiter, ne font que parodier Dévéria (sic), Scheffer, les Johannot! Combien de paysagistes s'imaginent imiter le Poitlevin, lorsqu'ils ont dans leurs tableaux arrondi tous les angles, et aplati toutes les teintes? Combien prétendent imiter le genre italien, par la seule raison que leurs personnages ont des yeux noirs et des figures brunes.

Je ne contenterai de faire ici un rapprochement que tous ceux qui ont vu l'exposition de Gand apprécieront. Les chefs d'œuvres de Rubens et de Van Dyck, les descentes de croix, les calvaires, n'étaient-ils pas aussi bien à la portée de M. Cauwer-Ronse, que de M. De Keyser? N'a-t-il pas cru les imiter aussi? Je suis sûr qu'il n'y a pas une teinte, pas un pli de draperie, pas une expression de figure, pas une pose qu'il ne soutint au besoin de l'autorité de ces grands maîtres. Et pourtant, qu'a-t-il produit. [...]

BIJLAGE XI

GOBERT-ALVIN, *Beaux-Arts. Salon d'exposition*, in *Constitutionnel des Flandres*, 332, zaterdag 22 augustus 1835, 2^e pag.

[...] Cette année encore, la foule s'est empressée devant les élus: on leur avait fait naturellement les honneurs du salon, l'endroit le plus apparent leur avait été réservé; ce qui surtout en peinture est déjà une bonne fortune pour un artiste. Cette distinction si honorable, si avantageuse à la fois pour le mérite qui en est mieux apprécié, doit être un nouveau stimulant pour ceux qui n'y ont pu prétendre encore, car enfin, une fois là, il faut bien que vous attiriez tous les regards. Comment ne pas être frappé de ce *St-Dominique*, recevant le Rosaire des mains de la *Ste-Vierge*? Il est dans un si beau jour! Il est vrai que le tableau est du plus grand effet. Vous vous approchez, vous croyez voir du Rubens, du Van Dyck; en effet, c'est le même coloris, la même distribution de lumière, le même agencement des draperies, et votre admiration augmente, quand le livret vous apprend que cette production, d'une touche tout à la fois si gracieuse et si énergique, est d'un tout jeune homme, de M. de Keyser, d'Anvers. Longtemps on admire cette belle reproduction du faire des deux plus grandes célébrités artistiques du pays; longtemps on ne peut détacher ses regards de cette figure si noble, si expressive du saint, dont la pâleur révèle les austérités et les longues macérations du cloître; de cette belle, de cette gracieuse tête de Marie; de l'expression de cette physionomie tout angélique; de la bonté si touchante avec laquelle le rosaire est présenté; la sainte fervente de Dominique s'en est accrue; il n'est plus de la terre, il appartient déjà à la céleste patrie!

Tout entier sous le charme de cette brillante production, on a oublié le peintre dont le beau talent se nourrit des souvenirs de si grands maîtres. Courage! jeune artiste; tout le monde a applaudi à votre nouvelle œuvre. Mais on attend de vous davantage encore. Avec le temps, avec les travaux auxquels on sait que vous vous livrez, on espère, on est certain même que vos tableaux ne brilleront plus du reflet d'une auréole étrangère, mais d'un éclat qui ne sera pas moins vif et qui vous couvrira d'autant plus de gloire, qu'il vous appartiendra tout entier. [...]

BIJLAGE XII

L.J., *Le Salon de Gand*, in *Le Courrier Belge*, 231, zaterdag 22 augustus 1835, z.pag.

[...]Un génie achève de s'y révéler, non de la coterie, mais de l'école d'Anvers: C'est de Keyser, désormais le premier de nos peintres, l'auteur du *Calvaire* qui vient de se surpasser dans le *St-Dominique* exposé à Gand.

Un pareil tableau, pour une église de village! (1) C'est comme au bon temps de la vieille école flamande: le grand peintre a des inspirations pour les superbes basiliques et pour les temples les plus modestes; il sème sa gloire sur toute la surface de son pays, et ne croit pas qu'il faille la claquemurer dans l'enceinte d'un musée.

C'est donc à Meer, sur le modeste autel de la rustique paroisse, que l'artiste et l'amateur iront visiter un jour le St-Dominique de de Keyser; car il restera, il sera cité. Nous n'en voulons pour témoignage que ces groupes béants, rassemblés chaque jour devant lui, au salon de Gand, où il absorbe certainement la bonne moitié du temps de chaque visiteur. S'il faut vous dire en détail ce qui captive ainsi l'attention, c'est l'admirable tête; du saint, ces joues creusées par le jeûne et la méditation cet oeil animé par l'extase; ce front où vous lisez tout à la fois l'enthousiasme et l'humilité. Et puis, comme il est bien à genoux, sous cette robe qui n'empêche pas de deviner l'attitude et les mouvemens du corps qu'elle voile; quelle vérité dans ce bras étendu que suit l'ample manche de l'habit dominicain!

La vierge qui tend le rosaire au saint, et l'enfant qu'elle porte sur le bras gauche, sont presque oubliés malgré les qualités, remarquables aussi du dessin et des couleurs, tant la pose et l'expression de saint Dominique fixent l'oeil du spectateur étonné. [...]

(1) Il a été fait pour l'église de Meer dans la Campine.

BIJLAGE XIII

Salon d'exposition. Article communiqué, in *Messager de Gand*, 235, zondag 23 augustus 1835, z.pag. J'ai visité plusieurs fois ce salon où l'on trouve réuni un grand nombre d'excellens tableaux; mais j'y ai vu à regret que le genre d'histoire est sur le déclin, et même qu'aucun prix n'a pu être décerné au concours de cette classe, faute de concurrens de quelque mérite; cependant, lorsqu'on voit le tableau de M. de Keyser, ce jeune peintre semble destiné à relever ce genre et à en être le restaurateur; mais pour répondre à ce noble destin, il doit, à l'exemple de Rubens et de Van Dyck, entreprendre le voyage d'Italie, cette terre classique des beaux-arts, d'où il est à espérer qu'il rapportera autant de fruits que ces grands maîtres. [...]

BIJLAGE XIV

10 septembre. *Exposition de tableaux à Gand*, in *Le Franc-Parleur*, 254, vrijdag 11 september 1835, z.pag.

[...] Parmi les divers tableaux n'appartenant pas à l'histoire, nous citerons les numéros suivans, comme étant ceux qui nous ont paru le plus dignes d'attention: [...]
367. St. Dominique recevant le rosaire des mains de la Ste. Vierge, par M. de Keyser, peintre à Anvers. [...]

BIJLAGE XV

N., *Beaux-Arts. Exposition de Gand. 3^e Article*, in *L'Artiste. Journal du Progrès. Revue des Arts et de la Littérature*, 3, september 1835, p. 282-283.

[...] Nous voici arrivés à l'artiste dont on a le plus parlé au sujet de l'exposition, et que des ignorans ont gratuitement décoré du nom de premier de nos peintres. Nous voulons parler de M. de Keyser. Jusqu'à quand donc, bon Dieu! des gens qui n'y connaissent rien se mêleront-ils de porter d'absurdes jugemens sur les productions des artistes? Jusqu'à quand se croira-t-on le pouvoir de faire ou de défaire une réputation, parce qu'on signe L.J. ou bien N., ou tout autre initiale? Eh! Messieurs, faites des perruques ou de la politique, mais ne vous occupez pas des artistes. C'est un monde à part pour vous; ils n'empiètent pas sur votre triste domaine, les artistes; de grâce, imitez-les.

Pourquoi M. de Keyser est-il le premier de nos peintres?

D'abord il a fait le tableau le plus grand de tous ceux connus des artistes contemporains.

Ensuite il a copié, fort bien du reste, ce qu'il a trouvé de mieux dans les tableaux de nos grands maîtres.

Pour beaucoup de gens, faire de grands, de très grands tableaux, est déjà un mérite transcendant; celui de copier de belles choses les enchante, parce que la plupart du temps, ne connaissant pas les modèles, ils prennent l'imitation pour de l'originalité.

Pour quiconque a vu quelques-uns des tableaux que nous possédons en Belgique, il est évident que M. de Keyser n'est encore qu'un copiste.

Cela lui ôte-t-il son mérite? non, sans doute. M. de Keyser copie heureusement; il a l'art d'harmoniser les différens emprunts qu'il fait aux grands maîtres, son coloris est beau, sa touche est vigoureuse, il y a de l'artiste dans son faire, du grandiose dans ses tableaux, mais M. de Keyser n'est pas encore un peintre, pas plus que Mr L.J. du *Courrier Belge* n'est un grand écrivain ou un habile publiciste, parce qu'il paraphrase quotidiennement La Mennais ou Armand Carrel.

Ce qui fait le peintre, c'est moins l'imitation que l'invention. Le copiste le plus habile des tableaux anciens n'aura jamais à nos yeux le mérite d'un peintre médiocre de nature morte. Le premier profite du génie d'un autre, le second ose au moins s'attaquer à la nature.

Tout ce que nous connaissons de M. de Keyser jusqu'à ce jour, se borne à des copies. Dans son grand tableau pour l'église de Manchester, il a copié, mais copié servilement Rubens et Van Dyck; voilà son St-Dominique qui, à son tour, reflète vivement Rubens et Murillo.

A ce point qu'il n'est pas un artiste ou un amateur quelque peu expérimenté qui, devant son tableau, ne cherche à se rappeler où il a admiré les diverses parties qui le forment.

La composition est tellement peu du peintre, que nous avons en notre possession une de ces images de saints que l'on donne aux enfans dans les écoles, et qui semble avoir été fidèlement copiée par M. de Keyser pour la pose de son personnage.

Qu'on ne vienne donc pas dire que M. de Keyser *est désormais le premier de nos peintres*, car c'est une absurdité. Qu'on dise que M. de Keyser, tout jeune encore, est un habile coloriste; qu'à son âge avoir l'audace d'aborder d'immenses compositions est, sinon une preuve, au moins un indice de talent; qu'on voit par ses ouvrages qu'il a scrupuleusement étudié nos grands maîtres. Tout cela est vrai, tout cela est juste; mais pour lui donner une place parmi les peintres, qu'on attende au moins qu'il ait composé quelque chose.

C'est à regret, nous devons le dire, que nous sommes forcés de nous servir du nom de M. de Keyser dans cette polémique, soulevée par de maladroits panégyristes. A lui nous dirons:

“Osez enfin essayer vos forces: tirez parti de vos études dans vos compositions, mais faites aussi preuve d’imagination. Vous débutez avec de beaux avantages, ne restez pas en chemin. On a applaudi à votre jeune audace, justifiez ces applaudissements en marchant par vous-même, en alliant à la vigueur du pinceau l’invention qui caractérise l’artiste. A la prochaine exposition de Bruxelles, montrez-nous un tableau qui vous appartienne, une œuvre qui soit bien vôtre, et il n’y aura qu’une voix pour applaudir à vos succès. Jusque là fermez l’oreille aux discours de ces imprudents qui se servent de votre nom comme d’un plastron, et croyez bien que dans ce moment vos véritables amis sont ceux qui vous montrent une juste sévérité.”

Le *Courrier Belge* dit encore que M. de Keyser est, *non de la colerie, mais de l'école d'Anvers*.

Nous n’avons jamais entendu parler de la coterie d’Anvers, mais comme nous connaissons quelque peu l’école de cette ville, nous devons ajouter à sa louange que nous n’y avons jamais entendu parler d’une *école de copistes*. C’est le *Courrier Belge* qui la révèle, c’est-à-dire qu’il est permis de douter de son existence. [...]

BIJLAGE XVI

M. LA G., *Feuilleton du Précurseur. Exposition d'Anvers. — Salon de 1846. Premier Article. MM. Wappers. — de Keyser*, in *Le Précurseur. Journal Politique, Commercial, Maritime et Littéraire*, 11, 217, woensdag 3 augustus 1846, z.pag.

[...] M. de Keyser, également chef d’école, M. de Keyser, auteur d’ouvrages qui l’ont placé au premier rang parmi nos peintres, avait aussi à se maintenir à un niveau très élevé. Hâtons-nous de dire qu’il s’est surpassé. Cet artiste a exposé trois tableaux. *Le comte Eberhard de Wurtemberg, arrivant devant Jérusalem*, but de son pèlerinage, en 1168, est une œuvre d’un très beau sentiment. Notre pèlerin, en costume mi-guerrier, mi-religieux, est agenouillé, les yeux levés vers le ciel qu’il remercie de la faveur qu’il lui a accordé d’arriver sain et sauf sous les murs de la ville sainte, dont on aperçoit les monuments dans le lointain. La figure de ce personnage, son attitude décèlent admirablement les sentiments dont son âme est inondée, en présence de ces lieux consacrés par tant de pieux souvenirs. La couleur de ce tableau demanderait peut-être plus de vigueur, plus de richesse, mais le dessin en est d’une rare perfection; l’aspect général est d’une sérénité tout à fait en harmonie avec le sujet. Les mains du comte sont d’un fini auquel M. de Keyser n’avait pas atteint jusqu’à ce jour. [...]

BIJLAGE XVII

B., *Exposition d'Anvers. Second article*, in *L’Emancipation. Edition du matin*, 17, 219, vrijdag 7 augustus 1846, z.pag.

[...] Nous portons beaucoup moins haut le second tableau de M. de Keyser, dont le sujet peut avoir du prix pour une famille aimant à conserver les portraits de ses illustres ancêtres. Mais, en vérité, pour nous, aucun intérêt ne s’attache à ce héros allemand, qui n’a même pas le mérite de nous retracer un souvenir national. *Le comte Eberhard de Wurtemberg, arrivant devant Jérusalem*, est un fort beau garçon, aux yeux bleus, au regard limpide et doux et même un peu fade, auquel nous aurions reproché, malgré sa grande cuirasse, son air fort peu martial, si nous ne savions que ce prince n’a jamais fait la guerre. Les idées de conquêtes n’ont jamais été le but de son pèlerinage: selon un usage qui n’était pas encore tombé en désuétude, il alla simplement visiter la Palestine et il fut nommé chevalier du Saint-Sépulchre. Ses titres à la postérité sont d’avoir contribué au progrès des sciences et des études littéraires qu’il cultivait lui-même. C’est lui qui fonda l’université de Tubingue, et pour aider le public à comprendre l’esprit de cette tête bien rendu par le peintre, mais que le livret explique trop imparfaitement, nous dirons que la douceur et la justice étaient les

qualités dominantes du comte Everhard, puisqu'on prétendait qu'il pouvait dormir en sûreté dans la plus épaisse forêt de ses domaines. M. de Keyser a traité avec conscience un sujet ingrat que nous n'accepterons jamais comme un tableau d'exposition. [...]

BIJLAGE XVIII

X. X., *Feuilleton de l'Indépendance du dimanche 9 août. Exposition d'Anvers. (Premier article.)* MM. De Keyser. — Wappers. — Guffens. — Ch. Tschaggeny. — Edm. Tschaggeny. — Van Brée. — De Block. — Schiller. — Battaille. — H. Dillens. — Jacob Jacobs, in *L'Indépendance belge. Edition du matin*, 16. 221, zondag 9 augustus 1846, z.pag.

[...] L'espèce d'étude qui, sous le nom du comte Eberhard (sic) de Wurtemberg, représente un pèlerin dans un moment d'extase religieuse à son arrivée devant Jérusalem, est d'un sentiment poétique qui rappelle les rêveuses créations d'Ary Scheffer. Peut-être le caractère de la tête est-il un peu trop efféminé; mais la pureté des lignes et la noblesse de l'expression rachètent bien ce défaut. Les mains sont d'un modèle gras et ferme. Le personnage porte un manteau brun par-dessus une armure de fer poli. Tout cela est d'une couleur sage, harmonieuse; c'est un [en]semble calme et reposé qui n'attire pas le regard; mais qui le fixe. [...]

BIJLAGE XIX

OO., *Salon triennal d'Anvers. (Deuxième article)*, in *Courrier d'Anvers. Journal commercial, politique, littéraire et artistique*, 2, maandag 10 augustus 1846, z.pag.

[...] Le troisième tableau de M. De Keyser nous montre un jeune gentilhomme, enfant de la Germanie, aux yeux bleus, à la chevelure blonde, au front serein, qui, arrivé en pèlerinage (sic) devant les murs de Jérusalem, s'agenouille pieusement pour remercier Dieu de l'avoir protégé dans ce long voyage. Cette composition est empreinte d'une grâce charmante: tout y est séduisant et tranquille, la nature entière s'harmonise avec la chaste expression des traits du gentilhomme chrétien. Peut-être pourrions-nous trouver que le teint du guerrier est bien frais et bien blanc après avoir été exposé aux ardeurs du soleil d'orient; que sa cuirasse est bien polie et que son manteau de pèlerin est bien neuf pour avoir été portés plusieurs mois à travers la pluie et la poussière. Mais ces critiques ne viennent qu'après coup; la première impression est toute favorable à l'œuvre, et cette impression domine. M. De Keyser n'en veut pas davantage. Il n'est pas le peintre de cette nature vraie jusqu'à la trivialité d'où la poésie et la grâce sont exclues; il n'est pas l'ennemi des aimables mensonges, il est partisan des couleurs séduisantes, des aspects qui font rêver (sic). Son but est de plaire, dùt la vérité matérielle, par fois brutale et rude, être un peu modifiée. Lui en ferons-nous un reproche? Non, certes. Quand on a du génie, on peut, on doit suivre hardiment la pente de ses pensées, quelle que soit la direction où elle conduise. L'originalité est à ce prix. Il n'est permis qu'aux esprits médiocres de tâtonner sans cesse et de courir tantôt à gauche, tantôt à droite, d'après les conseils ou les critiques qu'on leur adresse. Ceux-là ne sauraient perdre au change. Mais les hommes d'élite ont le droit de laisser tomber à leurs pieds les leçons qu'on se permet de leur donner, même quand elles sont sincères et qu'elles paraissent justes. De pareils talents sont fait d'une pièce. En (sic) retrancher quelque chose qui choque c'est souvent enlever du même coup une qualité brillante. Un défaut n'est alors que l'ombre d'une beauté. On ne se défait de l'un qu'en perdant l'autre. Élève soumis de Raphaël, Rubens ne fût sans doute jamais devenu le puissant génie qui fait notre orgueil; élève de Rubens, Raphaël n'eût point créé ses inimitables madones. Tous les génies diffèrent; les conduire c'est les fourvoyer; tous ont les défauts de leurs qualités; mais, compensation faite, celles-ci l'emportent au point qu'il n'est pas permis d'insister sur ceux-là autrement que comme objet d'étude.

BIJLAGE XX

Tentoonstelling van Antwerpen, in Het Handelsblad der Stad en Provincie Antwerpen, 2. 98, vrijdag 14 augustus 1846, z.pag.

Er bevinden zich dry schilderyen van De Keyser op de tentoonstelling. Bij dezelve merkt men op, dat deze schilder grootelyks van zyne vroegere wyze is afgeweken. Er ligt iets zachters, iets aendoenlykers, in zynen tegenwoordigen trant; hy is nauwkeuriger dan te voren. Dit moeten wy overigens hier byvoegen: De Keyser schildere met de kracht die hy in den aenvang heeft aen den dag gelegd, of hy stelle zyne persoonen met zyne tegenwoordige zachtheid en bevalligheid daer, hy is en blyft des niettemin een groot en voortreffelyk kunstenaer.

Het tafereel dat hy onder n^o 47 heeft ten toon gesteld, verbeeldt graef Eberhard van Wurtemberg, by zyne aankomst voor Jerusalem, in den jare 1468. Eberhard was een jongeling van ruwe en ongebondene zeden, en by zyn veertiende jaer stond hy openlyk tegen zynen oom op, en dwong dezen zyne voogdy neder te leggen. Plotseling krygt hy inkeer, doet eene bedevaert naer Jerusalem en verandert geheel van levenswyze. Hy regeerde op zulk eene voortreffelyke wyze, en maekte zyne onderdanen zoo gelukkig, dat het goede volk van zyn land, op eene naïve wyze zegde: "Indien de Vader in den Hemel stierf, dan zou er niemand dan vader Eberhard zyne plaets kunnen vervangen." Keizer Maximiliaen verhef zyn graefschap tot hertogdom, en na zynen dood liet deze vorst op het graf van Eberhard het volgende grafschrift plaatsen: "Hier ligt een vorst, verstandig en deugdzaam, als geen ander in het ryk; zyn raed is my dikwyls nuttig geweest."

De kunstenaer heeft Eberhard daergesteld, op het oogenblik dat hy voor Jerusalem aankomt, en zich dankbaar op zyne knieën werpt, wegens zyne goed uitgevallen reis. Hy draegt het habyl van een pelgrim, doch onder hetzelfde ziet men het harnas eens ridders blinken. De uitdrukking van het gelaet des vorsten, die zyne oogen ten hemel gerigt heeft, geeft volkomen de gesteldheid van zyn [gem]oed te kennen. Gaerne zouden wy er echter iets meer van de [trek]ken in gezien hebben, waarmede de ongebondenheid en de hartstogten van zyn vroeger leven zyn aengezigt moeten beploed hebben. Dit is slechts een gedacht; misschien zyn wy mis daerin; ook dringen wy er niet op aen. De uitvoering van dit kunststuk is voortreffelyk, en zóo bevallig, dat men er niet kan omtrent komen, zonder zich, als het ware, gedwongen te vinden, er voor te blyven stil staen. [...]

BIJLAGE XXI

O.***, *Antwerpsche Tentoonstelling, in Provinciael Antwerpsch Nieuwsblad, 96, zaterdag 15 augustus 1846, z.pag.*

[...] De heer De Keyser is ongetwyfeld diegene, aen wien de palm der tentoonstelling toekomt. Drie gewrochten bezitten wy van dien meester en alle drie zyn in hunnen aerd uitnuntend en toonen welk diep besef die schilder van de kunst bezit en in welken hoogen graed hy over de uitvoering weet te beschikken.

[...] Een derde tafereel van den heer De Keyser is de *graef Eberhart (sic) van Wurtemberg, voor Jerusalem, doet zynen pelgrinaedje, aankomende in 1468*. Wy zullen hier niet herhalen wat wy reeds over de meesterachtige teekening en penseeling gezegd hebben, alleenelyk willen wy een gevoel bestryden, dat wy in een overzigt der tentoonstelling ontmoet hebben. Trouwens, men beweert daer dat de graef op zyn wezen en op zyne kleederen de sporen eener lange en lastige bedevaert zou moeten dragen. Ongetwyfeld had de schilder op die wyze zyn onderwerp kunnen behandelen en het had ook een meestersluk kunnen wezen; doch zien wy liever wat de schilder heeft willen doen, en oordeelen wy dan, of hy in zyn voornemen geslaegd is. Het schildery van den heer De Keyser is, volgens ons, eene idealiteit; hy heeft willen uitdrukken wat er in de ziel van den godvruchtigen pelgrim, by het aenschouwen der heilige stad, omging; hy heeft de gevoelige ziel van den man op zyn wezen en in zyne gansche houding willen teruggeven, en dat doende, kon hy niet

meer aen de kleine aerdsche dingen denken. Op dien stond van geestverrukking, dacht de pelgrim aen zyne lange reis, aen de vermoeidheid, aen de doorgestane gevaren niet meer, en de schilder kon er ook niet meer aen denken, en hy heeft gewild dat de aenschouwers insgelyks in dit gevoel deelden. Wy weten niet, of het op allen denzelfden indruk gemaekt heeft, als op ons; doch wy hebben het zoo begrepen, en wy hebben ten slotte van onze aendoening het schildery van den heer De Keyser als een tweede hooggodsdienstig schildery toegejuicht, en den schilder bewonderd, die zoo goed het koloriët volgens zyne onderwerpen weet te schikken. [...]

BIJLAGE XXII

Salon d'Anvers. - 1846, in Journal du Commerce d'Anvers. Politique, commerce, industrie, agriculture, marine, littérature, sciences et beaux-arts, 25, 196, maandag 17 en dinsdag 18 augustus 1846, z.pag.

[...] *Le comte Everhard (sic) de Wurtemberg arrivant devant Jérusalem, but de son pèlerinage, en 1468.* Voilà ce qui dit le livret. Nous savons qu'au commencement d'une bataille comme à sa fin, les guerriers de M. de Keyser sont toujours d'une égale propreté, d'un teint charmant, d'une toilette irréprochable. Je ne le chicanerai donc pas sur ce que le comte Everhard (sic) n'a pas le moindre atôme de poussière sur sa belle cuirasse d'acier et sur son manteau de pèlerin, qui prennent presque toute la toile. Cependant, en 1468 comme en 1846 (avec anagramme s'il vous plaît) il y a loin de l'Allemagne à Jérusalem, surtout quand une grande partie du voyage se fait à cheval, et par un climat torréfiant. Ce qui n'empêche pas cette troisième étude, sans doute un sujet de commande, d'avoir des mains admirables, une figure pleine de dévotion et d'expression et un coloris rayonnant de fraîcheur.

Si j'étais une petite fée j'irais voler dans l'atelier de M. de Keyser, et après avoir effleuré toutes les belles armures qui s'y trouvent, je lui dirais: "O maître, il ne suffit pas d'avoir du génie, il faut encore être citoyen reconnaissant, pourquoi avoir envoyé trois études à l'exposition, quand vous auriez pu y envoyer trois tableaux, au moins?" Après quoi je m'en irais dans l'atelier de M. Wappers à qui je dirais: "O maître, il ne suffit pas d'avoir du génie, il faut encore être citoyen reconnaissant, pourquoi avoir envoyé quatre études à l'exposition, quand vous auriez pu y envoyer quatre tableaux, au moins?" [...]

BIJLAGE XXIII

C..... Antwerpsche pronkzael, in Den Vaderlander, 18, 108, zondag 13 september 1846, z.pag.

[...] De schilderyen van den heer De Keyzer maken zonder tegenstræk een der schoonste gedeelten uit van de antwerpsche tentoonstelling. Het tafereel van dien meester, dat ons het meest beviel, is zijn *Arabier*. Kleur, teekening, penseeling, uitvoering, in een woord, alles verraedt den grooten meester. Wy noemen dit schildery, het fraeiste welk wy sinds lang van den heer De Keyzer te zien kregen. Zijn *graef Everard van Wurtemberg* is ook schoon, doch komt met het voorgaende niet in vergelyking. Men is het over het algemeen niet eens omtrent de uitdrukking van het wezen des graven. Wy vinden het heel fraei, heel poëtisch.

De *Nood Gods*, door den zelfden, is nog een der schoonste tafereelen van de expositie. Hoe schoon van penseeling, hoe fraei van kleur is dit tafereel niet, en welk diep godsdienstig gevoel ligt niet over het zelve verspreid! Wat wy er alleen zullen op aenmerken, is dat wy het liefst wat min uitvoerig behandeld zagen. Ons dunkens, moet men in tafereelen van dien aard slechts naar het effekt zien, en de uitvoerigheid doet niet zelden dat effekt te kort. Wy moeten echter bekennen, dat zulks, wonder! het geval niet is in het tafereel van den heer De Keyzer, en indien wy ons eene aenmerking aengaende deszelfs uitvoerigheid veroorloofd hebben, is het enkel in het belang der

jonge kunstenaers, die den grooten meester in zyne behandeling willende volgen, ongetwyfeld schipbreuk zouden lyden, op de klip die hy zoo schoon heeft weten te vermyden. Wy herhalen het, de heer De Keyzer staet aen het hoofd der antwerpsche tentoonstelling. [...]

BIJLAGE XXIV

E., *Exposition d'Anvers*, in *Le commerce belge*, 10, 257, maandag 14 september 1846, z.pag.

Voici la nouvelle du jour: M. De Keyser fait schisme avec l'école d'Anvers. Rêvant le progrès, il revient au dessin, au style, à l'étude de la forme et du fini. On conçoit la sensation que produisent ses œuvres au salon, car la nouvelle manière de M. De Keyser ne tend à rien moins, en un mot, qu'à opérer une révolution complète dans la manière qu'ont les Anversois d'envisager les arts, ce dont nous le louons sincèrement: s'il arrive au but, il aura bien mérité des arts et de la patrie. Les tableaux de cet artiste sont dignes d'être appréciés par tous les vrais amis des arts, et nous voudrions que la presse entière fût unanime pour encourager les efforts d'un homme de grand mérite, dont la transformation du talent aura, nous l'espérons, une grande influence sur les études des jeunes peintres d'une école dont M. De Keyser est l'idole, et que ses nombreux disciples s'empresseront d'imiter. Si rien n'est plus féroce que la partialité des élèves en faveur du chef, rien n'est touchant aussi comme leur adoration pour le maître qu'ils sentent, qu'ils affectionnent: — heureux lorsque ces jeunes aspirants tombent sous la direction d'un homme éclairé, d'un artiste de goût! Nous avons vu, dans les salles d'Exposition d'Anvers, un essaim de ces enfants des arts prosternés devant *la Pieta* de M. De Keyser; nous les avons vu incliner la tête, les deux pouces au-dessus des tempes, à la façon de Mahomet (sic), devant *l'Arabe* du même artiste, comme s'ils eussent été devant le Coran lui-même; mais, à part nous, nous rendions grâce à M. De Keyser que ces genuflexions tant soit peu fanatiques s'adressassent à des œuvres aussi remarquables.

L'Arabe de M. De Keyser est, entre tous ses tableaux, celui qui a le plus d'aspect. Si la tête était d'un type plus élevé, sinon plus vrai, et répondait à la belle tournure, à la hardiesse et à la science des effets, à la distinction, à la sûreté d'un coup de brosse: en un mot, à l'allure digne des grands maîtres imprimée à cette peinture, ce serait une œuvre parfaite, que les noms anciens, et les plus illustres, ne démentiraient pas. — Mais c'est surtout dans *la Pieta* et *le Pèlerin devant Jérusalem*, que nous constatons la tendance nouvelle de M. De Keyser vers le spiritualisme de l'art, vers les études les plus élevées. Le sentiment charmant qui règne dans ces compositions les rend tout à fait sympathiques. La forme, bien que maigre encore, est remplie de grâce, et la couleur sage, doucement reflétée de l'ancien charme flamand de l'artiste, complète un ensemble auquel nous ne pouvons donner trop d'éloges. [...]

BIJLAGE XXV

Driejarige Tentoonstelling van Schoone Kunsten, te Antwerpen, in *De Eendragt, Veertiendaagsch Tijdschrift voor Letteren, Kunsten en Welenschappen*, 1, 1846-1847, p. 25.

[...] De heer De Keyser toonde, zooals immer, dat hy de kunst van uitvoering in den hoogsten graed bezit. Welke hemelsche opgetogenheid, welke godsvrucht leest men op het ideale aenzicht van *Graef Everhard van Wurtemberg, vóór Jeruzalem komende* (7A) (sic, in feite 47)! Dit tafereel, evenals zyn *Arabier* (18), is een meesterstuk van kleur en teekening. *De doode Christus op de knieën der Moedermaegd* (353) is insgelyks boven onzen lof, wat penseeling en uitvoering aengaet. Wy moeten echter doen opmerken dat het vleesch der Maegd te zeer gelyk is aen dat van den Christus, zoodat, ofwel beiden dood, of beiden levend schynen moeten. [...]

BIJLAGE XXVI

A. HOUSSAYE, *Les Vanloo*, in *Revue des deux mondes, augmentée d'articles choisis dans les meilleurs recueils et revues périodiques*, 3, 1842, p. 172-190.

P. 183-184:

[...] Son séjour à Turin fut heureux à divers titres: il y trouva, dit un de ses biographes, la fortune et l'amour, la fortune sous les traits du roi de Sardaigne, l'amour sous les traits de la belle Christine Somis, la *Philomèle de l'Italie*. C'était mieux que Philomèle, c'était une belle fille qui chantait comme un ange: en outre elle était pleine d'esprit et de grâce. Carle Vanloo, l'ayant vue et entendue, demanda à faire son portrait. Lui qui faisait un portrait en pied dans l'espace d'un jour, il fut cinq semaines à celui de Christine, et encore n'en était-il pas content, car il ne pouvait reproduire l'enchantement que répandait la voix de la jeune fille. Un jour que son divin modèle posait pour la dernière fois, le dépit, l'amour peut-être, l'emporte et l'égaré: il détruit d'un coup de pinceau l'œuvre longtemps caressée, il se jette aux genoux de Christine, lui dit que ce n'est pas là le portrait qu'il veut avoir d'elle. J'ai recueilli de je ne sais quel poète ces mauvais vers qui expliquent la pensée de Carle Vanloo:

Que ne puis-je à ton air, ô charmante Christine!
Disait Vanloo, joignant ta voix divine,
Sur la toile animer ton gosier enchanteur!
Mais l'art résiste à mon envie;
Avec ta voix, tes grâces, ta douceur,
L'amour grava ton portrait dans mon coeur,
Et je veux que l'hymen m'en fasse une copie.

Carle Vanloo parlait sérieusement: avant de recommencer un autre portrait, il épousa la belle Christine, qui fut sa joie la plus douce. Il partit avec elle pour Paris, où il débarqua avec éclat. Il fit sonner très-haut les écus du roi de Sardaigne, prit un grand appartement, le meubla avec mille recherches et mille caprices, ouvrit son salon à tous les représentants des arts. Comme il avait beaucoup d'entrain, comme sa femme osait chanter la première en France la musique italienne, il y eut bientôt foule chez lui: les derniers venus se tenaient dans l'escalier. [...]

P. 187-188:

[...] Mais j'allais oublier une œuvre de Carle Vanloo, son œuvre la plus belle et la plus caressée, un divin portrait qui est allé dans l'immortelle galerie du ciel: Mlle Caroline Vanloo. Vous vous rappelez ces vers de Carle à Christine:

Le dieu d'amour grava ton portrait dans mon coeur,
Et je veux que l'hymen m'en fasse une copie.

Mme Vanloo eut une fille et deux fils: la fille fut le digne portrait de sa mère, plus belle, plus gracieuse, plus adorable encore, pâle sous ses longs cheveux noirs, laissant tomber de ses yeux bleus comme le ciel d'Italie un regard angélique et charmant, vous parlant avec une voix qui allait au coeur, une voix faite pour chanter plutôt que pour parler. "O Raphaël! Raphaël!" s'écriait Vanloo en contemplant sa fille. Quand le peintre avait fini de la regarder, c'était le tour du père. Raphaël est un grand maître, mais Dieu est un plus grand maître encore: Carle Vanloo regrettait de n'avoir pas eu plus tôt un pareil chef d'œuvre sous les yeux. Caroline Vanloo avait dans sa belle figure je ne sais quoi d'éclatant, ce rayon du ciel qui est un présage de mort. En la voyant, on s'attristait comme à la vue de ces blanches visions de la jeunesse qui nous couvrent de leurs ombres fatales. C'était moins une femme qu'un ange. Une rêverie nuageuse avait de bonne heure enveloppé son âme: elle parlait peu, passait toute sa journée à lire ou à rêver, n'avait nul souci des plaisirs de ce monde: au bal, elle ne dansait pas, elle n'accordait à la fête que son ravissant sourire: on peut

dire que son âme seule aimait la vie, son corps était un tabernacle de marbre. Les livres la perdront, disait sans cesse le bon Vanloo, qui n'avait jamais su lire et qui ne voyait pas sans effroi des milliers de lignes noires courant les unes après les autres: c'étaient pour lui des signes cabalistiques. Elle allait souvent lire ou rêver dans l'atelier, sous les yeux de son père, qui avait bien de la peine à lui arracher trois paroles. Il lui demandait conseil sur ses têtes de saintes ou de déesses païennes, elle ne répondait pas, mais son père l'avait vue. "Bien, très-bien, ma fille, ne m'en dis pas davantage."

Un matin, plus pâle et plus rêveuse que de coutume, elle descend à l'atelier: n'y voyant pas Carle Vanloo, elle va s'asseoir sur son fauteuil, devant une toile à peine barbouillée de quelques coups de pinceau; elle prend un crayon et se met à dessiner. Son père, qui la suivait, entre en silence dans l'atelier; frappé de l'air inspiré de sa fille, il s'avance derrière un grand tableau tout en murmurant: "Voilà bien les Vanloo, ils savent dessiner avant d'avoir appris."

Au bout de quelques minutes, Caroline Vanloo dépose son crayon, tout en contemplant la figure qu'elle vient de tracer. Carle Vanloo va vers elle; apercevant tout à coup son père sans l'avoir entendu venir, elle pousse un cri:

— Tu m'as fait peur, lui dit-elle en lui tendant la main.

A cet instant, le pauvre père pâlit, il a vu la figure dessinée par sa fille: cette figure, c'est la Mort. Voilà bien le linceul qui laisse entrevoir le sein lugubre de la seule femme sans mamelles, voilà bien les pieds qui font le tour du monde en creusant une fosse à chaque pas, voilà bien la faux terrible de l'éternelle moisson! Ce qui surtout effraie Vanloo, c'est la tête de cette funèbre création; Caroline Vanloo sans le savoir peut-être, a donné ses traits angéliques à la Mort; ces traits sont à peine indiqués; tout autre que Vanloo ne reconnaîtrait pas là Caroline, mais Vanloo! Vanloo le peintre! Vanloo le père!

— Enfant, dit-il en cachant ses larmes par un éclat de rire forcé, ce n'est jamais par là que l'on commence: lève-toi, je vais te donner une leçon.

Caroline se lève en silence. Carle Vanloo s'assied, efface d'une main agitée le dessin de sa fille, moins les traits de la figure, prend la sanguine, et se hâte de faire une métamorphose. Déjà la tête s'anime d'un joli sourire, voilà des cheveux bouclés qui flottent au vent printanier; un gracieux contour passe sur les épaules, des ailes légères y sont attachées; ce n'est plus la Mort, c'est l'Amour. Le peintre, sans désespérer, jette quelques accessoires, un carquois et des fleurs, des colombes qui se bécotent, en un mot tout l'attirail mythologique. Caroline, qui regarde par-dessus l'épaule de son père, suit son crayon avec un sourire doux et amer à la fois.

Quand Carle Vanloo eut fini, fini de dévorer ses larmes, il se tourna vers sa fille:

— N'est-ce pas cela? lui demanda-t-il en lui baisant la main.

— Non, répondit-elle en penchant la tête avec mélancolie.

Son père, la trouvant plus pâle, la prit sur son cœur et l'emporta dans la chambre de Mme Vanloo.

— La mort! la mort! s'écria la pauvre fille tout égarée en tendant les bras.

Dès cet instant, elle eut le délire. Je n'essaierai pas de peindre le désespoir de son père; il demeura près du lit de Caroline nuit et jour, priant Dieu pour la première fois de sa vie. Elle mourut à quelques jours de là "d'une maladie que les premiers médecins de Paris n'ont pu définir." Ne pouvait-on pas appeler cela le mal de la vie? S'il faut en croire Carle Vanloo, les livres seuls ont tué sa fille; on ne sait pas quels livres.

Le pauvre peintre ne put retrouver le bonheur après ce coup terrible; un crêpe lugubre couvrit toujours sa fortune et sa gloire. Le dauphin, le rencontrant à la cour quelques années après ce malheur, lui demanda pourquoi il était si sombre: "Monseigneur, je porte le deuil de ma fille," répondit-il en essuyant une larme. Il avait conservé dans son atelier, comme un triste souvenir, la toile où Caroline avait dessiné la Mort; en y regardant de très-près, malgré l'image de l'Amour qui couvrait le dessin de sa fille, on devinait encore de funèbres contours. Mme Vanloo donna cette toile au comte de Caylus, qui avait raconté l'histoire de Caroline Vanloo dans une lettre au marquis de Lignerac. [...]

RÉSUMÉ

Les esquisses préparatoires d'un peintre peuvent éclairer la genèse de l'œuvre, révéler le concept initial et son évolution ultérieure. Un certain nombre d'esquisses conservées dans une collection privée permettent d'étudier différents stades de l'œuvre des deux peintres anversois du XIX^e siècle.

L'analyse concerne les tableaux suivants: *Saint Dominique recevant le rosaire des mains de la Vierge*, *Une jeune fille italienne effeuillant une fleur*, *Eberhard de Würtemberg arrivant en pèlerinage à Jérusalem* et *Saint Georges vainqueur du dragon* de Nicaise De Keyser et le tableau de Wappers du Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, intitulé jusqu'à présent *Jeune artiste méditant devant une toile*, identifié pour la première fois par l'auteur dans le présent article comme *Marie Rosalie alias «Caroline Vanloo, fille du peintre Carle Vanloo»*.

Seule l'esquisse représentant Eberhard de Würtemberg est une réplique tardive d'un tableau antérieur. Les autres esquisses et bozzetti sont des études préliminaires révélant les recherches expérimentales des deux peintres, tant du point de vue du style que du traitement du sujet que le tableau achevé ne révèle pas nécessairement.

Les thèmes abordés reflètent le romantisme de l'époque: le salut par la prière, l'amour suspendu à un jeu de hasard, la repentance après une vie de débauche, le combat contre le dragon et, en ce qui concerne l'œuvre de Wappers, l'ultime confrontation de la beauté malade, personnifiée par la fille de Carle Vanloo, conduisant à la mort et à la décomposition finale, thème romantique par excellence.

SUMMARY

A painter's preliminary sketches can throw light on the genesis of his work, revealing the initial concept and its subsequent development. A series of sketches conserved in a private collection enable us to study different stages of the work of two 19th century Antwerp painters.

The analysis examines the paintings *Saint Dominic Receiving the Rosary from the Hands of the Virgin*, *A Young Italian Girl Pulling Apart a Flower*, *Eberhard of Würtemberg arriving in Pilgrimage at Jerusalem* and *Saint George the Vanquisher of the Dragon* by Nicaise De Keyser and the painting by Wappers at the Antwerp Royal Fine Arts Museum, entitled until now *Young Artist Meditating in front of a Canvas*, and identified for the first time by the author of the present article as *Marie Rosalie, alias "Caroline Vanloo", daughter of painter Carle Vanloo*.

Only the sketch representing Eberhard of Würtemberg is a later replica of an earlier painting. The other sketches and *bozzetti* are preliminary studies which reveal the two painters' experimental researches, in terms both the style and of the treatment of the subject which the final painting does not necessarily reveal.

The subjects reflect the Romanticism of the period: salvation through prayer, a lover suspended on the play of chance, repentance after a life of debauchery, combating the dragon and, in Wappers' work, the final confrontation of sick beauty, personified by Carle Vanloo's daughter, leading to death and final decomposition, a Romantic theme *par excellence*.

AUTOUR DU LIVRE-OBJET: LE JAPONISME DANS LE PROJET ESTHÉTIQUE DE MAX ELSKAMP (1862-1931)

Jacques MARX*

Le livre ornementé en Belgique: un projet esthétique identitaire

Max Elskamp ⁽¹⁾ est incontestablement, avec Émile Verhaeren, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck, un poète représentatif d'une génération littéraire marquée par une profonde crise d'identité. Né d'un père flamand, armateur fortuné, et d'une mère d'origine wallonne, il appartient à la bourgeoisie francophone d'Anvers. Il a vécu dans un milieu dont il ne comprenait pas la langue, qui a, en quelque sorte, constitué pour lui un objet de «désir impossible», comme l'indique une de ses phrases, souvent citée: «Je regrette amèrement de ne pas savoir le flamand. C'était la langue qu'il m'aurait fallu, puisque le belge n'existe point. Quelle bonne chose ce serait d'être un pays à soi, fût-ce la Belgique, si ça existait!» ⁽²⁾ En effet, ce poète délicat et secret, idéaliste et passionné d'Absolu, n'a jamais cessé, dans une très grande solitude, d'élaborer une œuvre qui se présente finalement à nous comme une conjuration de la vie et de la réalité, au profit du rêve et du symbole. Comme le soulignait déjà un commentateur en 1898, cet écrivain de langue française mais de sensibilité flamande, est entré très profondément en connivence avec «l'âme flamande» populaire, dont l'enveloppe parfois un peu fruste a souvent, dans l'histoire culturelle de la Flandre, recouvert une profonde exigence de vie intérieure ⁽³⁾. Ses habitudes de vie ont constamment trahi un penchant affirmé pour le repli, le recueillement, voire la réclusion, dans laquelle ceux qui l'ont connu ont cru détecter quelque chose de vaguement oriental. En témoigne cette évocation de son ami Henry Van de

* Université libre de Bruxelles

- (1) L'écrivain n'a pas fait l'objet, depuis longtemps, d'une biographie substantielle. On consultera néanmoins Jean DE BOSCHÈRE, *Max Elskamp, suivi de Portraits d'amis*, Paris. (Bibliothèque de l'Occident; rééd. Michel DESBRUÈRES, Paris, Éditions La Différence, 1990); HENRY VAN DE VELDE, *Henry Van de Velde entretient ses collègues de l'Académie libre Edmond Picard de la formation poétique de Max Elskamp et d'une amitié de plus de 50 ans*, 1933 (repris dans H. Van de Velde, *Déblaiement d'art*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, 1979, p. 109-156); ROBERT GUIETTE, *Max Elskamp*, Paris, Seghers, 1955 (Coll. Poètes d'aujourd'hui); MARIE GEYERS, «Souvenirs sur Max Elskamp», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, Bruxelles, XLV, 2 (1967), p. 61-84; HENRI LAVAGHERY, notice sur Max Elskamp, dans *Biographie nationale*, Bruxelles, Bruylant, 1966 (LXXIII, supplément, t. 5), col. 283-289; PAUL GORCEIX, «Réalités flamandes et symbolisme: Max Elskamp (1862-1931)», *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 4 (juillet-août 1987), p. 733-744; et le n° spécial de la revue *Textyles* (n° 22, *Max Elskamp, Charles Van Lerberghe*, éd. Christian Berg et Jean-Pierre Bertrand, Bruxelles, Le Cri Édition, 2002) qui lui est partiellement consacré.
- (2) Cité par Christian ANGELET, dans Chr. BERG et P. HALEN (éd.), *Littératures belges de langue française, histoire et perspectives (1830-2000)*, Bruxelles, Le Cri Édition, 2000, p. 95.
- (3) VICTOR KISSON, *Max Elskamp et la poésie de Flandre*, Bruxelles-Anvers, 1898 (Bruxelles, Archives et musée de la littérature [désormais AMI.], FS XII/107).

Velde qui mentionne de lui une lettre curieuse de 1893 dans laquelle il s'exclame: «Hier soir, ainsi que ceux de là-bas vont voir les cerisiers fleuris, m'en suis allé avec l'Accoutumée au Promenoir, regarder le jeu de la lune et des nuages. Jouissance un peu bien japonaise. Mais voici adorablement flamand, l'exquise chanson qu'Elle m'a dite sans savoir et qui est, paraît-il, celle des enfants d'ici et qu'ils chantent tant que la lune est voilée, ou se cache, par honte, paraît-il» (1).

De même, sa compatriote Marie Gevers, a souligné son intérêt pour l'Extrême-Orient et l'a décrit, de façon assez romantique, comme un «mandarin», dont il avait d'ailleurs l'apparence physique: «Il ressemble à un mandarin chinois, mais plutôt à un Chinois devenu européen qu'à un Européen devenu chinois, car son âme, pour être aussi poétique, doit être raffinée par trois mille ans de politesse [...] J'aimais à me l'imaginer fumant l'opium» (2). Il ne s'agit pas seulement d'une métaphore: voyageur immobile qui n'a jamais connu l'Asie, mais qui vivait dans un monde chimérique, entre le rêve cristallin et la réalité triviale, Max Elskamp a très sérieusement tenté d'atteindre — notamment par le bouddhisme — la délivrance des contingences matérielles (3). Il convient toutefois de préciser — et ceci nous paraît essentiel — que l'utopie du «centre immobile» (4), de la «Chine intérieure» (qu'il appelait la «Thulé des rêves» (5)), ne lui a jamais fait perdre le contact avec les choses vues et la réalité quotidienne. Sa vision lyrique, portée par le rêve idéaliste de la fusion entre le sujet poétique et le sensible, a toujours maintenu un ancrage profond dans une réalité flamande transfigurée: c'est-à-dire lestée d'un surplus de réalité, d'une qualité spécifique où l'on observe une capacité d'intelligence du sens intime des choses et des connivences secrètes unissant le matériel et le psychique, qu'on retrouvera d'ailleurs dans d'autres formules culturelles spécifiques de nos régions, comme le réalisme magique.

Bref, si pour Michel de Ghelderode, la Flandre a été un *songe*; pour Elskamp, elle a surtout été un rêve d'art; comme elle le fut d'ailleurs pour Georges Rodenbach qui, hors de nos frontières, à Paris, se plaisait à cultiver la nostalgie du pays natal sur un mode esthélisant et

(1) H. VAN DE VELDE, *Déblaiement d'art*, op. cit., p. 140. Suit, en flamand, le texte de la chanson, qui défie l'honnêteté.

(2) Marie GEVERS, «Souvenirs sur Max Elskamp», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, XLV, 2 (1967), p. 70.

(3) Sur l'évolution spirituelle d'Elskamp, voir Chr. BERG, *Max Elskamp et le bouddhisme*, Centre européen universitaire de Nancy, Nancy, V. Idoux, 1969, p. 16; et Paul GORCEIX, «Le voyage immobile: Max Elskamp et la symbolique orientale», *Textyles*, n° 12 (1995, *Voyages, Ailleurs*), p. 67-80. On notera cependant, avec Charles BERNARD («Une précision sur l'évolution mystique de Max Elskamp», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, XXVIII, n° 2, oct. 1950, p. 41-50) que ce fameux mysticisme n'excluait pas un certain goût de la mystification. Le poète participait aux séances de la section littéraire du Cercle artistique d'Anvers: on s'y amusait beaucoup, paraît-il, à lire des proverbes japonais inconvenants, mais parfaitement apocryphes, qui auraient été admirés par de doctes spécialistes comme des exemples de sagesse orientale!

(4) Sur le paradoxe du «voyageur immobile», voir Michel VIEGNIÉS, «Du mouvement et de l'immobilité d'Elskamp», *Textyles*, n° 22 (*Max Elskamp, Charles Van Lerberghe*), op. cit., p. 43-48.

(5) «Cette Chine que j'ai toujours adorée, comme elle est bien désormais le pays philosophique, la Thulé des rêves...» (août 1914): cité par R. GUETTE, *Max Elskamp*, op. cit., p. 86.

distancié: «C'est après avoir délaissé notre Flandre natale, notre Flandre d'enfance et d'adolescence pour venir définitivement à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel [...] la Flandre que nous avons recrée et ressuscitée pour nous, dans le mensonge de l'art» (9). Retenons l'expression: le *mensonge de l'art*. Elle dit bien la part de construction intellectuelle impliquée dans le projet de résolution d'une crise identitaire qui n'était pas seulement personnelle, mais se trouvait également inscrite, à la fin du XIX^e siècle, parmi les enjeux culturels majeurs de la renaissance littéraire jeune belge. Car — faut-il le rappeler? — la Belgique n'avait pas, avant le renouveau des années 1880, de tradition littéraire spécifique. Mais elle avait, par contre, une tradition culturelle fortement ancrée dans la production picturale flamande. De ce point de vue, on ne peut pas ignorer que l'œuvre d'Elskamp a notablement contribué à renforcer le dessein implicite de toute *l'intelligentsia* de son temps: celui de légitimer l'insertion, dans la prestigieuse filiation de nos peintres, d'une littérature «nationale» (10). C'est exactement ce que disait Iwan Gilkin dans le texte fondateur de *La Jeune Belgique*, publié par *La Semaine des étudiants de Louvain*, à laquelle le grand poète Émile Verhaeren collaborait activement lors de ses années d'études à l'université: «Il faut fonder dans la poésie une école flamande digne de sa sœur aînée, la fille de nos peintres» (11).

Aux yeux de la littérature d'expression française liée à la bourgeoisie francophone dominante, l'avantage d'une telle proposition était de mettre la réussite internationale de la peinture flamande au service d'un concept aussi flou qu'incontournable dans la réflexion de l'époque sur l'identité nationale: celui de «l'âme belge», faite d'un mélange de sensualisme et de mysticisme qu'on prétendait précisément retrouver dans les œuvres des grands maîtres flamands du passé (12). Les écrivains francophones chercheront donc à illustrer ce programme, qu'un des meilleurs connaisseurs d'Elskamp, Christian Berg, définit comme «le mirage flamand» (13), et qui s'est manifestement nourri d'une série de thèmes codifiés: la Flandre sensuelle et mystique célébrée par Verhaeren dans *Les Flamandes* (1883) et *Les Moines* (1886); la vie instinctive chantée par Georges Eekhoud dans *Kermesses* (1884); les silences de la vie intérieure évoqués par Elskamp dans le recueil *Dominical* (1892). Il n'est certainement pas indifférent à notre propos d'observer que le long cheminement intérieur d'Elskamp s'est en fait rencontré avec les lignes de force stratégiques structurant le champ littéraire belge de son époque.

(9) «Paris et les petites patries», *Revue encyclopédique* (Paris, Larousse), 15 avril 1895, p. 138.

(10) Sur les liens entre la production culturelle et la problématique identitaire en Belgique, voir Jean-Marie KLINKENBERG, «L'idéologie de la littérature nationale (1830-1839)», *Studia belgica. Aufsätze zur Literatur- und Kulturgeschichte Belgiens*, hsg. von H. J. Lope, Francfort-Berne, 1980, p. 135-153; Marc QUANGHEBEUR, «Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone», *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1980, 1-1, p. 501-525; Stefan Gross et Johannes THOMAS, *Les Concepts nationaux de la littérature: l'exemple de la Belgique francophone*, Aix-la-Chapelle, Momo Verlag, 1989.

(11) 29 nov. 1879 (n° 246, p. 378-379).

(12) Ce thème idéologique, d'une simplicité élémentaire, avait été avancé par Édouard Picard dans un article fameux de la *Revue encyclopédique* (21 juillet 1897, n° spécial *La Belgique*, «L'âme belge», p. 555-598), et se trouvait renforcé à l'époque par les théories avancées par l'historien Jacques Pirenne dans son livre sur *La Nation belge* (1899).

(13) «La Belgique romane et sa Flandre», dans Chr. BERG et P. HALEX (éd.), *Littératures belges de langue française, op. cit.*, p. 389-412.

Ce qui fait de Max Elskamp un cas unique dans l'histoire des lettres belges, c'est que son extrême intériorisation est allée de pair avec une prodigieuse activité de collectionneur d'objets, d'imprimeur, de graveur, et de folkloriste. Il faudrait plutôt parler de «rassembleur d'objets», dont le sens devait être déchiffré, à l'image de ces mystérieux cadrans solaires d'origine japonaise — les *hidokei* — actuellement conservés au Musée de la vie Wallonne à Liège, dont il dit curieusement qu'ils ne pouvaient avoir été faits que par «[...] des amoureux transis et des gens degoûtés de la vie en société!»⁽¹⁴⁾ Il y avait incontestablement chez lui un goût authentique pour le concret, qui allait le conduire à faire œuvre d'ethnologue, à collecter une quantité importante d'estampes japonaises, de miniatures persanes, d'objets divers témoignant de la vie populaire flamande, et à mettre sur pied, en 1903, un Conservatoire de la tradition populaire. En même temps, son œuvre personnelle révèle un attrait presque sensuel pour la matière, qui s'est exprimé dans toutes sortes d'expérimentations, notamment dans le domaine de la xylographie, dont il maîtrisait parfaitement les techniques, qu'il avait apprises chez l'imprimeur Buschmann à Anvers⁽¹⁵⁾. Comme le montre la publication de ses *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre* (1895), issues de sa collaboration avec Van de Velde et imprimées sur la presse de ce dernier, l'ornementation du livre (et non *l'illustration*, terme qu'il détestait) faisait partie pour lui d'un projet global. Les dessins qu'il avait lui-même gravés dans le bois pour cet ouvrage avaient pour but de former ce qu'il appelait «une glose linéaire», c'est-à-dire d'instaurer un va-et-vient entre l'image verbale et l'ornementation, conçue comme symbole de la pensée⁽¹⁶⁾. C'est ce qu'on voit aussi dans *L'Alphabet de Notre-Dame la Vierge* (1901) et les *Sept Notre-Dame des plus beaux métiers* (1903-105), qui sont des albums de gravures sur bois pourvus de textes, dont l'inspiration découle de la tradition populaire flamande. Dans de telles entreprises, les mots deviennent eux-mêmes des images; la lettre est valorisée, et l'écriture devient en soi un fait visuel; un élément qui ne va pas sans rappeler la tradition extrême-orientale (fig. 1).

Par ailleurs, avec Max Elskamp, c'est en fait toute la distinction traditionnelle du travail de l'artiste et du labeur de l'artisan qui doit être reconsidérée, ce qui explique que l'histoire du livre moderne en Belgique lui est redevable d'un chapitre essentiel, même si l'exigence de la perfection l'a amené à privilégier des options élitistes: en effet, la plupart de ses textes ont été réédités de manière confidentielle ou dans des éditions de luxe qui, aujourd'hui encore, ne sont guère accessibles qu'aux bibliophiles⁽¹⁷⁾. Ici encore, il faut insister sur le fait que son activité personnelle se rencontre avec l'aspiration commune d'un grand nombre d'écrivains belges appartenant à la génération symboliste, désireux de se créer une identité littéraire inspirée des arts plastiques. L'œuvre d'Elskamp apporte confirmation d'un phénomène général qui touche

(14) AML., ML. 2883/14. Inventaire de la collection dans Henri MICHEL, *Les cadrans solaires de Max Elskamp*, Liège, Éd. du Musée Wallon, 1966.

(15) Préface de Jean WARMOES au catalogue composé par Pascal DE SADELEER, *Max Elskamp poète et graveur. Catalogue raisonné d'un ensemble exceptionnel de son œuvre littéraire et graphique*, Bruxelles, Librairie Simonson, 1985.

(16) Voir le commentaire de Chr. BERG pour les «Dix-neuf lettres de Max Elskamp à propos des Six chansons imprimées par Henry Van de Velde», *Le Livre et l'Estampe*, XVI (1970), n° 63-64, p. 151-176.

(17) Olivier BIVORT, «Le premier Elskamp», *Textyles*, n° 22 (*Max Elskamp, Charles Van Lerberghe*), *op. cit.*, p. 9-20; «Note sur les éditions contemporaines de Max Elskamp», *ibid.*, p. 21-24.

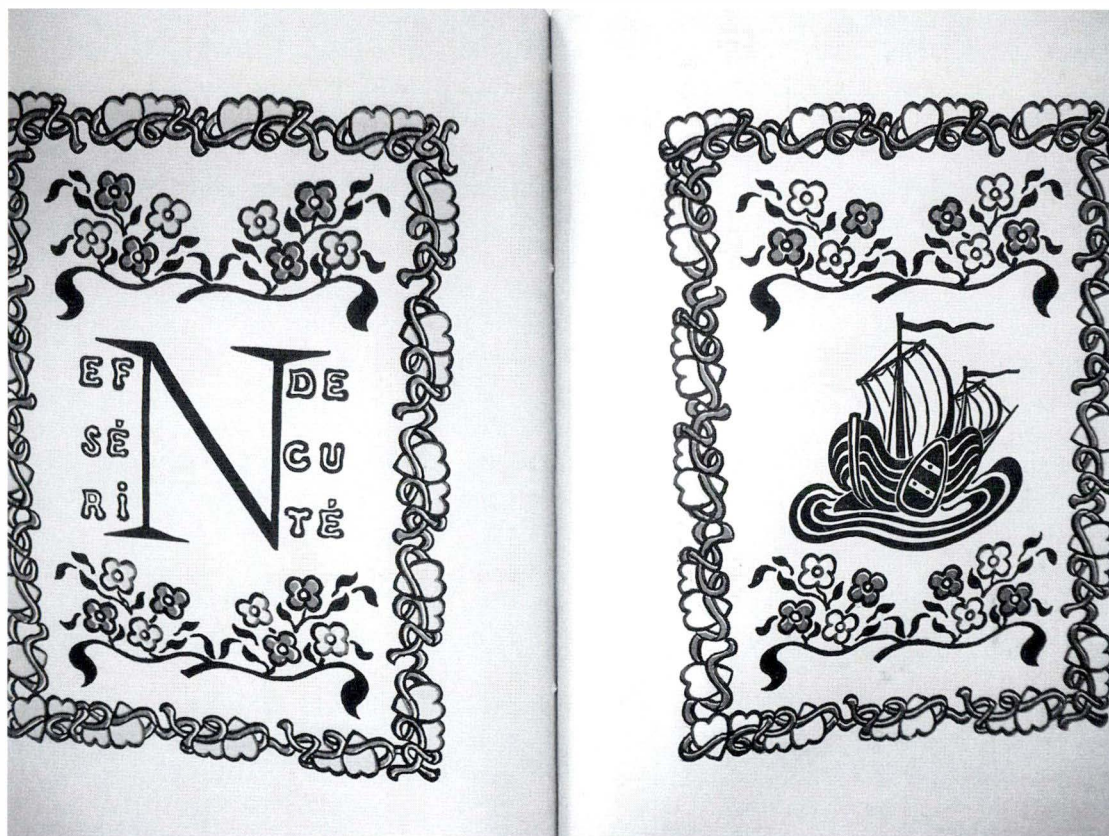


Fig. 1. Notre-Dame des pêcheurs (*Alphabet de Notre-Dame la Vierge*, 1901). A.M.L. Bruxelles.
(Photo de l'auteur)

toute l'édition de la poésie symboliste à la fin du XIX^e siècle: le renforcement des rapports entre l'écriture poétique et le *support*, c'est-à-dire le livre lui-même, qui n'est plus compris comme un simple instrument de la communication, mais comme un *objet*: plus précisément encore un livre-objet, appelant un décryptage spécifique⁽¹⁸⁾.

C'est bien la Belgique qui fut, à l'époque du triomphe de «L'Art Nouveau», à l'origine de l'extraordinaire développement du livre ornementé; mais il convient surtout d'observer que ce dernier a fourni le support d'une nouvelle littérature, dont la production a été favorisée par une série d'imprimeurs de talent, au premier rang desquels figurent Paul Lacomblez et Ed-

(18) Rosalind DEPAS, «Belgian Symbolism and the Art of the Book», *Neohelicon*, t. XIV, n° 1, 1987, p. 129-151; Denis LAOUREUX, «Dans le grenier de la poésie: Max Elskamp et l'image. L'écrivain-plasticien belge, une figure (a) typique?», *Textyles*, n° 22 (*Max Elskamp, Charles Van Lerberghe*), op. cit., p. 49-60.

mond Deman, éditeur de Verhaeren ⁽¹⁹⁾. Comme l'ont montré les travaux de Stephen H. Goddard ⁽²⁰⁾ et de Jane Block ⁽²¹⁾, la référence à la tradition flamande est très perceptible dans la plupart de ces réalisations : dans les gravures et dessins d'Henri de Brakelcer comme d'Henri Leys ou de Willem Geets, et bien sûr, d'Elskamp, dont on n'a pas manqué de mettre en exergue une phrase saisissante : «Je vois en flamand, j'écris en français» ⁽²²⁾.

C'est un fait que les bois gravés qui ornent son album d'*Enluminures* (1898) trouvent leur source directe dans l'imagerie médiévale flamande (tout comme, par exemple, les illustrations de Georges Minne pour les *Douze chansons* de Maeterlinck) ; mais l'apport essentiel du poète anversois à l'art du livre est allé dans le sens d'une libération par rapport à la représentation mimétique, et d'une intégration de plus en plus poussée du texte et de l'image. Si l'on considère par exemple la couverture du recueil *Dominical* (1892) — dont on discute, à vrai dire, l'attribution exacte, soit que l'estampe, réalisée par Van de Velde soit une reprise d'un dessin d'Elskamp ; soit que le dessin ait été conçu par Van de Velde, mais gravé sur bois par Elskamp — on s'aperçoit que, sans perdre complètement tout caractère figuratif, l'ornementation parvient à créer une atmosphère globale qui illumine le décor par l'esprit, et prépare en fait l'entrée du lecteur dans l'écriture (fig. 2). Accusant réception de ce livre, Émile Verhaeren devait d'ailleurs dire à ce propos son admiration : «Tu es le poète des dimanches de Flandre et si absolument des dimanches que tous les autres jours de la semaine sont teints dans tes vers de couleurs dominicales. On pouvait te reprocher certaines gaucheries, certaines indécidatesses contre l'unité des tableaux que tu nous présentais. Aujourd'hui tout est à son plan, à sa place, et c'est parfait. C'est un magnificat d'un bout à l'autre» ⁽²³⁾. L'influence de l'esthétique japonaise sur ce dessin de couverture, comme sur celle du recueil de 1893, *Salutations, dont d'angéliques*, ne fait pas de doute, comme l'a très bien souligné Madame Yoko Takagi, qui a mis en évidence tout ce que le travail d'ornementation de Van de Velde doit à l'art japonais ⁽²⁴⁾. Celui-ci a joué un rôle important dans le passage de Van de Velde de l'activité picturale aux arts appliqués. Dans un de ses écrits théoriques, *Zum neuen Stil*, le théoricien de l'Art Nouveau déclare en effet : «Die plötzliche Offenbarung der japanischen

(19) Voir Adrienne et Luc FONTAINAS, *Edmond Deman éditeur (1857-1918). Art et édition au tournant du siècle*, Bruxelles, Labor, 1997.

(20) «Print Culture in Nineteenth-Century Belgium», dans *Les XX and the Belgian Avant-garde. Prints, Drawings and Books ca. 1890*, Spencer Museum of Arts, The University of Kansas, 1992, p. 75-97.

(21) «Book Design among the Vinglistes: the Work of Lemmen, Van de Velde and Van Bysselberghe at the Fin-de-siècle», *ibid.*, p. 98-125.

(22) Cité par Henri DAVIGNON, *L'Amitié de Max Elskamp et d'Albert Mockel (Lettres inédites)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1955, p. 15.

(23) Cité par Livia STIASS, «L'Amitié de Verhaeren et d'Elskamp», *Revue générale belge*, 1955, p. 969.

(24) «Le japonisme et les livres ornements à la fin du dix-neuvième siècle en Belgique. Découverte de l'art du livre japonais et Max Elskamp», *Le Livre et l'Estampe*, XLIV, n° 150 (1998), p. 9-66 ; XLV, n° 151 (1999), p. 7-50 (ici, p. 7-18). Sur la collaboration d'Elskamp et de Van de Velde, voir Fernand BAUDIN, «La formation et l'évolution typographique de Henry Van de Velde I», *Quaerendo. A Quarterly Journal from the Low Countries devoted to Manuscripts and Printed Books*, I, 4 (octobre 1971), p. 261-281 ; II, 1 (janv. 1972), p. 55-73 ; Fabrice VAN DE KERCKHOVE, *Henry Van de Velde dans les collections de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}, 1993, p. 1, et *Catalogue*, n° 2, 31 et 38.

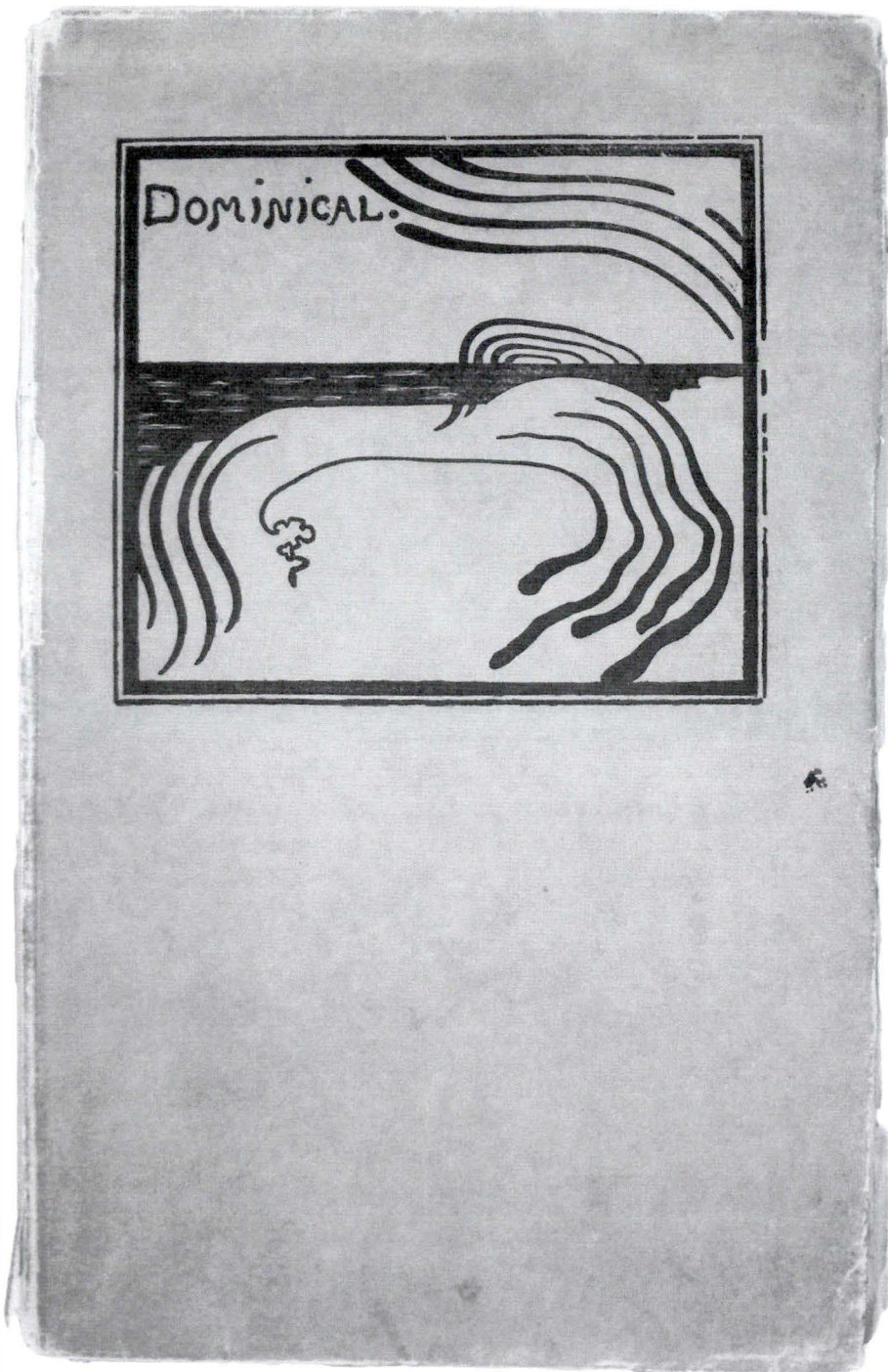


Fig. 2. Couverture de *Dominical*, 1892. A.M.L., Bruxelles. (Photo de l'auteur)

Kunst in uns den Sinn der Linie erweckte [...] Die japanische Linie war heilbringend» (25). Van de Velde, qui entra en contact avec Samuel Bing à Paris et collabora à l'aménagement de sa célèbre galerie Art Nouveau de la rue de Provence — bourrée, dit-il, de kakémonos et d'estampes d'une beauté si émouvante qu'il en était fasciné (26) — pensait d'ailleurs que la xylographie nipponne offrait un parfait exemple des possibilités de multiplication de l'œuvre d'art, et d'accession au public le plus large (27). Toutes ces questions ont, au surplus, été examinées dans les recherches de Madame Takagi, qu'on doit considérer comme des travaux fondateurs en ce qui concerne la relation du livre illustré en Belgique avec l'esthétique japonaise: sa démonstration de la filiation conduisant d'Hokusai (*Imayō Sekkin Hinagata*) à l'illustration de Théo Van Rysselberghe pour les *Légendes puériles* (1891) de Pierre-Marie Olin par exemple, est des plus convaincantes (28). Dans cette ornementation, le texte et l'image sont interdépendants: le titre «Au bord de la mer» caresse la crête de la vague, de sorte que se met en place une sorte de langage idéographique rassemblant le verbal et le non verbal dans un même espace unitaire suggérant un indicible, porteur de sens.

Le japonisme et la poésie décadente d'Elskamp

Le premier Elskamp semble avoir été très attiré par la vogue japonisante qui s'est développée en France et en Belgique à la fin du XIX^e siècle. Comme on sait, le phénomène prit bientôt l'ampleur d'une véritable mode, que le romancier Duranty qualifia de «jaunisse artistique» (29), et qui devait puissamment contribuer au développement du phénomène européen de grande ampleur qu'a représenté l'Art Nouveau (30). Cet engouement s'est notamment diffusé grâce aux expositions universelles, en particulier celle de Paris en 1867: ce fut le point de départ de l'intérêt pour les estampes japonaises, qui allait se développer jusqu'au début du siècle suivant dans toutes les capitales culturelles de l'Occident. On n'oubliera pas de mentionner le rôle que les frères Goncourt ont joué dans ce mouvement: dans leur *Journal*, ils font allusion aux albums japonais qu'ils furent parmi les premiers à acheter (31). Dans ce domaine, leur activité de collectionneurs fut soutenue par des spécialistes et historiens de l'art comme Philippe Burty, Ernest Chesneau, Louis Gonse, et d'autres, dont les noms figurent d'ailleurs

(25) «La révélation soudaine de l'art japonais éveilla en nous le sens de la ligne [...] La ligne japonaise apportait le salut» («Der Linie», dans *Zwei neuen Stil*, München, R. Piper Verlag, 1955, p. 191).

(26) H. VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, éd. Anne VAN LOO et F. VAN DE KERCKHOVE, Bruxelles, Versa-Flammarion, 1992-1995, I, p. 271; A. M. HAMMACHER, *Le Monde de Henry Van de Velde*, Anvers, Mercator-Paris, Hachette, 1967, p. 114.

(27) H. VAN DE VELDE, *Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe*, Berlin, B. et P. Cassirer, 1901, p. 65-66.

(28) *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium*, Anvers, Pandora, 2001 (Cahier 9), p. 249-250.

(29) Dans un article intitulé «Japonisme», publié dans *La Vie moderne*, le 26 juin 1879.

(30) Voir Robert SCHMUTZLER, *Art Nouveau-Jugendstil*, Stuttgart, Hatje, 1962 («Japonismus», p. 73-98), et Siegfried WICHMANN, *Japonisme. The Japanese Influence on Western art since 1858*, Londres, Thames and Hudson, 1981.

(31) Paris, Flammarion-Fasquelle, vol. III (1935), p. 180. Sur leur investissement personnel dans ce domaine, voir G. William Leonard SCHWARTZ, *The Imaginative Interpretation of the Far East in Modern French Literature (1800-1925)*, Paris, Champion, 1927, p. 165.

parmi les livres formant la bibliothèque d'Elskamp, actuellement conservée à l'Université libre de Bruxelles ⁽³²⁾.

Sans doute, l'intérêt d'Elskamp pour l'art de l'Extrême-Orient a-t-il crû parallèlement à ses intérêts pour les philosophies et les religions orientales ⁽³³⁾. On sait aussi qu'en 1892, *l'Association pour l'Art* qu'il avait fondée à Anvers avec Van de Velde et Georges Dumercy — et dont il était d'ailleurs le secrétaire — exposa une série d'impressions d'Hiroshige ⁽³⁴⁾. En 1893, le deuxième salon de l'Association exposa en outre 63 pièces d'Outamaro, qui appartenaient au collectionneur Samuel Bing, avec qui Van de Velde entretenait d'étroites relations ⁽³⁵⁾. De toute cette activité subsiste d'ailleurs un important ensemble d'estampes, conservées dans les collections de l'Ethnographisch Museum, à Anvers, qui font actuellement l'objet d'un inventaire détaillé et de recherches menées simultanément en Belgique et aux Pays-Bas. Les artistes japonais représentés dans cette magnifique collection sont parmi les plus grands: Utagawa Kunisada I (1786-1885) et II (1823-1880); Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), Hiroshige (1797-1858); Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892); Suzuki Harunobou (1724-1770), Kitagawa Outamaro I (1753-1806), etc... ⁽³⁶⁾ Elskamp faisait d'ailleurs plus que collectionner; il rassemblait en même temps une documentation sur les artistes japonais: ses papiers personnels comportent sur ce sujet des notes, un projet d'étude, et un relevé calligraphié des signatures qui l'intéressaient ⁽³⁷⁾.

Mais, surtout, c'est sans doute à cette époque qu'Elskamp fit l'acquisition d'une étonnante série intitulée «Les neuf contemplations de l'impureté des corps», parfois mentionnée sous le titre «La Mort d'une courtisane» ou «Nouvelles figures de la mort», qui avaient appartenu à Philippe Burty, et dont parlent les Goncourt: «Burty me fait voir un rouleau de peintures japonaises du plus haut intérêt. C'est une étude, en plusieurs planches, de la décomposition d'un corps, après la mort. C'est d'un macabre allemand, que je ne croyais pas pouvoir se retrouver dans l'art de l'Extrême-Orient» ⁽³⁸⁾. La série est attribuée à Morishige,

(32) Andrée ART et René FANT, *Inventaire de la bibliothèque de Max Elskamp léguée à l'Université libre de Bruxelles*, Bruxelles, Éd. de l'Université, 1973. On trouve entre autres Louis GOXSE (n° 494), la collection complète du *Japon artistique. Documents d'art et l'industrie*, réunis par S. Bing; Ch. de CHASSIRON, *Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde* (n° 1831); Lafcadio HEARNS, *Le Japon* (n°1853) et *Le Japon inconnu. Esquisses psychologiques* (n° 1854).

(33) Chr. BERG, «Max Elskamp en het Japonisme», dans Charles WILLEMMEN et Christian BERG, *De negen overdenkingen over de onreinheid van het lichaam. Japanse schilderijen uit het legaat Max Elskamp (Verhandelingen van het Ethnographisch Museum van Stad Antwerpen, 3, 1975)* p. 3-5.

(34) Elles sont effectivement mentionnées dans la plaquette *Association pour l'Art. Catalogue de la première exposition annuelle* (Anvers, mai-juin 1892), qui mentionne également la présence aux côtés d'œuvres de Walter Crane, Van Rysselberghe, Van de Velde, Seurat, Camille et Lucien Pissarro, Jan Toorop, Van Gogh, etc.

(35) A. M. HAMMACHER, *Le Monde d'Henry Van de Velde*, Anvers, Mercator, 1967, p. 114.

(36) Nous remercions le conservateur de l'Ethnographisch Museum Antwerpen, M. Jan Van Alphen, qui nous a fait connaître cette collection en même temps qu'il nous donnait accès à la série de Morishige.

(37) AML FS 88/ 95-109 et 89/67-68.

(38) Edmond et Jules DE GONCOURT, *Journal*, vol. IV (19 janvier 1871), p. 156.

fils du peintre Morimasa, actif pendant la période Eupō (1673-1680), et dont le style fait beaucoup penser à celui de la famille Tosa, dont plusieurs membres ont pris une importance considérable dans la direction du Bureau de peinture (*E-dokoro*)⁽³⁹⁾. D'une morbidité effrayante, cette œuvre forte avait pour sujet les différentes étapes de la décomposition du cadavre d'une courtisane, montrées avec un réalisme cru, mais dont la contemplation était censée inspirer le mépris des fastes charnels⁽⁴⁰⁾ (fig. 3-4).

La présence de cette série dans la collection d'estampes japonaises d'Elskamp confirme incontestablement l'atmosphère décadente dans laquelle le poète vivait à cette époque, dont témoigne aussi une *Petite danse macabre* (avril 1884) dédiée à Van de Velde, sorte de «petite ronde bourgeoise» proposant une allégorie de la Mort présentée sous différents aspects, tantôt cocasses, tantôt pittoresques⁽⁴¹⁾. Il faut dire que l'écrivain vivait à ce moment une époque de crise, aggravée par la mort de sa mère en 1883 et une forte déception amoureuse. Mais les facteurs biographiques ne sont pas seuls à entrer en ligne de compte. En 1884, année de parution du célèbre roman de Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, le pessimisme schopenhauerien triomphe⁽⁴²⁾; les grands thèmes romantiques — l'amour, la mort, etc. — sont vus par les décadents à travers un prisme nihiliste souvent teinté d'humour noir. Leur ironie n'en dissimule moins une véritable angoisse métaphysique qui rappelle tout ce que la critique avait l'habitude de désigner, à l'époque romantique, sous le nom de «mal du siècle», mais qui est aggravé ici par la nouvelle dimension prise par la civilisation moderne: l'enfer urbain, le règne de l'argent, la maladie, etc.⁽⁴³⁾ Elskamp, manifestement, partage les inquiétudes de toute une génération littéraire, où l'on relève en particulier les noms de Maurice Rollinat (1846-1903), auteur du recueil poétique *Les Néproses* (1883); et de Jules Laforgue (1860-1887).

Elskamp ne se contentait pas de collectionner des estampes; il se mit aussi à étudier les techniques xylographiques des maîtres japonais et se procura même des outils spécialisés. Une lettre, adressée à son ami Jean de Boschère, également férù de typographie, porte témoignage de ces intérêts: «J'ai passé la soirée d'hier et cette matinée à étudier ces pointes, ces gouges et ces ciseaux [...] Je vous retourne aujourd'hui cette précieuse collection qui m'a permis de constater cette chose curieuse: c'est que les outils que nous avons dû inventer, mon grand ami et mon maître M. Paul Buschmann et moi, pour essayer de reprendre l'ancienne taille bois de fil, correspondent à très peu de choses près, aux autres que vous avez rapportés du Nippon. Ceci semble démontrer que ces burins, pointes et gouges sont le résultat d'une «nécessité». Il reste la virtuosité des artistes japonais, et là nous serons toujours inférieurs. Car il

(39) Akiyama TERUZAKU, *La Peinture japonaise*, Genève, Skira, 1961 (Coll. Les Trésors de l'Asie), p. 144.

(40) Reproduction dans Ch. WILLEMEN et Chr. BERG, *De negen overdenkingen*, op. cit.

(41) AML FS N 379.

(42) Le pessimisme avait été mis à la mode par l'ouvrage d'Edme CARO, *Le Pessimisme au XIX^e siècle: Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878. Voir aussi A. BAILLOT, *Influence de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, Vrin, 1927.

(43) Sur les affinités entre le Romantisme et le mouvement décadent, voir Mario PRIZ, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Florence, 1948), traduit en anglais sous le titre plus explicite de *The Romantic Agony* (trad. française: *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle*, Paris, Denoël, 1977).

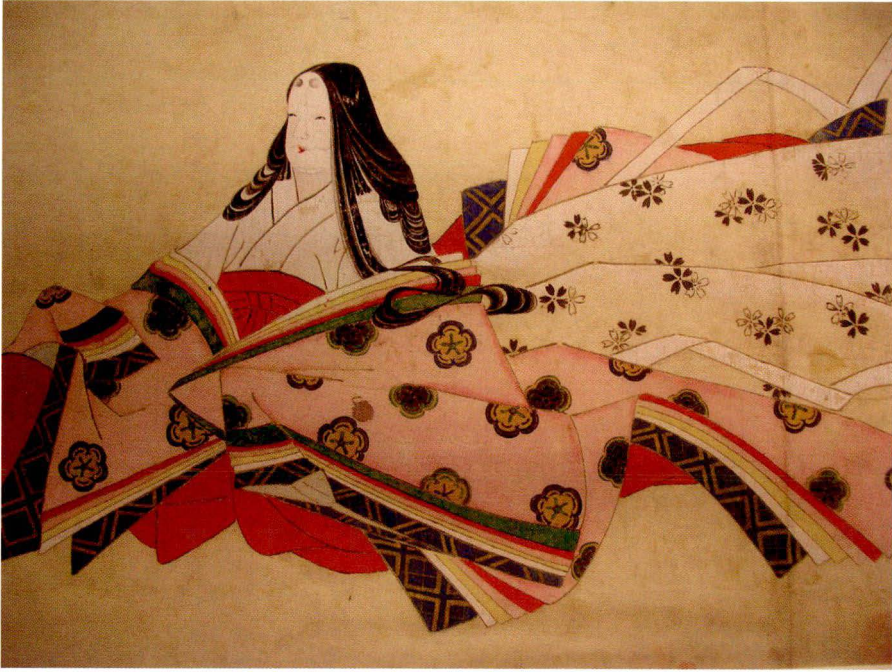


Fig. 3. Courtisane. Estampe de Morishige. Etnographisch Museum Antwerpen. (Photo de l'auteur)

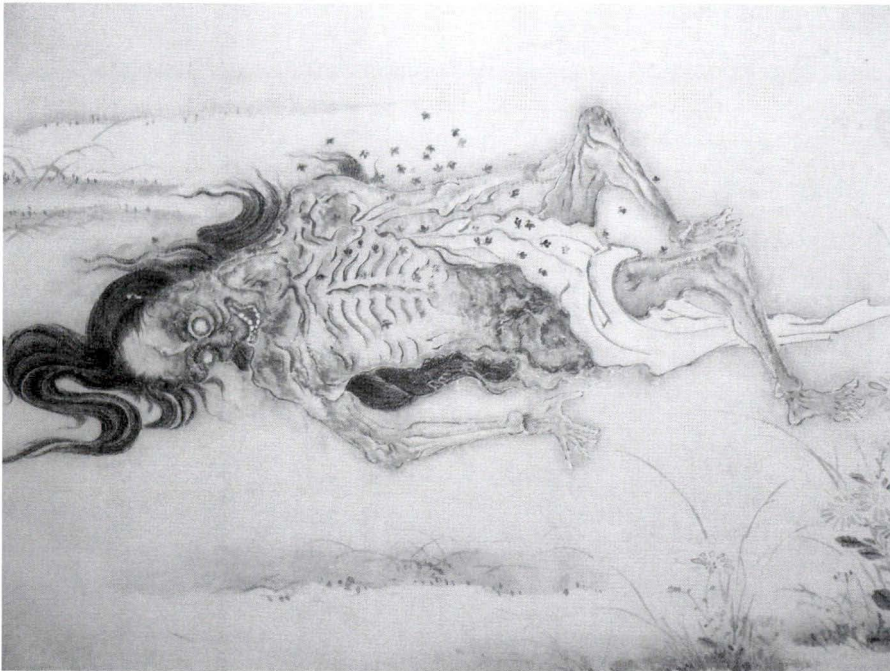


Fig. 4. Mort d'une courtisane. (Morishige). Etnographisch Museum Antwerpen. (Photo de l'auteur)

est telles estampes d'Outamaro, de Korioussai, et certaines planches de la *Mangwa* d'Hokusai où l'on croit rêver, en voyant les traits finir en courbes microscopiques qui se coupent et se mêlent sans déchets ou bavures, et que nos plus habiles graveurs d'ici ne pourraient obtenir en se servant de la taille-douce, même sur acier» (44). La personnalité du destinataire de cette lettre n'est pas indifférente à notre propos. L'auteur de *Béale-Gryne* (1909) — un livre très influencé par *Under the Hill* de Beardsley (traduit en 1906) — et biographe d'Elskamp (45), a consacré à la xylographie japonaise un article technique en 1906 (46). Il partageait les convictions quasi mystiques des esthètes Art Nouveau pour qui les meilleures illustrations devraient nécessairement être celles qui sortent des mains de l'auteur lui-même (47), comme le pensait d'ailleurs Elskamp: «La plus grande erreur de l'illustration dans le sens d'histoire est de n'être que la compréhension d'un passage du livre par l'illustrateur seul [...] Seul l'auteur d'un livre pourrait illustrer son livre» (48). Signalons également que de Boschère fréquenta à Londres, pendant la Grande Guerre, le groupe des «imagistes», qui réunissait des écrivains comme Ezra Pound, Aldous Huxley, H. D. Lawrence et, plus tard, T. S. Eliot. C'est dans ce milieu que naquirent les versions ultérieures des *Métiers divins* (1913), un ouvrage qui divinisait le travail des artisans. Débarrassées des défroques décadentes et des outrances de l'écriture artiste, elles parurent sous le titre *Twelve Occupations*, puis *Le Bourg* (1922): on y trouve des «poèmes à une image», dans la tradition des *haikai* japonais, qui a beaucoup influencé Pound.

Mais, évidemment, la manifestation la plus spectaculaire de l'influence japonisante sur l'œuvre d'Elskamp est le superbe *Éventail japonais*, conservé à Bruxelles dans les collections des Archives et Musée de la littérature (49). Rédigé dans les premiers mois de 1884, publié hors commerce à Anvers le 5 mai 1886, l'ouvrage, annoncé comme tiré à 50 exemplaires, n'est en réalité connu que par quatre copies. Il se présente matériellement comme un ensemble de huit gravures sur bois, agrémentées, pour six d'entre elles, de sonnets reproduits selon un procédé particulier — et passablement mystérieux (50) — dit de «la pâte à papier» (51). Les six sonnets n'ont jamais été réédités *in extenso* — sauf dans la première étude que nous avons

(44) MAX ELSKAMP et JEAN DE BOSCHÈRE, *Correspondance. Introduction et notes de Robert Guiette*, Bruxelles, Palais des Académies, 1963, p. 24-25.

(45) J. DE BOSCHÈRE, *Max Elskamp. Essai*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1914.

(46) J. DE BOSCHÈRE, «Procédés de la gravure au Japon», *Bulletin des métiers d'art*, n° 8 (février 1906), p. 225-233.

(47) J. DE BOSCHÈRE, *Essai sur la dialectique du dessin*, Bruxelles, Van Oest, s. d., p. 84. Sur ces préoccupations, voir Chr. BERG, *Jean de Boschère ou le mouvement de l'allente. Étude biographique et critique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1978, p. 48.

(48) Cité par Camille GASPARD, «Max Elskamp subtil et délicat artisan du livre», *Le Livre et l'Estampe*, 3 (15 juillet 1935), p. 275.

(49) AML., ML. FS N11/184.

(50) Une lettre d'Émile Van Heurek à Max Elskamp, conservée aux Archives et Musée de la Littérature (2 avril 1924), interroge le poète sur le procédé de reproduction utilisé et fait aussi allusion à la technique de «la plume électrique» (ML. FS N11 151/148).

(51) Le catalogue *Bibliothèque littéraire d'un amateur*, mai 1988 spécifie bien qu'on n'en a tiré vraisemblablement que de 12 à 15 exemplaires.

nous-même consacrée au japonisme dans la littérature belge ⁽⁵²⁾ — et ne figurent pas dans l'édition des *Œuvres complètes* d'Elskamp, publiée à Paris, chez Seghers, en 1967. L'ouvrage a déjà suscité beaucoup de commentaires, mais n'en conserve pas moins un caractère relativement énigmatique. Rappelons quand même que, dans son commentaire détaillé, Madame Takagi fait un sort à l'interprétation de Christian Berg, qui se disait convaincu que l'illustration de la page de titre était l'œuvre de Van de Velde lui-même ⁽⁵³⁾. Selon Berg, on se trouverait en présence d'un simple pastiche des impressions japonaises, comme le prouverait la présence du signe H surmonté de l'accent circonflexe, que l'on trouve répété sur plusieurs des soi-disant «estampes» ⁽⁵⁴⁾. Le goût du pastiche était en effet très prisé dans les milieux décadents, comme le montrent par exemple ceux qui figurent dans un texte emblématique de l'époque, les *Déliquescences d'Adoré Floupette* (1885). On ne peut pasticher ou parodier que des œuvres bien connues, participant d'un courant à la mode, ce qui prouverait que le japonisme avait pénétré en profondeur la sphère artistique anversoise. Théorie séduisante, mais qui n'a pas résisté au savant examen de Madame Takagi, pour qui Elskamp a simplement réutilisé des planches en couleurs tirées au Japon par un imprimeur ou éditeur du nom de Satô, et comportant des espaces blancs qu'il suffisait de remplir: de telles impressions, papiers à lettres, cartes de vœux, etc. étaient en vente dans les magasins de fournitures japonaises de Bruxelles (dans la capitale, auprès de la *Compagnie japonaise*, rue Royale; ou auprès du magasin «À la Porte chinoise») et, bien entendu, également à Anvers, où Elskamp était en mesure de se les procurer facilement.

Guère plus convaincante l'hypothèse d'Evangelia Stead, qui a également consacré à *L'Éventail japonais* un commentaire suggérant un rapprochement possible avec un écritoire en forme d'éventail — un *suzuribako* — de Sakai Hoitsu figurant dans les collections du Musée des arts asiatiques à Paris ⁽⁵⁵⁾. Mais on ne voit pas très bien comment cet ensemble de planches séparées aurait pu avoir été fabriqué par ce moyen technique...

Reproduisons ici le texte de *L'Éventail*:

I

Sur les flots aurées, où comme des toupies
Girent les soleils bleus sous les nimbes d'argent
Un cormoran céleste étouffe des harpies
Et des dragons ailés. D'un nuage émergeant

(52) J. MARX, «Le japonisme dans la littérature belge fin-de-siècle», dans Jean R. KLEIN et Francine THYRIOS, *Le Japon et l'Europe. Tissage interculturel*, Éditions modulaires européennes (Iris), 2004, p. 133-168 (ici, p. 165-166).

(53) *Japonisme in Fin de Siècle Art in Belgium*, op.cit., p. 223.

(54) Chr. BERG, «Max Elskamp et l'esthétique fin-de-siècle», *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, XLVII, n° 2 (1969), p. 132-155.

(55) Dans une étude inédite sur la «Poétique et esthétique du livre décadent» (Sorbonne, février 1998), présentée au titre de travail préparatoire pour l'habilitation. Reproduction de l'écritoire dans *Japonisme et mode*, Palais Galliera, Musée de la mode et du costume, avril-août 1996, cat. n° 79.

Le magnolia rouge entr'ouvre ses fleurs pies;
Et dans les rameaux verts que baise un ciel changeant
Se pose éblouissant le vol rêveur des pies —
Sous les cieus mordorés, à son rêve songeant

Mi-sé l'impériale et frêle Japonaise
Dans ses hauts cheveux noirs, en flammes de fournaise
Descend les grands rubis de ses épingles d'or,

Et regarde mourir à son cœur qui s'endort
Les couchers de soleil de la soie albatrine
À grands flots déferlés au creux de sa poitrine.

II

Elle descend semant les gemmes de sa braine
Les escaliers de bronze et d'ivoire ajourés
Rythmant au chant des flots ses pas enlangourés
Sous la hanche qui ploie ainsi qu'un jeune frère.

Distraite elle regarde aux horizons dorés
La lune s'éveiller glorieuse et sercine
Sur le glaive que tient le jongleur de la reine
Dans deux doigts au tranchant étroitement serrés.

Et tandis qu'autour d'elle ainsi que des féeries
Changent aux vases bleus les rouges broderies
Des rosiers grand ouverts sur l'émail endormi

De son pied tout petit qu'un saphir auréole
Vainement elle cherche en son extase folle
À couvrir en entier l'ombre d'une fourmi.

III

Sous le grand parasol chantante et parfumée
Par les champs d'iris bleus et de tournesols d'or
Elle s'en est allée, auprès de l'eau qui dort
Baigner sous les lotus blonds sa gorge pâmée —

Lascive, elle tressaille aux caresses qu'endort
À ses seins le flot fou sous des danses d'almée
Et berce follement, son épaule lamée
Des gouttes d'eau fuyant de ses mains à plein bord —

Puis lorsque lasse enfin, alanguie et troublée,
Dans les brumes d'argent de la rive étoilée
Elle se vient cacher aux roseaux éperdus,

De célestes oiseaux ébattus autour d'elle
Sèchent, sous les baisers frissonnants à leur aile
Les fleurs du flot vermeil à son cou suspendus.

IV

L'apothéose vibre au son des gongs macabres —
Sur la chimère d'or le mandarin ventru,
Passe ainsi qu'une idole éclatant d'or éçu
Sous le rayonnement des rouges candélabres.

À son front jauni où luit un délire bourru
Superbement miroite un clair soleil de sabres
Projetant ses blancheurs sur les visages glabres
Que courbe à coups de lance un écuyer membru.

C'est le mandarin bleu qui va vers l'épousée
Pleurant entre les cils ainsi qu'une rosée
La larme virginale endormie à son sein.

La larme que l'époux reçoit dans les mains jointes
Et regarde tremblant au bord des bagues jointes
S'arrêter et briller ainsi qu'un nimbe saint.

V

Ils sont allés au loin, aux tours de porcelaine
Dans les airs transparents éperdument bercés
Ainsi que des oiseaux par le grand vol lassés
S'attarder aux coussins des nuages de laine.

Parmi les astres d'or vibrants, les fiancés
Se sont assis rêveurs et mêlent leur haleine
Et regardent lascifs s'abîmer dans la plaine
Des mers, les soleils blonds par les nuits effacés.

Et dans le songe bleu des extases divines,
Écoutant palpiter au creux de leurs poitrines
Les tendresses planant dans un rythme infini.

Sur la tour diaphane où les cieux sont des voiles
Dans un bol de cristal auréolé d'étoiles
Ils se sont arrêtés et se sont fait un nid.

VI

Sous le ciel de satin blanc la lune spectrale
 De volupté pâmée étend son fard neigeux,
 Et se meurt au baiser du nuage orangeux
 Qui l'étreint haletant dans la pâleur spectrale.

Le fleuve lactescent se berce nuageux
 Au pied des fleurs de thé qu'endort l'eau lustrale,
 Dans les chants affadis de la danse aurorale
 Des sylphes attardés sur le marais fangeux.

Et dans l'herbe pâlie, aux floraisons d'ivoire
 Des lys décolorés et des roses de moire
 Où le vent assulé pousse des cris stridents

Sous les embrassements ternes, muets, livides,
 Deux crânes blancs en vain cherchent leurs lèvres vides
 Et ricanent hideux, entrechoquant leurs dents.

Comme on peut le constater, la facture générale du poème est descriptive, et, en principe, très proche de l'atmosphère parnassienne ⁽⁵⁶⁾. Néanmoins une ambiance générale de décadence inspire le poème. L'inévitable femme fatale, l'égérie des poètes décadents, célébrée par O. Wilde dans sa *Salomé*, se trouve transformée ici en princesse japonaise, et Mi-Sé a le pied si menu qu'il écraserait à peine une fourmi... (II, 14). Rien ne manque, dans ce curieux agencement de textes et d'images, à l'inventaire des *topoi* décadents: ni la tonalité mystique, ambiguë et teintée d'érotisme dans le sonnet III; et, dans le quatrième, le recours aux vocabulaire religieux (la larme comparée à un «nimbe saint», IV, 11; les «extases divines», V, 9); ni les manipulations lexicales: archaïsmes («braine», II, 1) ⁽⁵⁷⁾ ou néologismes («enlangourés», II, 3; «assulé», VI, 11) — ni la bibeloterie fin-de-siècle: les rubis (I, 11), les gemmes (II, 1), l'émail et le saphir (II, 11-12); ou encore les épithètes de couleurs quintessenciées («flots aurées», I, 1; «soie albatrine», I, 13; «or écru» ⁽⁵⁸⁾, IV, 3; «songe bleu», V, 9), culminant dans une apothéose spectrale et neigeuse («satin blanc», «fard neigeux», VI, 1-2) légitimant la dédicace à Van de Velde: «À mon bon ami, en couleurs frêles et douces». Mais, surtout, la mise en scène générale débouche sur une conclusion macabre, qui entre en contraste violent

(56) L'influence japonisante sur la poésie parnassienne mériterait d'être mise en évidence. On peut l'identifier par exemple dans certaines pièces de José-Maria DE HEREDIA («Le Samouraï», «Le Daimio», *Les Trophées*, éd. Paris, Lemerre, 1893, p. 126-127). Voir Miodrag IBROVAC, *José-Maria de Heredia. Sa vie. Son œuvre*, Paris, Les Presses françaises, 1923, p. 284, qui signale que le poète partait à la recherche de bibelots japonais en compagnie d'Edmond de Goncourt. Il avait également Louis Gonse pour ami.

(57) Peut-être, vu le contexte, *brenes* (du gaulois *brunna*): «Mamelles des laies, des chiennes et des chattes» (W. VON WARTBURG, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, F. Klopp Verlag, Bonn, 1928, I, p. 566).

(58) *Écru*: qui n'a point été soumis à l'eau. Se disait particulièrement de la soierie de Chine.



Fig. 5. *L'Éventail japonais*. Illustration pour le sonnet 1 (La grue et le moineau).
AML. Bruxelles. (Photo de l'auteur)

avec cette proposition, puisque la célébration des noces entre Mi-sé et le mandarin ventru se conclut sur l'image de crânes ricanants.

Il faut admettre qu'Elskamp a assez bien réussi à composer un ensemble ingénieux, qui réunit dans une totalité plus ou moins signifiante la plupart des lieux communs sur lesquels s'est articulée la vision japonisante, même si l'atmosphère nipponne n'est soutenue que par des allusions assez vagues, parfois opaques: mandarins bleus et passerelles de bois, cormorans, lanternes...

Le rapport au texte n'est pas toujours évident: ainsi, le premier sonnet est illustré par une grue et ce qui semble être un moineau (fig. 5), alors que le texte évoque le cormoran et des dragons ailés. De même l'illustration du sonnet III est sans rapport avec la scène, passablement lascive, évoquée dans les vers. Mais l'allusion au «mandarin bleu» du sonnet IV reçoit confirmation partielle dans l'illustration qui montre les dieux Hotei et Ebisu sur une barque (fig. 6), et nous savons que, sur ce point au moins, les connaissances d'Elskamp ne sont pas en



Fig. 6. *L'Éventail japonais*. Illustration pour le sonnet IV. Les dieux Hotei et Ebisu.
AML, Bruxelles. (Photo de l'auteur)

défaut, puisqu'une pièce des *Délectations moroses* (1923), dans la section «Chez les marchands d'Asie», contient un sonnet sur Hotei, un des dieux japonais de la fortune ⁽⁵⁹⁾.

D'autres éléments encore semblent rappeler la tradition extrême-orientale: le motif de l'arbre dans l'illustration du sonnet I dont la représentation invite à observer la structure des choses, en particulier une ramification proliférante (fig. 7) ⁽⁶⁰⁾; un décor floral entêtant, avec

(59) «Toi si tu crois à la fortune,
Regarde, voici Hotéi,
Assis sur son sac plein de riz
Et qui sourit comme à la lune,
Avec ses bras au ciel tendus,
Son front bombé tout plein de plis
Et dans sa robe bleue fendue,

Rond, comme un œuf, son ventre nu» (Max Elskamp, *Œuvres complètes*, Paris, Seghers, 1967, p. 311).

(60) Comparons avec une œuvre de Van Gogh (*Jardin de vicaire à Nuenen*) reproduite par WICHMANN, *op. cit.*, n° 162, p. 79.



Fig. 7. Dessin japonais illustrant le motif de l'arbre (Siegfried Wichmann, *Japonisme. The Japanese Influence on Western art since 1858*, Londres, Thames and Hudson, 1981, p. 77). (Photo de l'auteur)

ses magnolias rouges (I, 5) ses iris bleus et ses tournesols d'or (III, 2), ses lys *décolorés* (VI, 10) et ses «roses de moire» (VI, 10). La présence de l'iris confirme, au surplus, la tonalité très «Art Nouveau» du poème, puisque cette fleur — très présente dans l'art japonais (fig. 8) — en raison de ses arabesques, a servi de base au développement d'un motif surabondamment représenté dans les publications de William Morris et les illustrations des Symbolistes français et belges⁽⁶¹⁾. L'évocation du cormoran (en tête du premier sonnet) rappelle la passion extrême-orientale pour les échassiers, et en particulier la grue, symbole pictural de la longévité,

(61) Wichmann consacre à ce motif tout un développement (*op. cit.*, p. 86-89) et mentionne, entre autres, un bois gravé d'Otto Eckmann (1895, n° 185, p. 88) inspiré d'Hokusai ou d'Hiroshige. Voir aussi, dans Jack HULLER (*The Art of Hokusai in Book Illustration*, University of California Press, 1980) le dessin (1803) de Haro-no-Fuji (n°35, p. 53); et la représentation des iris (1811) extraite du *Shashin Gafu* (p. 95).



Fig. 8. Dessin japonais représentant des iris (Haro-no-Fuji, 1803; Wichmann, *Japonisme, op. cit.*, p. 53).
(Photo de l'auteur)

ou le héron, qui représente la protection ⁽⁶²⁾. Ces animaux ont d'ailleurs émigré dans le corpus pictural de l'Art Nouveau, puisqu'ils apparaissent entre autres sur la couverture d'une livraison de la célèbre revue viennoise *Ver Sacrum*; et aussi, dessinés en 1899 par Walter Leistikow, pour la revue *Pan* ⁽⁶³⁾.

De même, la présence de silhouettes illustrant le sonnet II (fig. 9) rappelle la fascination éprouvée par l'Occident pour ce type de représentations (fig. 10) ⁽⁶⁴⁾, dont allaient s'inspirer avec le brio que l'on sait Toulouse-Lautrec et, surtout, Aubrey Beardsley ⁽⁶⁵⁾, qui a emprunté aux peintres et dessinateurs japonais nombre de leurs procédés, comme la fusion du texte et de l'illustration; l'exploitation intensive de la calligraphie; l'opposition massive du noir et du blanc, en même temps que le recours au monochromalisme.

Il n'est pas, bien entendu, jusqu'aux allusions au pêcheur et au pont, dans l'illustration du sonnet VI (fig. 11), qui ne s'inscrivent dans ce réseau de filiations et d'analogies: outre les œuvres japonaises (fig. 12), on pense à une célèbre toile de Whistler représentant l'Old Battersea Bridge (1872) ⁽⁶⁶⁾.

Mais, en définitive, ce par quoi *L'Éventail* se rapproche le plus des procédés littéraires décadents, c'est par son architecture, qui réalise en somme l'idée du «livre éclaté». Ce qu'on appelle, à la fin du XIX^e siècle, le «style de décadence», c'est une formule esthétique qui accorde la primauté au mot (de préférence rare) ou à l'épithète, plutôt qu'à l'idée, au contenu; au décoratif plutôt qu'au fonctionnel, comme l'indiquait Paul Bourget dans ce commentaire: «L'organisme social [...] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Cette même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot» ⁽⁶⁷⁾. Ce qui est mis en cause, ce sont donc la désintégration du tissu textuel et l'exagération du détail, qui font primer le descriptif sur le narratif.

Cette structure de parcellisation est annoncée d'emblée par le titre, que soutient et amplifie en écho, comme un métalangage, la répétition manifestement préméditée de l'image: l'illustration liminaire a la forme générale de l'éventail perçu en tant qu'objet matériel, et il n'est pas interdit de voir dans la dédicace à Van de Velde l'image d'un éventail fermé dans

(62) Le vénérable vieux Yurojin, une figure de «vieux sage» de l'ancienne mythologie chinoise, est souvent représenté en compagnie d'une grue dont le processus de maturation divine se fait en plusieurs étapes, dans des changements de couleurs bleu, blanc, et, enfin, noir: cette dernière vit deux mille ans (WICHMANN, *Japonisme, op. cit.*, p. 111).

(63) WICHMANN, *op. cit.*, p. 113.

(64) WICHMANN, *op. cit.* (fig. 690, p. 259) met ici en parallèle le portrait (1843) d'un acteur de théâtre par Kuniyoshi et des silhouettes (1891) de Toulouse-Lautrec (fig. 698).

(65) Voir, par exemple, l'évocation de la silhouette de la reine Guenièvre pour *Le Mortel Darthur* (Linda Gertner ZATLIN, *Beardsley Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, Cambridge University Press, 1997, n° 38, p. 101) et *La Cape noire* pour *Salomé* (*ibid.*, n° 45, p. 108).

(66) WICHMANN, *op. cit.*, fig. 345, p. 138, que l'auteur compare avec une étude japonaise anonyme sur le même sujet (fig. 349, p. 139).

(67) *La Nouvelle Revue*, XIII (15 nov. 1881), p. 413. Cité par J. KAMERBEER, «Style de décadence», *Revue de littérature comparée*, 2 (avril-juin 1965), p. 268-286.



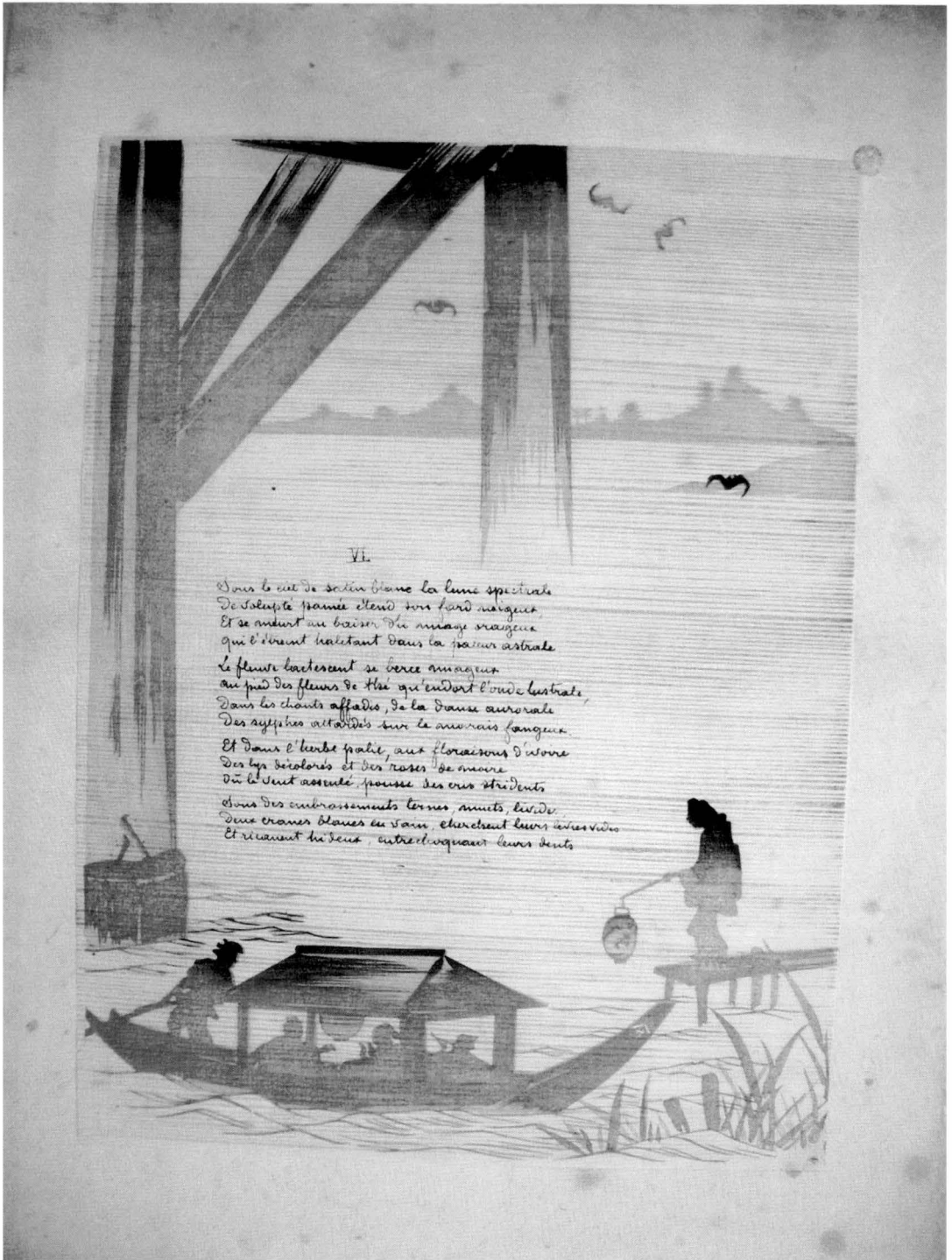
II

Elle descend semant les gemmes de sa traine
 Des escaliers de bronze et d'ivoire ajourés
 Rythmant au chant des flots ses pas entangourés
 Sous la hanche qui folioie ainsi qu'un jeune fiévre
 Distraite elle regarde aux horizons dorés
 La lune s'élever gémisseuse et serene
 Sur le glaive que tient le fougleur de la reine
 Dans deux doigts au tranchant étroitement serrés
 Et tandis qu'entour d'elle ainsi que des féeries
 Chantent aux vases bleus les rouges broderies
 Des rosiers grands ouverts sur l'émail endormi
 De son pied tout petit qu'un saphir avivé
 Avainement elle cherche en son estase folle
 à couvrir en entier l'ombre d'une fourmi.

Fig. 9. *L'Éventail japonais*. Illustration pour le sonnet II. Silhouettes. AML. Bruxelles. (Photo de l'auteur)



Fig. 10. Le motif de la silhouette dans l'art japonais. Acteur de théâtre par Kuniyoshi (Wichmann, *Japonisme, op. cit.*, p. 259). (Photo de l'auteur)



VI.

Sous le ciel de satin blanc la lune spectrale
 De s'éteindre promise et tend ses fards rouges,
 Et se rendent au baiser du nuage orange
 qui l'éteint halétant dans la vapeur astrale.

Le flâneur lachésent se berce nuageux
 au pied des fleurs de Hae qui endort l'onde lustrale,
 Dans les chants affadés, de la danse aurorale
 Des sylphes virtuels sur le miroir fangeux.

Et dans l'herbe fraîche, aux floraisons d'ivoire
 Des lys bicolorés et des roses de moine
 Du vent assésé, pousse des cris stridents
 Sous des embrassements ternes muets, livides,
 Deux cranes blancs en vain, cherchent leurs ivresses
 Et rivaient hi-hu, entrechoquant leurs dents.

Fig. 11. *L'Éventail japonais*. Illustration pour le sonnet VI. AML. Bruxelles. (Photo de l'auteur)

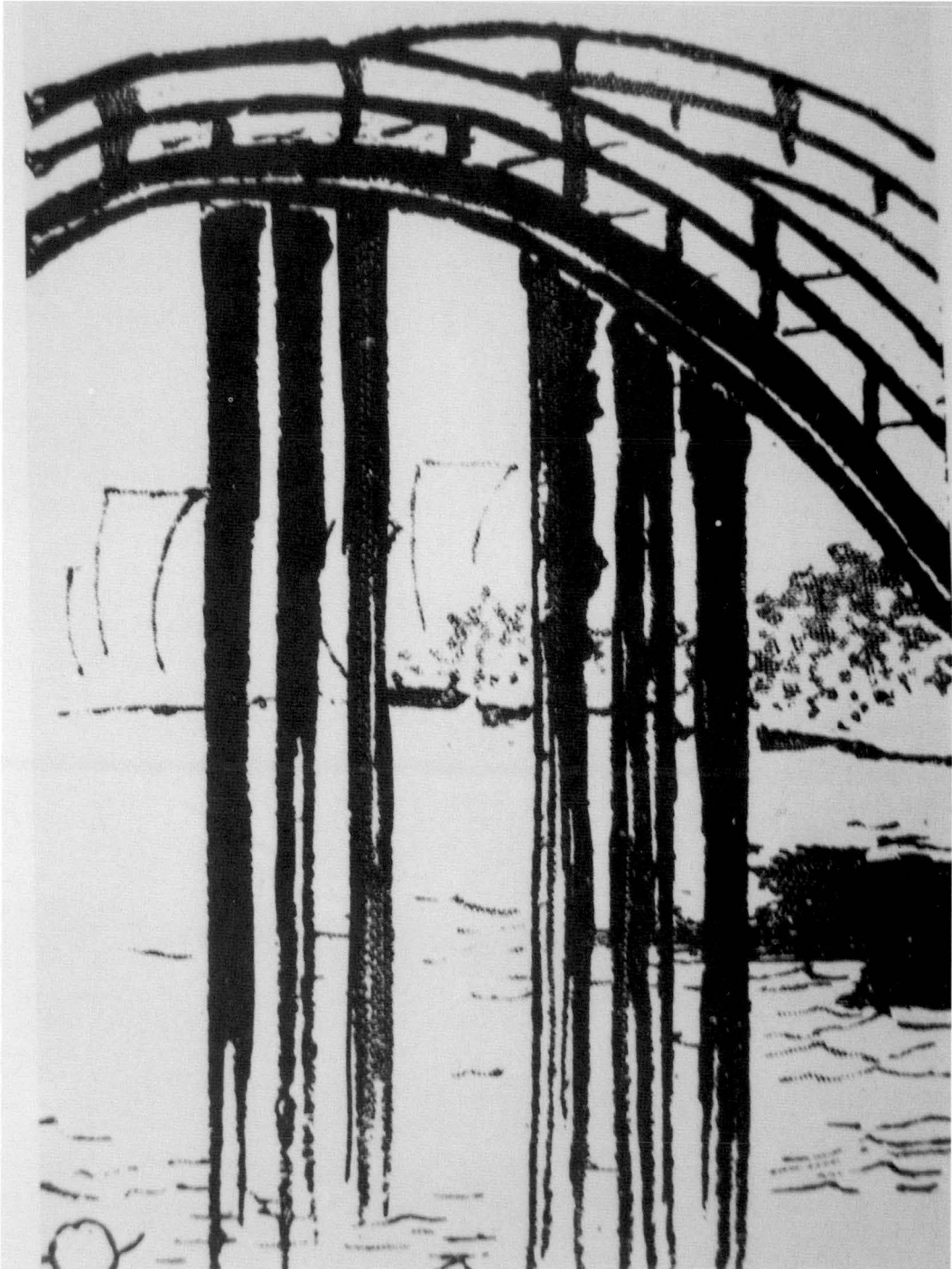


Fig. 12. Le motif du pont dans l'art japonais: gravure anonyme (Wichmann, *Japonisme, op. cit.*, p. 139).
(Photo de l'auteur)

son étui (fig.13), tandis que la forme même de l'éventail réapparaît dans l'objet que tient l'oiseau au sonnet I. Il est évident que l'éventail s'est trouvé au centre de la réflexion d'Elskamp, comme semble le prouver l'existence, parmi les objets de l'écrivain qui nous ont été conservés, d'un encrier chinois, dont personne n'avait jusqu'ici remarqué la décoration de couvercle figurant... un éventail! (68) Peut-être cet objet a-t-il fasciné le poète anversois, non par sa charge socio-culturelle imprégnée de frivolité (69) ; mais plutôt par la suggestion d'une structure possible de dépliement, de déploiement.

Au total, le rassemblement des planches et des textes débouche sur une sorte de *Kunstobjekt*, qui condense un faisceau de connotations interculturelles instaurant une communauté de pensée idéale entre l'Occident et l'Orient. L'association de la femme japonaise à l'éventail est presque canonique, comme le montre le très célèbre portrait de madame Monet en costume japonais du Boston Museum of Fine Arts. La peinture sur éventail est une tradition au Japon (70), et là encore, la peinture occidentale est redevable à l'esthétique japonaise d'une certaine manière d'appréhender l'espace (71). On peut d'ailleurs se poser la question de savoir si le recueil d'Elskamp ne visait pas à transposer quelque chose de la représentation spatiale qui détermine l'organisation décorative de l'éventail vu comme objet matériel. Ce dernier se prête en effet à des jeux spatiaux ambigus, et l'on note, non seulement dans l'art japonais de l'éventail, mais également en Europe, des tentatives en vue d'inclure dans une même unité spatiale les éléments successifs ou simultanés, mais différents, d'un processus narratif (72). Ici, justement, entre le coucher du soleil et le lever de la lune se déroulent deux scènes concomitantes, l'une sur le plan de la réalité, l'autre sur le plan du rêve. Deux mouvements se répondent, l'un descendant, Mi-Sé s'approchant de l'eau pour s'y baigner; l'autre ascendant, des fiancés comparés à des oiseaux fabuleux installant leur nid dans une architecture fantasmagorique vaguement orientale.

Enfin, il est impossible qu'Elskamp ne se soit pas souvenu du rôle essentiel que l'éventail a joué dans la vie et l'œuvre de Mallarmé, qu'il admirait (73). Or, le maître des «impollués vocables» n'hésitait pas, suivant en cela une tradition galante héritée du XVIII^e siècle, à transcrire des vers de circonstance, distiques, adresses ou dédicaces, sur l'éventail déployé de quel-

(68) AML, FS XII/238.

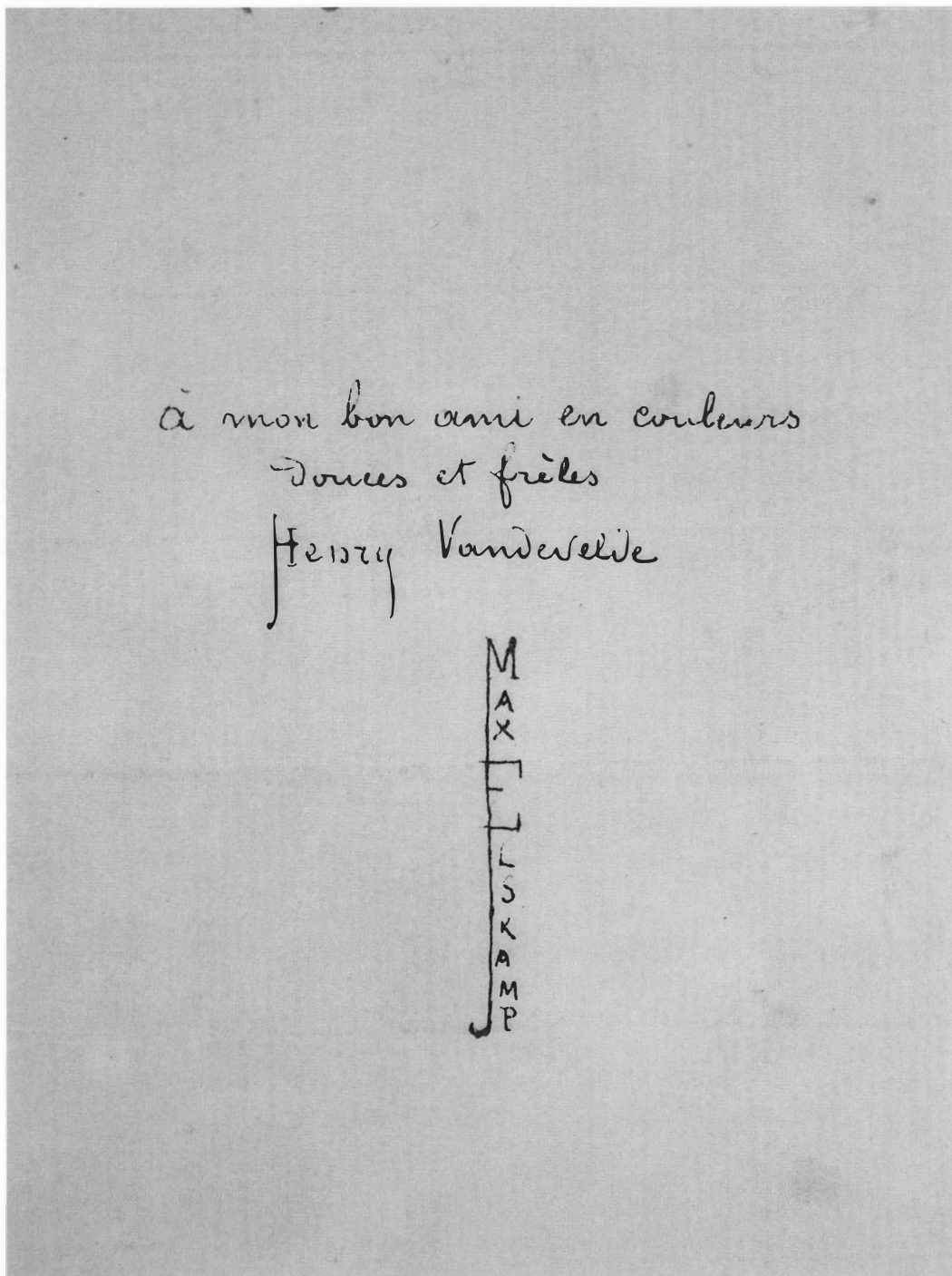
(69) E. STEAD, *op. cit.*, cite à ce propos quelques pièces d'écrivains snobs ou *dandys*, comme Charles Vignier, *Centon*, Paris, Vanier, 1886 («Éventail en mineur», p. 69) et le comte Robert de MONTESQUIOU-FEZENSAC, *Les Hortensias bleus*, Paris, Charpentier, 1896 («Les éventails anciens», p. 152).

(70) Voir Hiroshi MIZUO, *Edo Painting: Solatsu and Korin*, New York-Tokyo, Weatherhill-Heibonsha, 1972, qui examine particulièrement la peinture de la période Edo (1603-1868).

(71) WICHMANN, *op. cit.*, confronte par exemple des éventails réalisés par l'école Tosa (fig. 408) et *La Farampule* (1879) de Manet (fig. 407, p. 162).

(72) Voir, par exemple, dans WICHMANN, *op. cit.*, n° 413, p. 164, l'éventail décoré par Pissarro (1880). À propos de la représentation spatiale sur ce support, voir l'introduction de Kurt DE RAEDEMAKER au catalogue *La Chine sur éventails. La peinture sur feuilles d'éventail des Ming à nos jours*, Bruxelles, Crédit communal, 1993.

(73) Mallarmé fit une tournée de conférences en Belgique en février 1890. Le 12, Elskamp le rencontra à Anvers en compagnie de Van de Velde (José CAMBY, «Stéphane Mallarmé en Belgique, 1890», *Empreintes*, 5, nov.-déc. 1948, p. 54-64); A. et L. FONTAINAS, *Edmond Deman éditeur, op. cit.*, p. 148, n. 2.



à mon bon ami en couleurs
Douce et frêle
Henry Van der Velde

M
A
X
E
L
S
K
A
M
P

Fig. 13. *L'Éventail japonais*. Dédicace de Van de Velde, en forme de poignée d'éventail.
AML, Bruxelles (Photo de l'auteur)

ques charmantes propriétaires dont le nom figurait parfois dans un quatrain. Certes, c'était à une date ultérieure à la confection de l'éventail qui nous intéresse, mais on se souviendra qu'une pièce de Mallarmé intitulée *L'Éventail de Mademoiselle Mallarmé*, parue en octobre 1886 dans la revue d'Anatole Baju, *Le Décadent* (74), avait été calligraphiée à même l'objet (75). Nous pensons que la frivolité même de cette mode a pu jouer un rôle dans l'évolution spirituelle d'Elskamp, tout comme dans celle de Mallarmé (76).

La calligraphie de *L'Éventail japonais*, qui déroule ses sonnets parnassiens sur un fond d'estampes, est le prélude de tout un travail d'approfondissement de soi sur soi, qui, au-delà des signes redondants d'un monde réifié (comme le sont les «abolis bibelots d'inanité sonore» mallarméens), annonce l'ascèse spirituelle du Solitaire des *Délectations moroses* (1923): l'objet-éventail de 1881 est une pièce de mobilier, telle qu'on pouvait en trouver dans l'intérieur cosu du bourgeois anversoïis du xix^e siècle; c'est un *ici* — espace clos saturé d'un homme d'intérieur captif de la multitude infinie des objets rapportés de tous les coins du monde — qui n'est en réalité qu'un modèle réduit d'un *ailleurs*, d'un «nulle part» poursuivi inlassablement pendant toute une vie, dans ce cas-ci jusqu'à la démence. Bref, l'image concrète de l'objet-éventail n'a pu être que le symbole d'un Japon idéalisé.

C'est peut-être une démarche semblable qui fut tentée par un autre écrivain, dont la formation s'est également déroulée dans l'atmosphère décadente, Paul Claudel, auteur lui aussi d'un livre-objet inspiré par le Japon, les *Cent phrases pour éventail*, dont l'édition originale japonaise parut à Tokio chez Koshiba en 1927. Dans sa transhumance entre l'Orient et l'Occident, le livre a pris plusieurs formes, jusqu'à sa transmutation définitive, réalisée en 1942 par Gallimard à Paris. Tout l'ouvrage était organisé autour de la notion de *souffle*, le souffle du monde étant pris en charge par le souffle humain («l'haleine issue de la main») en s'inscrivant sur l'instrument de sa propagation: l'éventail. Pour Claudel, le livre sur éventail n'est pas le réceptacle inerte de l'écriture: sa conception, sa réalisation matérielle font partie de l'écriture poétique elle-même. L'espace de la signification ne se déploie qu'au terme d'une exploration de l'espace sensible de la figuration; la lecture n'est plus une simple médiation, mais devient un rituel de communication. Là aussi se donne donc à lire une poétique totalisante, qui ne sépare pas l'énonciation verbale des conditions de sa production matérielle. Là aussi le livre prétend instituer un rapport nécessaire entre le contenant matériel et le contenu poétique, entre le plein et le vide (77).

(74) Texte et exégèse dans Émilie NOULET, *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris, Minard-Genève, Droz, 1972, p. 146-152.

(75) Reproduction photographique d'un de ces éventails, offert celui-là à Madame Georges Rodenbach, dans Henri MOXDOR, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach. Lettres et textes inédits, 1887-1898*, intr. et notes de François RUCHON, Genève, P. Cailler, 1949, p. 108.

(76) Voir à ce sujet l'intéressante analyse de Pascal DURAND, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1998 (Photothèque, 70).

(77) Pour une bonne interprétation de cet ouvrage, voir Michel TRUFFET, *Édition critique et commentée de Cent phrases pour Éventails de Paul Claudel*, Paris, Les Belles-Lettres, 1985 (Annales littéraires de l'université de Besançon, 1985).

L'ymagier des Flandres et le « monde mouvant »

C'est, à notre avis, dans cette dialectique du plein et du vide, beaucoup plus que dans la manipulation sophistiquée des motifs décoratifs japonisants, que se situe l'ancrage le plus spécifiquement « japonais » de l'œuvre d'Elskamp. Comme on l'a vu, toute l'existence de l'écrivain s'est focalisée autour des objets : son imagination a toujours eu besoin ou des objets, ou de nouer avec les choses, auxquelles il vouait le culte des artisans, des bons ouvriers, une relation étroite, intime, engageant les tréfonds de sa personnalité. Il fut d'abord, par excellence, un collectionneur de *choses*. Une section du recueil *Aegri somnia* (1924) porte d'ailleurs ce titre, « Choses », dont le poète cherche à percevoir le message muet :

« Or choses lors qui trouvent verbes
 Pour dire leurs émois profonds
 Amour silent des fleurs, des herbes,
 Qui parle en le parfum qu'il sent
 Lys, et de blancheurs qui dissertent,
 Iris mauves qui se détendent,
 Rosiers dans leurs ardeurs secrètes,
 Rêvant, eux, aux fleurs qu'ils attendent ;
 Voix des choses qui est tacite,
 Comme de la musique écrite ». (78)

Parmi ces objets, on peut citer des statuettes du Bouddha, qui ne sont sans doute pas — en raison de l'attraction exercée sur son esprit par la pensée bouddhiste — étrangères à la rédaction de plusieurs poèmes, comme celui-ci, dans *Remembrances* (1924) :

« C'est le Bouddha doré,
 Mon Maître bien aimé,
 Et qui lui, sous mon toit,
 Au-dessus de mon lit,
 Se tient debout et droit
 Sur un lotus fleuri,
 Et levée sa main gauche
 De l'index me montrant,
 Et la droite qu'embauche
 Le ciel de tulle blanc » (79)

(78) « Musiques », *Œuvres, op. cit.*, p. 443.

(79) « Bouddha », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 387.

; et aussi, des porcelaines; des vases de Fou-Khien, dont la forme et la matière lui inspirent — dans *Remembrances* — un rapprochement avec la Vierge de Flandre,

«C'est un vase de Chine
 Dans le salon qui chante
 Gloire à la Khouan-inne ⁽⁸⁰⁾,
 Dans le blanc qui la hante,

Qui ainsi que Marie
 Porte enfant en ses bras,
 Et comme elle sourit
 En la disant sa foi» ⁽⁸¹⁾

; et, dans *Les Heures jaunes* (posth. 1967), une méditation sur le temps:

«C'est le jour qui meurt
 Sur un vase blanc
 De Fou-khien,

Tandis que c'est l'heure
 Qui sonne au cadran
 Et soir qui pleure

A Hokodaté
 Sur la mer d'été
 Où naît le vent;

Et sur son divan
 Un mandarin rêve
 A la vie brève

Qui n'est dans le temps
 Qu'ainsi qu'un instant
 Tôt qui s'achève». ⁽⁸²⁾

La dimension décorative de ces pièces ne fait pas de doute, et certaines pièces sont en fait de petits tableaux, qui saisissent en raccourci les instants de la vie, les «images du monde mouvant», comme dans les scènes dépeintes par Hokusai et Outamaro. Il n'est pas difficile d'inventorier dans cette poésie une série de motifs très présents dans les estampes japonaises et dans l'art extrême-oriental en général, comme le jardin — symbole de perfection — évoqué dans le poème «Pantoum»,

(80) Il semblerait qu'Elkamp se soit ici inspiré d'une statuette représentant la Vierge Marie, que les jésuites diffusaient en Chine sous les traits de la déesse Kuan-Yin (M. GEYERS, *Souvenirs, op. cit.*, p. 75).

(81) «Le Vase» *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 381.

(82) *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 699.

«Dans le jardin clair
Au bord de la mer,
[...]
Sous la lune pure,
Cherchant aventure,
Les princesses bleues
Peignent leurs cheveux
Les princesses bleues
Mettent leurs ceintures» (83)

: le pont arqué, dépeint sur un tapis persan transformé par l'imagination, dans *Les Délégations moroses* (1923), en décor d'estampes japonaises,

«Un pont de bois arqué
Passe au-dessus de l'eau,
Et de rouge laqué
Dressé sur pilotis,
Où un pêcheur, aux mains,
Sa ligne de bambou,
Et croisés les genoux
Est assis comme un nain» (84);

: les oiseaux et les fleurs, bien entendu, où l'on reconnaîtra facilement des éléments très courants dans l'esthétique nippone, comme ces

«[...] perroquets verts,
Avec de grands yeux clairs
Dans du cristal taillés,
Et des pivoines rouges
Sur un fond brun d'automne,
Mêlés à des carouges
Enlaçant une tonne
De laque, où un hibou
Semble attendre pour boire» (85)

: les animaux fabuleux, comme le dragon Loung, dans *Les Heures jaunes*,

(83) *Ibid.* (*Aegri somnia*), p. 111.

(84) Dans la section «Chez les marchands d'Asie», *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 307-308.

(85) Dans le poème «L'Écran» (*Aegri somnia, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 139).

«[...] Loung, le dragon sage,
Pieds posés sur le monde,
Qui regarde aux nuages
Passer la lune ronde»⁽⁸⁶⁾.

; ou encore, les créatures féminines qui prennent le thé sur des terrasses, et sont manifestement vues sous un angle impressionniste, comme dans le poème «L'Écran», où elles apparaissent comme des taches de couleurs:

«Ainsi que font les femmes,
Les couleurs, elles, causent,
Et le rouge et le rose,
Parlent de feu et de flammes». ⁽⁸⁷⁾

On notera cependant, avec Paul Gorceix, excellent interprète d'Elskamp, le caractère emblématique de ces descriptions qui, dans leur brièveté même, présente une sorte d'analogie avec tout le système de signes d'origine extrême-orientale, qui a imprégné l'Art Nouveau international. ⁽⁸⁸⁾

Ainsi, *La mer d'été* des *Heures jaunes* n'est pas que la mer; elle est aussi

«[...] une et toute
Ainsi qu'une route
Vers l'éternité»⁽⁸⁹⁾.

; et les «nefs», les vaisseaux transportant en rêve le voyageur immobile vers les îles paradisiaques ne sont pas de simples vaisseaux, mais

«[...] elles songent, à de nouveau
Prendre leur vol et sur les eaux
Qui passent sous le ciel,
Pour s'aller au monde si loin
Que plus jamais on n'en revient,
Et toucher l'éternel». ⁽⁹⁰⁾

Comme le notait son ami Jean de Boschère⁽⁹¹⁾, cette relation privilégiée d'Elskamp avec l'environnement matériel ne consistait pas seulement dans une simple rêverie, mais dans une qualité de participation avec la chose observée, de caractère réellement existentiel: en fait, Elskamp a toujours compris les objets comme des *signes*, et, en particulier, des signes en pro-

(86) «Loung» (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 697).

(87) *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 438.

(88) *Le voyage immobile, op. cit.*, p. 71, n. 1.

(89) *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 416.

(90) «Les Nefs» (*Les Fleurs verles, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 544).

(91) *Max Elskamp, op. cit.*, p. 19.

venance de la sphère culturelle médiévale (un point sur lequel il se rencontre avec Beardsley). Le rêve d'Elskamp, c'est aussi un rêve de primitivisme, fixé sur une éthique de l'artisanat laborieux, qui rassemble dans une même vision fantasmatique les artisans d'art japonais évoqués dans la plaquette «Hori-Mono»,

«[...] qui disent aussi des batailles
 Dans le bois dur et de palmier
 Où leurs burins font des entailles»⁽⁹²⁾,

; et ses devanciers flamands, humbles graveurs, puérils imagiers obstinément rivés à leur ouvrage, idéalistes, candides, mais illuminés par la foi.

La ferveur mystique inspirant leur portrait, dans le poème «Notre-Dame des Imagiers» du recueil *Les Sept Notre-Dame des plus beaux métiers*,

«C'est nous ici, les imagiers,
 Et qui taillons dans du poirier

 Des bêtes, des hommes, des choses,
 Et même aussi des fleurs de roses

 Et qui donnons ailes aux anges,
 Nimbes aux saints, et dans ses langes

 Disons Marie, et dans du bois
 Jésus, souriant dans vos bras»⁽⁹³⁾,

est évidemment un chant à la louange de la difficulté vaincue, en même temps qu'une éthique de la «vie en beauté» («L'art est l'art et la vie est la vie, mais vivre en artiste, voilà l'art de la vie», disait Hugo von Hofmannsthal), et un appel à la délivrance, par le travail, des contingences matérielles.

C'est d'ailleurs pourquoi, à la limite, l'atelier d'artisan dans lequel Elskamp entassait instruments, presses d'imprimerie et outils divers, est un peu le symbole de son art, qui a trouvé dans l'hétéroclite le prétexte d'une tension entre le fini et l'infini, le temps et l'éternité. Cette difficulté vaincue, nous la percevons également dans le traitement formel qu'Elskamp impose à ses vers courts, *incisés*, dans une forme ramassée qui fait penser à l'*haïkaï*, l'épigramme lyrique japonaise, souvent imitée en Occident, offrant le moyen de capter l'infini dans le concret⁽⁹⁴⁾. L'humilité, la simplicité sont ici des valeurs fondamentales: à la manière du graveur sur bois, qui sait se faire oublier, le «mandarin des Flandres» a été, avant tout, un *yma-*

(92) «Les Heures jaunes» (*Œuvres complètes, op. cit.*, p. 694).

(93) *Ibid.*, p. 341.

(94) Le genre a été imité en France par Paul-Louis Couchoud, *Sages et poètes d'Asie* (1917, rééd. 1923, avec préface d'A. France). Voir René Maublanc, *Le Haïkaï français*, Reims, 1923; *Haïku*, avant-propos et texte français de Roger Munier, Paris, Fayard, 1978; Maurice Goyaud, *Fournis sans ombre. Le livre du haïku*, Phébus, 1978, et René Elienble, «Quelques mots sur les mythes européens du haïkaï-haïku», *Représentations du Japon*, Paris, P. U. F., 1986 (*Corps écrit*, 17), p. 49-56.

gier, au sens médiéval du terme, soucieux de voir toute chose à la fois sous une apparence tangible, mais aussi dans une réalité plus essentielle. Ce qu'il a emprunté, finalement, de plus significatif au Japon, à l'art japonais, ce n'est pas la bibeloterie, le bric-à-brac exotique, mais — il l'a dit dans une lettre à Jean de Boschère, qui nous servira de conclusion — le «culte de la forme» ⁽⁹⁵⁾.

SAMENVATTING

De ontwikkeling van de Belgische culturele autonomie op het einde van de 19de eeuw nam voornamelijk de vorm aan van een «kunsttranscriptie» waarvan het binnendringen van Japanse motieven in de boekdrukkunst één van de belangrijkste elementen was. De typografische realisaties van Max Elskamp moeten in dit perspectief geïnterpreteerd worden als een «kunstritueel» met als doel het tot stand brengen van een «Gesamtkunstwerk». Max Elskamp verzamelde Japanse prenten, exotische voorwerpen en typografisch materiaal dat door zijn vriend Jacques de Boschère uit het Verre Oosten ingevoerd werd. In zijn boek «L'Eventail japonais» (1886) doet Elskamp een beroep op *ukiyo-e*-motieven en promoot hij het beginsel van de dichter-handwerker. Het resultaat is een spirituele en mystieke synthese die niet alleen een plaats vindt binnen het heersend «japonisme» in de plastische kunsten maar ook teruggrijpt naar de traditie van de Vlaamse graveerkunst en van de middeleeuwse miniaturisten in hun streven naar een concrete weergave van het oneindige. Hierdoor verdient de auteur van de «Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre» (1895) ten volle de titel van «Mandarin des Flandres», die hem te beurt viel.

SUMMARY

A definition of an autonomous Belgian cultural landscape towards the end of the 19th century was based mainly on the "transposition of art" genre. One of its main sources was the penetration of Japanese images and motifs in book form. In this perspective, the work of Max Elskamp is to be interpreted as a *rituel d'art*, the objective of which is to achieve the ideal of *Gesamtkunstwerk*. A collector of Japanese prints, exotica and Japanese typographic material imported from the Far East by this friend Jacques de Boschère, Max Elskamp revived in his *L'Eventail japonais (Japanese Fan)* (1886), the exploitation of *ukiyo-e* motifs at the same time as promoting the artist-craftsman ideal. The outcome of his work is a spiritual and mystical synthesis which participates in the general vogue for things Japanese in the visual arts, but also connects back with the ancient tradition of Flemish engravers and of medieval "imagiers" seeking to seize the infinite in the concrete. These characteristics fully justify the title of "Mandarin of Flanders" which was attributed to the author of the *Six chansons de pauvre homme pour célébrer la semaine en Flandre* (Six Songs of the Poor Man to Celebrate the Week in Flanders) (1895).

(95) MAX ELSKAMP ET J. DE BOSCHÈRE, *Correspondance, op. cit.*, p. 30.

MISCELLANEA

La Maison-Dieu lotharingienne. A propos d'un ouvrage récent: Dominique Iogna-Prat, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Editions du Seuil, 2006, 684p. in-8° (ISBN 2.02.0862573, 25).

Dominique IOGNA-PRAT est d'abord un grand spécialiste de Cluny (1). Avec Cluny et ses constructions fastueuses, avec la superbe miniature de la consécration de Cluny III (2) si souvent reproduite (3), il est tout naturel qu'il se soit intéressé à la spatialisation du sacré (4), une problématique à laquelle une institution comme la nôtre — un Trésor de Cathédrale — ne peut rester indifférente, et bien plus largement, une problématique qui concerne directement l'histoire de l'art: quel discours les clercs en Occident latin ont-ils tenu sur le bâtiment ecclésiastique entre 800 et 1200?

L'auteur évoque la lignée d'historiens dont il est issu. Élève de Georges Duby, il a trouvé chez son maître la vision de la trifonctionnalité sociétale à l'âge féodal. «Jacques Le Goff, à l'étude du Purgatoire et de la géographie de l'au-delà, a révélé comment le Moyen Âge en est venu à faire descendre le Ciel sur Terre; Alain Gerreau, enfin, depuis vingt ans, dresse le programme théorique des études qu'il conviendrait de consacrer à l'inscription spatiale des rapports sociaux caractéristiques du féodalisme» (p. 25). Mais l'a. assimile aussi avec brio l'archéologie et l'histoire de l'art, nous pensons entre autres aux recherches de Carol Heitz et de son école.

Dès 800 on enregistre «une entreprise globale de construction de la société» (p. 109) dans l'Empire chrétien de Charlemagne, «un ensemble hiérarchisé de places et de fonctions complémentaires» (p. 114). L'élaboration en Occident d'une doctrine du lien de culte conduit à une visibilité terrestre de l'Église à travers la fondation de lieux spécifiques, les églises, et...la cathédrale par-dessus tout.

Le phénomène de la «monumentalisation» de l'Église-communauté et de sa «pétrification» en église-bâtiment est étudié depuis les premières images connues successivement sur mosaïques vers 400 à Ravenne représentant, l'évêque porteur de la maquette de son église (v^e-vi^e siècles), pour en arriver au premier tournant de l'époque carolingienne. Le symbolisme architectural prend alors des allures sacramentelles sous la forme d'une hiérarchie ecclésiastique et d'un rapprochement contenu/contenant, métonymie qui se retrouve parfaitement dans une miniature du célèbre sacramentaire de Drogon vers 855 (Paris, BN Latin 9428, f^o 87v, début de la collecte de la messe de saint Paul), choisie pour illustration de couverture. L'initiale *D* de *Deus* abrite une église qui contient elle-même une représentation de la communauté ecclésiastique: le prêtre, debout derrière l'autel sur lequel est posé un calice et sous un ciborium, célèbre la messe face aux fidèles réunis dans la nef. Éric Palazzo a remarquablement étudié les illustrations du rite de la dédicace (x^e-xiii^e siècle) et sa «mise en

(1) Cfr un aperçu de ses recherches fondamentales sur ce sujet notamment dans son ouvrage *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie [...]*, Flammarion, 2004.

(2) Rappelons en passant l'article de J. SRENNOS, *Hézelon de Liège, architecte de Cluny III*, dans *Mélanges René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 345-358 et réimpr. dans *Un Moyen Âge pluriel*, Liège-Malmedy, 1999, p. 61-80.

(3) Paris, BN Latin 17716, f^o 91r, exposé récemment encore à Paderborn cfr F. CRIVELLO dans le Catalogue de l'exposition *1077. Canossa. Erschütterung der Welt. Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, Paderborn, 2006, n^o 57 p. 71-72.

(4) Plusieurs séminaires, organisés par le Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, ont été centrés sur ce sujet cfr la description du projet original *La spatialisation du sacré dans l'Occident latin (ix^e-xiii^e siècles)*, *Bulletin du Centre*, n^o 1, 1998-1999, p. 44-57.

cadre architecturée» (5). L'a.note l'apparition du type iconographique de la *Mater ecclesia* dans la seconde moitié du xi^e siècle, c'est-à-dire comme une véritable personne apte à symboliser l'Église.

C'est précisément au xi^e siècle que les documents conservés insèrent nos régions dans ce programme. En 1040, la consécration de l'église abbatiale de Stavelot, magistralement orchestrée par l'abbé Poppon en présence de la cour royale, est un des événements majeurs de l'histoire de l'abbaye ardennaise. D'autre part, deux ans après, la découverte du lieu primitif de la sépulture de saint Remacle constitue un moment de renouveau du culte du saint patron fondateur. Une relation en fut faite, la *Dedicatio Stabulensis*, sans doute rédigée par un moine de Stavelot, témoin oculaire, qui écrit après 1048 (6). Le récit appartient à un corpus assez restreint de dédicaces d'églises autour de l'an mil. L'a. la considère comme l'un des premiers témoins chronologiques d'un type historiographique nouveau, le *De constructione-de consecratione ecclesiae*, genre de panégyrique de monument, dont l'exemple le plus achevé sera le célèbre «Écrit sur la consécration de l'église de Saint-Denis» de l'abbé Suger (1081-1151). Aux simples notices assez sèches de dédicaces, dont les exemples dans l'Empire sont nombreux, succède une vraie «célébration monumentale monastique»: les réformateurs monastiques contribuent à une exceptionnelle floraison monumentale. Poppon suit l'exemple de son maître, Richard de Saint-Vanne qui, dans l'au-delà, à en croire Pierre Damien, continuait, pour sa peine, à élever de vaines constructions de pierre. Toutefois peu de détails techniques sont apportés sur la construction elle-même. L'intérêt du récit est ailleurs. Sa signification profonde réside dans la célébration du lieu de culte comme «une manière de reliquaire résumant toute la géographie de la chrétienté». Nous avons ainsi déjà pu appliquer la grille de lecture de l'a. aux sources stavelotaines. Michel Lauwers (7), quant à lui, y découvrit la première attestation dans la pratique du rite de consécration du cimetière qui figure dans les pontificaux: un espace clos de murs destiné à la sépulture de «défunts orthodoxes». Le rituel consiste en bénédictions et en aspersions tout au long d'un circuit de procession effectué en compagnie des corps saints.

Avec l'abbatiale de Stavelot la spatialisation du sacré induit une forme de discours sur l'Église et sur la société chrétienne à l'âge roman. Pour la France, l'a. relève un contre-discours d'hérétiques dans différentes sources. En pays mosan nous avons détecté des «frémissements» d'hérésie dans la *Vita Domitiani*, vie de l'évêque Domitien de Tongres-Maastricht enseveli à Huy, rédigée vers 1066 (8): Domitien y est présenté comme un évêque modèle en lutte contre l'hérésie, constructeur d'églises et archétype de sainteté dans une Église à l'ordonnance parfaite. En 1066 la grande cérémonie de la consécration de la nouvelle collégiale de Huy par l'évêque de Liège Théoduin se déroule en présence de Libert de Cambrai, le prédécesseur de Gérard de Cambrai; ce dernier, présent à Stavelot en 1040, fut un prélat en lutte contre les hérétiques d'Arras en 1025... et de rêver, avec l'imagination scientifique dont est capable l'historien, qu'outre une lecture déjà supposée de la *Vita Domitiani* lors de cette importante cérémonie, un discours clérical sur l'église-monument de Huy ait pu pareillement exister. En proposant cette nouvelle perspective, conjecturale il est vrai, nous amenons un autre éclairage sur cet événement phare du xi^e siècle mosan, tant du point de vue architectural avec la nouvelle collégiale ottonienne que du point de vue économique, charte de Huy oblige.

Par ailleurs nous avons mis en évidence l'impact du culte de saint Remacle sur celui de son réputé disciple, saint Hadelin, dans la collégiale de Celles. Au début du xi^e siècle, la *Vita Hadelii-*

(5) E. PALAZZO, *L'évêque et son image. L'illustration du pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999.

(6) Pour toutes références sur ce qui suit, cfr notre article *Les reliques de Stavelot et de Malmedy à l'honneur vers 1040. Dedicatio & Inventio Stabulensis*, dans *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, t. 100, 2001, p. 347-370.

(7) M. LAUWERS, *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, 2005, p. 149.

(8) Ph. GEORGE, *Vies & Miracles de saint Domitien (ca. 535-549), évêque de Tongres-Maastricht et patron de la ville de Huy*, dans *Analecta Bollandiana*, CIII, 1985, p. 305-351, et CXIX, 2001, p. 5-32.

ni ⁽⁹⁾ évoque les rapports d'Hadelin et de son maître Remacle. Le chapitre 8 de la *Vita Hadelini* reflète sans doute l'expérience personnelle de l'hagiographe: «Or, la réputation de la sainteté et de la sainte communauté de son guide, Remacle, établie au monastère de Stavelot, parvint jusqu'à lui. De partout, on s'appliquait à affluer vers Remacle, comme les abeilles vers la ruche; plus d'un désirait se joindre aux serviteurs du Tout-Puissant; d'autres voulaient confier leurs enfants pour qu'on leur apprit les arts libéraux, ou mieux, les règles monastiques, et les destinaient au service permanent de la communauté; beaucoup aussi cherchaient à offrir une partie de leurs ressources et revenus pour subvenir aux besoins des saints. Aussi, Hadelin lui-même, toujours désireux de lui rendre visite et de lui témoigner son affection, s'appliquait à venir souvent chez saint Remacle. Ils s'entretenaient de leurs lectures sacrées et, en vivant là-bas, Hadelin se nourrissait des fruits du paradis. On sait d'ailleurs qu'il a été inséré dans la liste des hommes illustres qui y est exposée en évidence sur l'autel et qui dit: 'Voici les noms de ceux qui furent les premiers, avec saint Remacle, à habiter le monastère de Stavelot: saint Remacle, saint Hadelin, saint Théodard, saint Lambert, et celui qui fut sans conteste son fils spirituel dans le baptême, saint Hubert, lui aussi un chrétien d'une infinie sagesse et beaucoup d'autres' » ⁽¹⁰⁾.

A l'abbatiale de Stavelot, l'environnement cultuel du saint patron est soigné: les autels de la nouvelle construction ne sont pas dédiés au hasard ⁽¹¹⁾. Outre le maître-autel dédié en 1040, on peut supposer dans l'abbatiale de Poppon, l'existence de six autels, trois de part et d'autre de celui-ci, dont le nombre, la fondation et les titres semblent relever d'un programme liturgique précis, déjà suggéré par Luc-François Genicot: au maître-autel, Pierre, Paul et Remacle, c'est-à-dire le patronyme originel, doublé du nom du saint héros local. À gauche, Martin, l'archétype des confesseurs, et Benoît, le père du monachisme, André dont le culte est attesté aux ^{x^e-xi^e} siècle dans l'Empire ⁽¹²⁾. À droite, Étienne qui remplace peut-être un autre titre originel et Éloi, l'évêque dont les liens avec Remacle sont connus, enfin Catherine, la vierge. Dans la crypte, l'autel central est consacré en 1046 à la Vierge; lui répondaient de part et d'autre l'autel d'un martyr et, au-delà, celui d'une vierge martyre; un autel oriental est dédié à saint Lambert, patron du diocèse de Liège, de quoi bien marquer ici l'appartenance au diocèse. Leur date de consécration nous renforce dans l'hypothèse de la poursuite d'aménagements à l'abbatiale postérieurs à la dédicace de 1040. Enfin la construction d'une dalle de marbres différents pour commémorer la découverte de reliques sera ajoutée au corpus initié par Joseph Brassinne ⁽¹³⁾, Jean-Claude Ghislain ⁽¹⁴⁾ et Hadrien Kocke-

(9) Sur l'auteur (anonyme) et la date de la *Vita Hadelini*, cf. A. DIEBKENS, *Un aspect de la christianisation de la Gaule du Nord à l'époque mérovingienne. La « Vita Hadelini » et les découvertes archéologiques d'Anhée et de Franchimont*, dans *Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte*, Munich, t. VIII, 1980, p. 613-628, et J. MEYERS, *La Vita Hadelini*, dans *Catalogue de l'exposition Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988, p. 51-64. La *Vita* pourrait avoir été rédigée en vue de l'élévation des reliques du saint par l'évêque de Liège Wazon en 1046 dans la nouvelle châsse et dans la nouvelle église édifiée (*Catalogue, op. cit.*, p. 73-85).

(10) Il s'agit d'un diptyque de Stavelot, aujourd'hui perdu, où sont consignés tous ces noms, passage recopié et amplifié par l'auteur des *Nolae Aureavallenses*, on peut-être source commune (J. MEYERS, *La Vita Hadelini*, *op. cit.*, p. 63, n. 24). Sans parler de la scène de la rencontre des deux saints sur le flanc de la châsse de saint Hadelin de Celles, aujourd'hui à Visé, avec la représentation à l'arrière-plan de l'église de Stavelot (vers 1150-1160), cf. R. DIDIER & A. LEMEUNIER, *Catalogue de Visé, op. cit.*, p. 130-133.

(11) Pour toutes références sur ce qui suit, cf. note 6.

(12) En 1015/16, des reliques de saint André sont données par Henri II à Saint-Jacques de Liège. Cf. aussi l'autel portatif de saint André d'Égbert de Trèves (977/993) (Ph. GEORGE, *Un reliquaire, «souvenir» du pèlerinage des Liégeois à Compostelle en 1056? provenant du trésor de Saint-Jacques*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. LXII, 1988, p. 5-21).

(13) J. BRASSINNE, *Monuments d'art mosan disparus*, dans *Bulletin de la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XXIX, 1938, p. 143-195 et t. XXX, 1935, p. 63-104.

(14) J.-Cl. GHISLAIN, *Mosaïques funéraires romanes à décors géométriques en régions mosane et bas-rhénone*, dans *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, t. V, 1975-1976, p. 5-15.

rols⁽¹⁵⁾. Lors des récentes fouilles archéologiques à la collégiale Saint-Barthélemy de Liège, la dalle mosaïquée du fondateur Godescalc de Morialmé (vers 1015) a montré lors de son déplacement qu'il s'agissait d'une pierre creusée dans laquelle est faite l'incrustation des mosaïques, un peu *mutatis mutandis* à la manière de l'émaillerie: la mosaïque est faite de carreaux de marbre, blanc et bleu, assemblés en échiquier, et entourés d'une bande de laiton gravé, avec inscriptions⁽¹⁶⁾. À Stavelot, le Centre d'Interprétation de l'abbaye présente aussi des vestiges de mosaïques décoratives⁽¹⁷⁾. Un siècle plus tard, l'abbé Wibald sublime la décoration de l'édifice, notamment par le célèbre retable, dont l'a. reproduit une des scènes (Fig. 9 p. 321)⁽¹⁸⁾.

On pourrait écrire que la pierre est à Dieu ce que la relique est au saint, un objet de dévotion, tangible et emblématique, indispensable à l'homme dans son désir irréprouvable de concret.

La Réforme grégorienne a pour objectif de construire une société chrétienne et d'organiser un espace chrétien. Encore faut-il «architecturer l'ensemble de la Création» (p. 480 Hugues de Saint-Victor) et faire «sauter le verrou jadis posé par Augustin, permettant ainsi de dépasser la notion de «sans lieu» ou «hors lieu» (*illocutis*) attachée à Dieu et au divin» (p. 481). L'a. est un excellent connaisseur des textes. Vers 1050-1200 les liturgistes-canonistes définissent les sacrements et les lieux de culte, mais il faut attendre le xvi^e siècle pour disposer du premier traité consacré au lieu de culte pour lui-même. En guise d'épilogue, l'a. propose l'analyse du triptyque des sept sacrements de Roger van der Weyden (Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten): «c'est comme si l'église avait, seule, vocation à résumer le parcours biographique du chrétien depuis sa naissance dans le Christ jusqu'à son dernier souffle: seule, vocation à signifier que le destin du fidèle ne saurait prendre sens ailleurs que dans le bâtiment qui fait la communauté, parce que c'est là, dans cette «Cène» que se construit la société chrétienne. D'où l'effet de saturation provoqué par le triptyque. L'église est, si l'on peut dire, pleine de l'Église, en une surcharge qui n'est pas sans évoquer par anticipation la saturation des églises de l'âge moderne et des décors baroques visant à proclamer, avec force gloires et triomphes, la présence tangible de l'invisible, parce que «Dieu, cela n'est pas, tant que ce n'est pas en pierre» (p. 611).

Enfin, comme tout médiéviste qui se respecte, l'a. est sensible à l'action des écoles et découpages historiques: vers 1900 «comme champ d'étude historique, le Moyen Âge achève alors de se construire dans un effort, positif ou négatif, pour définir un temps d'avant la modernité, perçue comme le moment de naissance du sujet autonome. Dans ce découpage discursif qui est à l'origine du métier de médiéviste, et qui, plus largement, détermine le goût, l'horizon artistique de tout un chacun, l'«âge moyen» du monde occidental — un âge plus ou moins long depuis le v^e jusqu'au xvi^e, voire au xvii^e siècle — est identifié au temps lointain de l'unité organique où, à l'ombre de Dieu et de l'Église, les individus n'avaient d'autre raison d'être que de se dissoudre dans des hypostases communautaires. Une pareille utopie rétrospective — largement alimentée, entre 1840 et 1910, par le médiévalisme littéraire et artistique, d'essence romantique, décadente, ou néo-cathol-

(15) H. KOCKEBOLS, *Les tombes présumées des comtes de Namur Albert II († 1063-1064) et Albert III († 1102) à l'ancienne collégiale de Saint-Aubain, d'après deux dessins du xviii^e siècle*, dans *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège*, n° 293, 2001, p. 161-176.

(16) J.-N. LETHE, *L'ancienne collégiale Saint-Barthélemy dans Le patrimoine médiéval de Wallonie*, éd. J. MAQUET, Namur, 2005, p. 39-41, et cum aliis, Feuillet éd. Fr. JORIS, Namur, IPW, 2006; Cl. M. M. BAYER, *Les fonts baptismaux de Liège: qui les bœufs soutenant la cuve figurent-ils? Etude historique et épigraphique*, dans *Cinquante années d'études médiévales. A la confluence de nos disciplines*, Actes du Colloque de Poitiers, éd. Cl. ARRIGNON, M.-H. DEBIES, Cl. GALDERISI & E. PALAZZO, Brepols, 2005, p. 665-726 et repris dans l'ouvrage collectif sur les fonts, éd. R. HALLEUX & G. XHAYET, Liège, 2006.

(17) BE. ENRARD-NEURAY & B. LAMBOTTE, *Stavelot, L'ancienne abbaye*, dans *Le patrimoine médiéval, op. cit.*, p. 125-127 et *Idem*, *Mise en valeur des vestiges*, Feuillet éd. Fr. JORIS, Namur, IPW, s.d.

(18) Le retable est très bien intégré dans le contexte général de l'époque par J.-P. GAILLET, *De l'antependium au retable: la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. II, 2006, p. 9-12.

lique — fait la part belle à la cathédrale, monument emblématique d'une société holiste au sein de laquelle chaque homme, comme une petite pierre, avait sa place et sa fonction dans la grande architecture du monde. Cette exaltation monumentale du Moyen Âge est quelque peu paradoxale dans l'histoire du christianisme. Les premiers disciples du Christ entendaient rompre avec le monde matériel et avec toute sacralité ancienne incarnée dans la pierre (temples ou statues) pour mieux faire sa place à la Cité de Dieu dans l'au-delà; ils n'aspiraient, en tant que «pierres vivantes», qu'à se laisser bâtir en «maison spirituelle» (voir *I^{ère} Lettre de l'apôtre Pierre* 2, v. 5). Dans ces conditions, comment comprendre le prodigieux renversement de valeurs qui affecte à long terme le christianisme — un renversement que Victor Hugo suggère parfaitement quand il s'exclame: «Dieu, cela n'est pas, tant que ce n'est pas en pierre/ Il faut une maison pour mettre la prière» (p. 16-17).

Dominique Iogna-Prat fait partie de ces historiens, susceptibles de prendre tous les chemins de traverse utiles pour atteindre les plus hauts sommets dans la compréhension de disciplines-sœurs — histoire de l'art et archéologie — et qui, dans une vraie interdisciplinarité, si bien mise en pratique au Centre d'Études Médiévales d'Auxerre, font avancer la réflexion et la science historique au sens le plus large et le plus noble du terme. Cet ouvrage, à n'en pas douter, va prendre une place de choix en bibliothèque.

Philippe GEORGE

Addenda

On nous permettra de signaler quelques articles complémentaires aux thèmes développés ci-dessus.

Anne-Marie Helvétius a étudié la promotion de quelques cultes locaux à travers les aménagements architecturaux en Basse-Lotharingie⁽¹⁹⁾; quatre dossiers y sont repris: Sainte-Alène de Forest, Saint-Servais de Maastricht, Sainte-Gudule de Bruxelles, ainsi que Cologne et l'archevêque Brunon. La tombe de Charlemagne fait aussi l'objet de ses préoccupations⁽²⁰⁾.

Le 2 octobre 1049 le pape Léon IX présida les cérémonies de dédicace de Saint-Remi de Reims, très bien documentées⁽²¹⁾. La translation et l'installation dans sa nouvelle demeure romane du corps de saint Remi, apôtre des Francs, se déroula en trois phases sur deux jours. D'abord le pape accueillit les reliques de saint Corneille apportées par les moines de Saint-Corneille de Compiègne fuyant des violences faites à leur église. Ensuite s'organisa une procession de la châsse de saint Remi dans l'église, puis un circuit incluant l'espace de la cité autour des murailles de la ville; enfin la dédicace avec un triple circuit des croix et reliques des saints autour de l'édifice. La châsse de saint Remi fut placée sur l'autel majeur et y resta pendant la durée du synode consécutif, dans une «mise en scène spatialisée du saint, du pape et de l'Église».

Enfin faut-il rappeler que dans *Le Patrimoine médiéval de Wallonie, op. cit.*, les édifices remarquables font l'objet de notices actualisées par les meilleurs spécialistes.

(19) A.-M. HELVÉTIUS, *Hagiographie et architecture en Basse-Lotharingie médiévale*, dans *Publications de la Section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg*, t. CX, 1994, p. 27-45.

(20) J.-P. CHALLET, *Que sait-on aujourd'hui du tombeau de Charlemagne à Aix?*, dans *La mort du souverain entre Antiquité et haut Moyen Âge*, Paris-Nanterre, 2006, p. 183-191.

(21) Léon IX procède à une trentaine de consécrations, essentiellement en Lotharingie, cfr D. IOGNA-P RAT, *Léon IX, pape consécrateur*, dans *Léon IX et son temps, Actes du colloque international de Strasbourg-Éguisheim (2002)*, éd. G. BISCHOFF & B.-M. TOCK, Turnhout, 2006, p. 355-383. Une très belle carte est jointe, extraite de M. PARISSÉ, *Atlas de la France de l'an mil*, Paris, 1991, p. 51. La consécration papale établit un lien particulier entre Rome et l'Église locale et des parallélismes sont remarquablement établis par Dominique Iogna-Prat entre les pérégrinations du pape et la liturgie stationnale romaine et la «chevauchée du roi» qui lui permet de prendre physiquement la mesure de son royaume.

**A propos de l'ouvrage *Dames met Klasse. Margaretha van York.*
Margaretha van Oostenrijk. Redactie Dagmar EICHBERGER.
 Naar aanleiding van de tentoonstelling, Mechelen, 2005, Leuven, 2005.**

La majestueuse publication que voici a voulu être, à la fois, ouvrage de référence relatif à Marguerite d'York et, principalement, à Marguerite d'Autriche et catalogue de l'exposition de Malines en 2005. L'ouvrage comporte seize articles de fond et 153 notices de catalogue éparpillées entre les contributions scientifiques (dont certaines décrivent des objets non exposés). Pour le réaliser, Dagmar Eichberger (Dr.habil. de l'Université de Heidelberg) a fait appel à 50 collaborateurs, dont 31 étrangers. Quatre introductions traitent du milieu artistique, culturel et architectural de la ville de Malines au xv^e siècle. Elles sont signées de trois professeurs d'université belges, Walter Prevenier, Wim Blockmans et Krista De Jonge. Dagmar Eichberger consacre ensuite un chapitre à la carrière diplomatique de Marguerite d'Autriche et Wim Blockmans reprend la plume pour commenter la politique de Marguerite d'Autriche en tant que régente des Pays-Bas et son investissement dans l'éducation des orphelins de Marie de Bourgogne et de Philippe le Beau, tout comme Marguerite d'York l'avait fait précédemment pour ses neveux. Cet article est illustré d'un curieux document emprunté à une rare édition anversoise d'un ouvrage de Jehan Thibault «astrologue» de Marguerite d'Autriche, consacré aux festivités organisées à Arras à l'occasion de la signature du traité de Cambrai, dit la Paix des Dames, paru en 1529 mais qui n'a pas fait l'objet d'une notice⁽²²⁾.

Dagmar Eichberger a illustré son article de superbes miniatures empruntées à un petit ouvrage de Michele Riccio, humaniste et juriste napolitain vivant à Paris, consacré à Marguerite d'Autriche et intitulé «Changement de Fortune», écrit entre 1505 et 1507, commentant les malheurs de la jeune princesse, répudiée par le futur roi de France Charles VII, le 6 décembre 1491 à l'âge de onze ans et renvoyée aux Pays-Bas en 1493. Conservé à Vienne (Ö.N.B. Hs 2625)⁽²³⁾, le précieux manuscrit ne figurait pas à l'exposition et ne fit pas l'objet d'une notice. Riccio ne connaissait pas personnellement Marguerite, il est probable qu'il fut documenté par Jean Perréal ou par Jean Molinet.

Trois chapitres importants, se complétant harmonieusement, sont consacrés aux bibliothèques des deux princesses et à deux écrivains de leur entourage qui ont joué un rôle important à leur côté: Jean Molinet et Jean Lemaire de Belges. Le premier est dû à Anne-Marie Legaré, professeur à l'Université de Lille III, le deuxième à Marie-Madeleine Fontaine, de la même université et le troisième à Kathryn M. Rudy, professeur à Utrecht et à l'Université d'Orégon.

Ce dernier essai est consacré principalement aux manuscrits de dévotion des deux Marguerites. On regrette que beaucoup de notices et d'illustrations figurant dans le volume aient tenu insuffisamment compte du contexte de ces études ainsi que d'autres publications scientifiques relatives aux mêmes sujets.

Marguerite d'York et Marguerite d'Autriche peuvent être considérées, croyons-nous, comme deux chaînons d'une lignée de quatre femmes remarquables ayant joué un rôle politique dans nos provinces, d'Isabelle de Portugal jusqu'à Marie de Hongrie. Toutes quatre pourraient justifier la thèse défendue en 1509 à l'Université de Dole par le théologien, humaniste, cabaliste et médecin, Agrippa de Nettesheim, qui exerça à un moment donné les fonctions de secrétaire de Marguerite d'Autriche. Lors d'une leçon publique, il affirma en effet que la femme est supérieure à l'homme, puisqu'elle a été créée après lui et constitue donc le chef-d'œuvre de la Création. Le texte de son discours parut

(22) Jehan THIBAUT, *Le triumphe de la paix*, Anvers, G. Vorstermann, 1529, Bruxelles K.B.R. R.P.Inc.28596 A. E. de Reiffenberg

(23) F. UNTERKIRCHER, *Bibliothèque nationale d'Autriche. Manuscrits et livres imprimés concernant l'histoire des Pays-Bas 1475-1600*, Bruxelles, 1962, p.51.

à Anvers en 1529 dans son ouvrage «De Nobilitate»; il était dédié à Marguerite d'Autriche⁽²⁴⁾. Barbara Welzel se contente de le citer dans son chapitre traitant des deux Marguerites en tant que veuves, alors que l'archiviste de la ville de Malines, Henri Installé, venait de publier en 2003, un livre remarquable consacré à cet ouvrage ainsi qu'à la personnalité complexe d'Agrippa⁽²⁵⁾. On ne peut que regretter qu'on ait limité sa contribution à une notice de quelques lignes.

Nombreux furent les hommages et les consolations adressés à Marguerite d'Autriche de son vivant. Citons, l'hommage de Gauvain de Candie, natif de Chambéry, adressé à Marguerite et à son époux Philibert de Savoie. Celui-ci décéda avant que l'œuvre ne soit terminée, l'auteur y ajouta alors un second texte «Exploration de Pitié»: elle est conservée dans un unique manuscrit (Bruxelles, KBR, Ms 10984-85) qui figurait dans la bibliothèque de Marguerite. Farci d'allégories, il a été analysé par Marguerite Debae dans son ouvrage paru en 1995⁽²⁶⁾.

Après le décès de Maximilien, père de Marguerite, le fidèle serviteur, Jean Lemaire de Belges composa la «Couronne margaritique» (Vienne, Ö.N.B. Hs 3441) offert par Marguerite à Philippe le Beau et qu'elle eut l'occasion de récupérer pour sa propre bibliothèque après le décès de son frère. Resté longtemps inconnu, le manuscrit est orné de remarquables miniatures pleine page⁽²⁷⁾.

On pourrait citer également les «Épîtres de l'Amant vert» que Jean Lemaire composa en 1505 à l'occasion de la mort du perroquet vert de Marguerite, peu après le décès de son époux, sans doute dans l'espoir de la distraire quelque peu⁽²⁸⁾. Aussi poétique qu'érudit, le texte s'inspire, notamment, de Virgile, de Lucrèce, de Dante et du Voyage de saint Brandan. A son arrivée dans l'Élysée des animaux, le perroquet est accueilli par «l'Esprit vermeil», le défunt perroquet de Marie de Bourgogne. Le poème n'a pas fait l'objet d'une notice. Dans son édition commentée des «Épîtres» de Molinet, Jean Frappier (non cité) signale qu'une partie du texte avait été mise en musique et figure dans le manuscrit KBR 228⁽²⁹⁾. Une traduction allemande de «L'Amant vert» a paru en 1970⁽³⁰⁾.

Dans une étude remarquable publiée en 2003 (non citée), Markus Horsch a analysé cinq éloges funèbres consacrés à Marguerite d'Autriche⁽³¹⁾: Cornelius Agrippa, publié à Anvers en 1531⁽³²⁾.

(24) Henricus Cornelius Agrippa de NETTESHEYM, *De nobilitate et praecellentia faemini sexus declamatio*, 1529, Antwerpen. Nombreuses rééditions au cours du XVI^e siècle: cinq en latin, cinq en français, deux en italien, une en anglais, une en allemand. Réédition contemporaine par R. Antonioli, Genève, 1990. Voir aussi, M. VAN DER POEL, *Cornelius Agrippa, The Humanist Theologian and his Declamations*, Leiden, 1997.

(25) *De betovering van de vrouw, H.C. Agrippa: een magiër op de feministische toer ten tijde van Margaretha van Oostenrijk*, dans *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*, 107, 2003.

(26) M. DEBAE, *La Bibliothèque de Marguerite d'Autriche*, Louvain-Paris, 1995, p.193-95. L'auteur nous signale la présence d'une malheureuse erreur de traduction dans le catalogue de Malines, attribuant à Genève (Gent) un manuscrit enluminé à Gand (Gent).

(27) UNTERKIRCHER, o.c., p.54-55. Illustration en face de la p. 32.

(28) JEAN LEMAIRE DE BELGES, *La première et la seconde épître de l'Amant vert*, Illustration de Gaule, Lyon, 1510. Édité par J. Stecher, Œuvres de Jean Lemaire de Belges, vol. IV, Louvain, 1891, p.173-181.

(29) JEAN LEMAIRE DE BELGES, *Les Épîtres de l'amant vert*, édition critique par Jean Frappier, Lille-Genève, 1948.

(30) JEAN LEMAIRE DE BELGES, *Die Briefe des grünen Liebhabers*, traduit par H. Spilling et Jean Frappier, München, 1970.

(31) M. HÖRSCH, *Architektur und Margarethe von Österreich, Die Planungen Jean Perréals für Kirche und Grabmäler*, dans *Verhandelingen Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren, Schone Kunsten van België, Klasse des Schone Kunsten*, 58, 1991, p.89-112.

(32) H. C. Agrippae sacrae Caesaruae Maiestatis a Consiliis et archibus Indiliariis, *Oratio in funere Dive Margarithae Austriacorum et Burgundiorum Principis aeterna memoria...Anno MDXXXI...*, Antwerpen, 1531.

Johannes Faber, paru à Cologne en 1531⁽³³⁾, Cornelius Grapheus, paru à Hoogstraten en 1532⁽³⁴⁾. Un manuscrit du même auteur, sous son nom flamand, Cornelius De Schryver, greffier de la ville d'Anvers, est conservé à Vienne (Ö.N.B. Hs 2557)⁽³⁵⁾. Un texte dû à Nicolas Grudius parut à Louvain, également en 1532⁽³⁶⁾; celui d'Antoine du Saix, daté 1532, ne parut qu'en 1537 dans un ouvrage de G. Paradin⁽³⁷⁾. Hlörsch a également répertorié pas moins de treize publications dans lesquelles figurent des lettres de Marguerite.

Les auteurs du catalogue ont passé sous silence qu'entre le 6 décembre 1491 et 1492, donc immédiatement après l'annonce de la répudiation de Marguerite, l'imprimeur Geeraert Leeu, installé à Anvers à l'époque, publia, lui aussi, une «Complainte de Marguerite d'Autriche» dont seul le feuillet de titre, orné d'une gravure au recto et comportant le début du texte au verso est conservé. Ce feuillet se trouvait parmi les 64 textes du manuscrit Bruxellensis 10898-952. Transféré en 1980 à la Réserve Précieuse de la Bibliothèque royale, il fit l'objet d'un article de Frank Vandeweghe qui put déterminer la date d'impression en fonction des caractères utilisés⁽³⁸⁾(ill). Il n'a pas été signalé.

Les écrits de Marguerite

Outre les lettres, quelques poèmes, une complainte sur la mort de son père, l'empereur Maximilien⁽³⁹⁾, il existe un long et émouvant poème, dédié, comme le prouvent les initiales enlacées A L et C H, formant l'encadrement des feuillets, à Antoine de Lalaing, comte de Hoogstraten, identifiées en 1934 par Jozef Strelka (Vienne, Ö.N.B. 2584)⁽⁴⁰⁾ et dont Marguerite est très probablement l'auteur. Quelques lignes suffisent pour se convaincre des sentiments qu'elle éprouvait pour celui qui fut son premier chevalier d'honneur, sentiments qu'elle réproouve par ailleurs, déclarant préférer la mort. Dans la deuxième partie du codex figurent dix miniatures de style français, mettant en jeu des allégories, à l'exception de la dernière représentant un homme vêtu de noir en conversation avec une jeune femme. On ignore où et quand celles-ci furent exécutées.

Les mausolées de Brou

L'histoire de cette entreprise capitale n'est pas simple; elle débute en 1504, après le décès de Philibert de Savoie et ne se terminera qu'en 1531. Un premier épisode, impliquant deux artistes français, le sculpteur Michel Colombe et le miniaturiste Jean Perréal et Jean Molinet en tant qu'intermédiaire est traité de manière très superficielle. La correspondance de Marguerite et de ses secrétaires permet de reconstituer avec précision l'historique de cette période pénible. Elle a été

(33) J. FABER, *Oratio funebris...illustrissimae dominae Margaritae...per doctorem Johannem Fabri, electum episcopum Viennensem, habita Coloniae Agrippinae, 1 calendis januarii...1531.*

(34) CORNELIUS GRAPHEUS, *Fata Variæque Fortunæ...heroinæ...divæ Margaritæ...D. Comitiis Hochstraten, 1532.* Réédité par E. de Reiffenberg, Archives philologiques, I, p.201-219.

(35) L'ENTERRIER, o.c., p.56-57.

(36) Nicolaus Grudius, *Carmen sepulchrale...Illustrissimae Principis Domine Margaritæ*, Lovanium, 1532. Réédité par E. de REIFFENBERG, *Coup d'œil sur les relations qui ont existé entre la Belgique et la Savoie*, dans *Nouveaux Mémoires de l'Académie de Bruxelles*, XIV, 1841, p. 56-64.

(37) ANTOINE DU SAIX, *Oratio funebris in exequiis illustrissimae principis Margaritæ...Broaci sepultæ...ab fratre Antonio Saxano, 1532.*

(38) GERARD LEEU, ANVERS, entre le 6 décembre 1491 et 1492. Supplément Polain 4298, K.B.R. R.P. Inc.B 1770. Frank Vandeweghe, *La complainte de dame Marguerite gedrukt door Gheeraert Leeu, Hellinga Festschrift*, 1980, p.529-534.CDIR, 2003/15.

(39) M. FRANÇON, *Jean Lemaire et la complainte de Marguerite d'Autriche sur la mort de son Père*, dans *Modern Language Notes*, May 1949, p.338-39.

(40) J. STRELKA, *Gedichte Margarethes von Oesterreich*, dans *Die Handschrift 2584 der Wiener Nationalbibliothek*, Wien, 1954.

éditée d'après des sources nombreuses par E.M. Bancel en 1885⁽¹¹⁾. Une nouvelle édition, due à Pierre Pradel — non citée — parut en 1963⁽¹²⁾, Mathias Horsch en 1994⁽¹³⁾ et Romaine Berens (absente du catalogue) en 2000⁽¹⁴⁾, 2001⁽¹⁵⁾ et 2003⁽¹⁶⁾ ont encore repris la question. En 1512, après d'innombrables heurts, Marguerite rompaît les ponts avec l'équipe. Perréal réclama en vain les «pourtraitz» et les «patrons» exécutés par Michel Colombe et mis en couleurs par lui-même qui avaient été envoyés à la Gouvernante à Malines. S'agirait-il des têtes sculptées en bois, dont il est question dans l'inventaire de Marguerite et dont certaines figuraient à l'exposition? Conrad Meit, qui fut chargé à son tour de l'édification des tombeaux et de la sculpture des gisants, s'en serait-il inspiré? Après leur échec, Perréal et Molinet quittèrent le service de Marguerite pour celui de la Cour de France. Conrad Meit ne fut envoyé à Brou qu'à partir de 1528 et le grandiose monument ne fut achevé qu'en 1531. Au cours de la période intermédiaire, Marguerite fit appel à des maîtres-maçons brabançons pour les constructions proprement dites.

Les œuvres picturales

Philippe Lorentz, professeur à l'Université de Strasbourg, traite des portraits de jeunes princesses, dits «diplomatiques», un euphémisme signifiant, en réalité, «petites princesses à marier». Son article est illustré d'un triptyque plus que convaincant, œuvre d'un peintre malinois, représentant Charles (le futur Charles Quint) âgé de deux ans, entouré de deux de ses sœurs, Éléonore (4 ans) et Isabelle (un an et trois mois), leur âge figurant sous les portraits. Si les armoiries de Charles sont pleines, celles des deux fillettes sont laissées en blanc côté senestre, pour y peindre, le moment venu, les armoiries d'un possible fiancé!

Un autre portrait représente Marguerite à l'âge de trois ans: il s'agit du volet d'un diptyque démembré dont l'autre volet représente Philippe le Beau âgé de cinq ans. L'illustration représente l'œuvre reconstituée, grâce à un volet conservé à Philadelphie, et un autre conservé à Versailles. Un autre portrait, conservé dans la Royal Collection à Windsor, date, probablement de 1505, à un moment où l'éventualité d'un quatrième mariage de Marguerite avec le roi d'Angleterre Henry VII était envisagée.

Le portrait peut également servir de don et être commandé en plusieurs exemplaires. Marguerite a fait exécuter par son peintre en titre, Bernard van Orley, au moins deux séries. La première, datant de ca 1520, se présente sous forme d'un diptyque la représentant devant une apparition de la Vierge à l'Enfant, celui-ci prononçant le mot «veni» et Marguerite répondant «placet». Ces inscriptions ne sont conservées que sur deux panneaux (ne formant pas la paire). En 1972, lorsque parut la nouvelle édition du volume VIII de Max Friedländer, due à Henri Pauwels et à S. Herzog (la référence «Winkler 1972» ignore ces deux auteurs)⁽¹⁷⁾, ces derniers avaient déjà repéré un diptyque complet ayant appartenu à des collectionneurs Montois, les Lescarts (dommage que la recherche n'ait pas été poursuivie depuis) et en avaient reconstitué deux autres. Le portrait de Marguerite figurant au début du manuscrit de Cornelius de Schryver, dont il a été question ci-dessus, est une copie en petit format du volet représentant Marguerite.

(11) Comme font montré M. DEBAE (o.c.) et H. WELSMAN, *De Bibliotheek van Kasteel Hoogstraten*, dans *Jaarboek van het Nederlands Genootschap van Bibliofielen*, XI, 2003, p.77-95; Antoine de Lalaing hérita, en outre, 17 manuscrits de luxe de la bibliothèque de la Régente.

(12) E.M. BANCEL, *Jehan Perréal, dit Jehan de Paris...Recherches sur sa vie et son œuvre*, Paris, 1885.

(13) P. PRADEL, *Les autographes de Jean Perréal*, dans *Bibliothèque nationale de l'École des Chartes*, 121, 1963, p.133-86.

(14) HÖRSCH, o.c., p. 89-111.

(15) R. BERENS, *Jean de Hesdin, Herald im Dienst der Margaretha von Österreich*, Luxembourg, 2000.

(16) IDEM, *Herkunft und Identität von Jean Perréal im Lichte der renaissance-Literatur*, Luxembourg, 2001.

(17) IDEM, *Die Beziehung Jean Perréals mit Margarethe von Österreich*, K.B.R. Ms. 9 CIDR 2003/15.

Une seconde série, plus tardive et bien documentée, ne comportait pas moins de sept exemplaires. Seul Paul Matthews la signale dans son chapitre (48). Le paiement à Van Orley, datant de 1532, donc après le décès de Marguerite, a été publié par E. de Quinsonas en 1862 (49), il précise les noms des personnes à qui chaque exemplaire était destiné. Pauwels et Herzog en avaient déjà repérés cinq, mais en les considérant comme des «copies». Le même document lègue à «monsieur le conte d'Hoestrate» (Antoine de Lalaing) pour «icelluy mettre devant la cheminée de la chambre où elle lougeoit au chasteau d'Hoestrate quant elle y alloit ung grand tableeau exquis sur bois fait à huille sur la vertu de patience». Il s'agit du polyptique actuellement conservé au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (inv. 1822), il n'est pas mentionné dans le catalogue (50).

Il n'est pas fait mention non plus du tableau sans doute le plus grandiose commandé par Marguerite à Bernard van Orley, un retable destiné à Brou (1m30 de haut, 7m de long), inachevé à la mort du peintre. Marie de Hongrie le fit installer à Notre-Dame à Bruges, où il fut terminé par Marcus Gheeraerts. L'œuvre a été restaurée entre 1981 et 1984 et a fait l'objet d'une étude approfondie due à Valentijn Vermeersch parue en 1969 (51).

A propos des tableaux de Jan van Eyck de la collection de Marguerite

La gouvernante possédait deux œuvres citées dans l'inventaire de sa collection, datant de 1524, comme étant de la main de «maître Johannes». Il s'agissait, d'une part, du portrait des «Arnolfini», signé et daté sur l'encadrement et offert à Marguerite par Diego de Guevara, un collectionneur espagnol résidant à Anvers. Après un parcours chaotique, le tableau figure, depuis 1842, sain et sauf, dans les collections de la National Gallery à Londres. On a perdu la trace du second, dénommé «La Portugaloise». Elisabeth Dhanens a suggéré qu'il pouvait s'agir du portrait d'une vendeuse de fruits méditerranéens, nombreuses à Bruges à l'époque (52). Ces fruits étaient même fournis à la cour de Philippe le Bon à Lille. Ils apparaissent, comme une touche de lumière, dans plus d'un tableau brugeois de l'époque.

Le troisième tableau «La Vierge à la fontaine» est victime, dans le catalogue, d'un malheureux malentendu. L'œuvre, conservée au Musée des Beaux-Arts d'Anvers, dont le prêt avait été refusé, parce qu'il ne s'agit pas du tableau de Marguerite, est reproduit et décrit comme tel dans le catalogue. Le même inventaire le décrit comme «de bonne main» et ne cite pas le nom de Jan van Eyck, alors que le tableau d'Anvers porte la signature du maître sur l'encadrement original. Ceci signifie que le tableau de Marguerite était une copie. On connaît une minutieuse copie de «La Vierge à la fontaine», elle a réapparu il y a une vingtaine d'années et son propriétaire la confia, en prêt, au Mauritshuis à La Haye. Son état de conservation est tel qu'elle a été utilisée par l'IRPA pour la restauration de l'original. Le Musée d'Anvers a édité en 2002 une brochure détaillée au sujet de la restauration du tableau (53). Celui-ci fait partie de la donation van Erthorn (1840). Citée dans le catalogue de Malines, il n'a pas été tenu compte de son contenu. Le chevalier van Erthorn avait acquis l'œuvre d'un curé en Flandre. Le tableau de Marguerite lui avait été offert par son trésorier général, Jean de Marnix, coauteur de l'inventaire de 1515-16 et un des exécuteurs des instructions de 1532 (et non pas Marnix de Sainte-Aldegonde, comme noté dans l'index du catalogue de Malines!). Les deux originaux de Jan van Eyck passèrent, bien entendu, à Marie de Hongrie et prirent ensuite le chemin de l'Espagne.

(48) M. FRIEDLÄNDER, *Jan Gossaert und Bernard van Orley*, réédition amplifiée par H. Pauwels et S. Herzog, Leiden, 1972.

(49) P. MATTHEWS, *De kleren maken de vrouw, Dames met Klasse*, o.c., p.147-54, ici, p.153.

(50) E. DE QUINSONAS, *Matériaux pour servir à l'histoire de Marguerite d'Autriche...*, Paris, 1860; ici, d'après Bruxelles, *Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes*, registre 1832.

(51) V. VERMEERSCH, *Brugs Kunstbeziel, Historische Opstellen*, 1, 1969, p.188-92.

(52) E. DHANENS, *Les frères van Eyck*, Anvers, 1980, p. 131-32.

(53) P. VANDENBROECK — L. DE PUYDT-ELBAUM, *Jan van Eyck. De Madonna bij de fontein*, dans *Restauratie*, 2, 2002, nr 1.

Le chapitre consacré à la découverte des nouveaux mondes a très peu de rapport avec Marguerite d'Autriche. Il n'existe guère de témoignage d'un intérêt spécifique de sa part pour les cadeaux en provenance des régions lointaines, offerts à Charles Quint, qui les mettait en dépôt chez sa tante. À l'exception de quelques pièces, ces objets furent envoyés en Espagne en 1556. Un grand nombre d'objets exposés à Malines étaient, soit antérieurs, soit postérieurs à l'époque de la régence de Marguerite. Seule exception, un ouvrage paru à Bâle en 1521, le «*De nuper sub D. Carolo repertis insulis, simulque incolarum moribus enchiridion*», dédié à Marguerite, par son auteur, Petrus Martyr Anghiera. L'exemplaire est conservé à la Bibliothèque royale (K.B.R. V.11.19261 L.P.) mais il n'a pas été exposé. Au verso, figure une seconde dédicace à un des médecins de Marguerite, Johann C. Salediensis. M. Debae a consacré une notice détaillée à cette publication dans son ouvrage sur la bibliothèque de Marguerite⁽⁵⁴⁾. L'imprimé de 1521 résume un ouvrage capital de l'historien italien Anghiera, entré au service de la cour d'Espagne, décrivant les découvertes de Christophe Colomb et de ses successeurs, intitulé «*De orbe novo Decado octo*».

Parmi les objets exposés figurait un pot à eau à deux anses en métal, appelé aquamanile, portant le nom de son propriétaire en caractères arabes. Dans nos régions, l'aquamanile était utilisé par le prêtre, pendant la période de Carême, pour se laver les mains avant d'entonner le Psaume 26 commençant par les mots «*Lavabo inter innocentes manus meas*». On remarquera que l'aquamanile exposée correspondait exactement à celle que Van Eyck a peinte, accompagnée d'un essuie-mains, sur le volet extérieur de l'Agneau mystique. À notre connaissance, la signification de cette représentation n'a jamais fait l'objet d'une explication.

Les tapisseries

À l'exception de la tapisserie aux armoiries de la Régente, conservée au Iparmüveszti Muzeum de Budapest, aucune des tapisseries reproduites n'a été commandée par Marguerite⁽⁵⁵⁾. Par contre, Birgit Franke signale qu'en 1513, la ville de Tournai offrait une suite de six tapisseries à Marguerite. Aucune recherche ne semble avoir été faite pour en retrouver la trace.

Plusieurs dessins aquarellés très intéressants éparpillés dans l'ouvrage représentent des tableaux-vivants (muets), parfois munis d'inscriptions, en provenance du Kupferstichkabinet de Berlin (Hs 78D5). Il s'agit d'initiatives prises par les chambres de rhétorique et par les guildes pour fêter les joyeuses entrées de leurs princes. Ces scènes étaient montées le long du parcours princier sur des échafaudages de bois (appelés «*toog*» en flamand). Les dessins exposés sont ceux qui ont été réalisés pour fêter la Joyeuse Entrée de Philippe le Beau et de Jeanne d'Aragon à Bruxelles en 1494. Peut-être cette suite pourrait-elle faire l'objet d'un fac-similé commenté?

Concernant la relation de l'imprimeur William Caxton avec la cour de Bourgogne, signalons que le sujet a été traité par C. Magnier en 1912⁽⁵⁶⁾ et par Georges Colin en 1973⁽⁵⁷⁾.

Pour la carrière de Guillaume de La Baume au service de Marguerite d'Autriche et le problème du manuscrit portant ses armoiries offert par Marguerite d'York et Marie de Bourgogne à John Donne, ambassadeur d'Angleterre près de la cour de Bourgogne, on peut se référer utilement

(54) DEBAE, *o.c.*, p. 498-501.

(55) H. VAN LACKE, *Tapis héraldique avec les armoiries de Marguerite d'Autriche, de Charles le Hardi, d'Isabeau de Bourbon, de Maximilien d'Autriche et de Marie de Bourgogne, 1528*, dans *Dames met Klasse*, *o.c.*, reproduit p.101.

(56) C. MAGNIER, *Caxton à la Cour de Bruxelles*, dans *Annales Société d'archéologie de Bruxelles*, 1912.

(57) *Cinquième Centenaire de la typographie*, Cat. d'expos., Bruxelles, Bibliothèque royale, 1977, Notices de G. COLIN et de Cl. LEMAIRE, p. 212-33.

à la découverte de Janet Backhouse relative aux signatures des deux princesses ⁽⁵⁸⁾ et à la biographie de Guillaume de La Baume dans la deuxième édition de l'ouvrage «Les chevaliers de la Toison d'or» au xv^e siècle parue en 2000 ⁽⁵⁹⁾.

Le manuscrit dit «Alphabet de Marie de Bourgogne» (née en 1457), conservé depuis 1921 au Louvre dans la collection Rothschild de gravures et dessins des Pays-Bas (inv. 134 à 158 D.R., Ms 2) pose un sérieux problème. Le manuscrit a appartenu au xix^e siècle à Marie-Louise, première reine des Belges, elle l'avait acquis d'un marchand. Il n'apparaît dans aucun des inventaires de Marguerite d'Autriche et dans aucun inventaire antérieur ou postérieur de la Bibliothèque de Bourgogne. La parution, en 1997, de l'ouvrage de Pierrette Jean-Richard, conservatrice des dessins du Louvre, comporte une analyse des filigranes. D'après elle, les dates les plus anciennes de l'utilisation du papier présentant le même filigrane (un soleil couronné, Briquet 13911) se situent en 1485 pour la France, en 1499 à Anvers et en 1502 pour Bruxelles ⁽⁶⁰⁾, ce qui rend l'attribution caduque. Plutôt qu'un alphabet pour apprendre à lire, l'ornementation des lettrines suivie de proverbes ou de sentences oriente davantage vers un cahier de modèles d'écriture, tels qu'ils étaient utilisés par les scribes et les calligraphes dont l'usage s'est maintenu dans nos régions jusqu'au xviii^e siècle. Les A B C existaient bel et bien, mais dans ce cas les textes correspondant à chaque majuscule étaient d'ordre religieux, prière ou psaume. Ces petits ouvrages étaient destinés à la fois à l'apprentissage de la lecture et à la mémorisation des prières. L'inventaire de la bibliothèque de Philippe le Hardi cite un A B C ayant appartenu à son épouse, Marguerite de Flandre.

Un dernier regret : pourquoi n'avoir pas regroupé les manuscrits musicaux de Marguerite et confié leur analyse à un musicologue spécialisé (ils existent en Belgique!)? Le manuscrit Bruxelles, K.B.R. Ms 228 contient un texte sur le départ de Marguerite pour la France, dont une partie a été mise en musique par Pierre de la Rue. L'extraordinaire petit manuscrit des «Basses danses», un des trois manuscrits connus écrit en lettre d'or sur parchemin teinté en noir (Bruxelles, K.B.R. Ms 9085), dont le dernier fac-similé commenté a paru en 1988, n'est même pas cité, alors que le livre de chœur exposé n'a pas appartenu à Marguerite mais à Charles Quint!

Claudine LEMAIRE

(58) J. BACKHOUSE, *Sir John Donne's Flemish Manuscripts*, dans *Studies for Keith Val Sinclair*, Leiden, 1991, p.50-51.

(59) Cl. LEMAIRE, *Guillaume de La Baume, seigneur d'Irlain, Les chevaliers de la Toison d'or*, sous la direction de R. de Smedt, dans *Kieler Werkstücke, Reihe D, Vol. 3*, Francfort-sur-le-Main, 2000 (2^e édition), p.213-16.

(60) P. JEAN-RICHARD, *La gravure en taille-douce des Pays-Bas dans les collections d'Édouard de Rothschild du Louvre*, Paris, 1997, p. 22, notice de Ph. LORENTZ.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Barbara BAERT, Reimund BIERINGER, Karlijn DEMASURE and Sabine VAN DEN EYNDE, *Noli me tangere Mary Magdalene: One Person, Many Images*, Leuven, Maurits Sabbe Library - Peeters, 2006 (Documenta libraria 32), x + 124 p., ill. ISBN 10 90-429-1807-1 and 12 978-90-429-1807-8, 24,- EUR

The book was published to accompany an exhibition that took place from the 23d February to the 30th April 2006 in the Maurits Sabbe Library of the Faculty of Theology at the K.U. Leuven. Three preliminary chapters deal with the theme of Mary Magdalene from the point of view of the Old Testament (S. Van Den Eynde), the New Testament (R. Bieringer) and practical theology (K. Demasure & H. Devoldere). They are heavily influenced by the contemporary idea's of the role women could/should play in the Roman Catholic Church. All three illustrate in their own way how deep the gap is between people brought up before and after Vatican II. Since theological problems are out of the scope of our Academy we will not go into the details of the problems caused by this fundamental lack of continuity. Baert wrote a small introductory chapter to the catalogue itself: *Touching with the Gaze. A visual Analysis of the Noli me tangere* (p. 43-52) in which she tries to build a bridge between contemporary theological ideas on Mary Magdalene and art historians dealing with the *Noli me tangere* theme. She clearly leaves the impression of being highly involved with both points of view.

The catalogue, with contributions by B. Baert, K. Demasure, A. Denaux, Kusters, H. Devoldere, S. Van Den Eynde and I. Vanden Hove comes as a big deception, not in as much for the choice of the 29 objects but for the lack of essential information in their description. The objects, mostly two dimensional, range from the late 15 century to the late 20th century. They hardly are of the best artistic quality. But that makes them sometimes even more interesting. Popular art is well represented but needs much more than well known works of art, correct technical descriptions. Even the extremely succinct information that is given sometimes turns out to be wrong e.g. cat. 11: *water colour on parchment* is in fact a hand coloured engraving. The pictorial description of cat. 12 confronts the reader with a dilemma *The attributes he [Jesus] has are of great importance... and the rake at his feet*. But the 'rake' is clearly a shovel. One could easily find more examples. The notes in the catalogue pretend to concentrate on the iconographical meaning of the representation but the interpretation they offer is often fuzzy and anachronistic. One wonders who will profit from this publication, art historians certainly not. And let us hope that theologians and others turn to more objective and informative publications to learn about the role of Mary Magdalene in Western religious art. Since there is hardly a trace in this publication of the abundant recent literature on Mary Magdalene it will be of very little help for those that are eager to find out more about this *in se* fascinating subject.

Raf VAN LAERE

Pierre COLMAN & Berthe LHOIST-COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Chef-d'œuvre sans pareil et noeud de controverses (Académie royale de Belgique. Mémoire de la Classe des Beaux-Arts, t. XIX)*, Bruxelles, 2002, 341 pp., 31 fig., XII pl.

Le professeur Pierre Colman et son épouse, Mme Berthe Lhoist-Colman, ont réuni en un recueil le fruit de leurs travaux, constants depuis plus de 20 ans, concernant les fonts baptismaux (coulés en laiton) de Saint-Barthélémy à Liège, reconnus par tous comme un des grands chefs-

d'œuvre de l'art médiéval. Pour tout historien de l'art, de la dinanderie en particulier, cet ouvrage publié par l'Académie royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts) constitue un document indispensable pour appréhender l'étendue des recherches menées, tout en suivant la longue et dense polémique que les fonts baptismaux ont suscitée depuis 1903 déjà, comme les auteurs le rappellent bien. Avec une grande rigueur déontologique — qu'on ne rencontre pas toujours chez les adversaires de leurs thèses —, ils font aussi état de toutes les opinions rencontrées jusqu'à présent.

Au XII^e siècle, rien ne nous aide beaucoup à comprendre le chef-d'œuvre de Renier de Huy. En réalité, c'est plus haut, avant lui, et sans limiter son horizon au pays de Liège qu'il faut chercher (Marcel Laurent, 1924) et *Es gehört zu den besonderen Eindrücken der Ausstellung RHEIN UND MAAS, wie sich das Lütticher Taufbecken als vornehmes Werk des römischen Klassizismus innerhalb byzantinischer und mittelalterlicher Schatzkunst ausgenommen hatte* (Anton Legner, 1973), telles sont les deux phrases bien symptomatiques que les époux Colman ont choisi de mettre en exergue. Elles illustrent leur questionnement quant à l'origine des fonts (à ne plus attribuer à Renier de Huy) et leurs orientations de recherches pour tenter de répondre à cette interrogation (en remontant à l'art des premiers temps chrétiens et surtout jusqu'à l'an mille lorsque fleurit le retour à l'antique dans les cours impériales byzantine et ottonienne).

Après une introduction au professeur Colman par le secrétaire perpétuel honoraire de l'Académie royale de Belgique, Philippe Roberts-Jones, et à Mme Colman par son époux, dix de leurs articles sont repris dans l'ordre chronologique et un dernier (daté de 2003) est publié pour la première fois. La table des matières en reprend la référence bibliographique :

I. P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Recherches sur deux chefs d'œuvre du patrimoine artistique liégeois: l'ivoire dit de Nolger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 52, 1984, p. 151-186.

II. P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, «Faculté ouverte», F 6, 1985, *partim*.

III. P. COLMAN, *Recherches additionnelles sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. La représentation de Dieu le Père*, dans *Congrès de Namur. Troisième congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique, 1988, Actes*, t. 4, Namur, 1991, p. 49-59.

IV. P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy: où en est-on?*, Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, «Faculté ouverte», F 33, 1992.

V. P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Une merveille. Des problèmes. Propositions pour le soubassement*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, t. 3, 1992, p. 27-43.

VI. P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Non, non, la cause n'est pas entendue!*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 13, 1995, n° 269, p. 291-300.

VII. P. COLMAN, *Propositions actualisées pour le soubassement des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, t. 8, 1997, p. 175-187.

VIII. P. COLMAN, «*Nul doute, donc, le piédestal primitif des précieux fonts baptismaux était de pierre*», dans *Chroniques d'archéologie et d'histoire du pays de Liège*, t. 1, 1999, n° 4-8, p. 55.

IX. P. COLMAN, *Les étapes de la «querelle» des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de 1903 à nos jours*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, t. 12, 2001, p. 127-147.

X. P. COLMAN, *Renier de Huy. Mythe et réalité*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, t. 31, n° 55, 2002.

XI. P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège, (abusivement attribués à Renier de Huy) don de l'empereur Otton III au baptistère de San Giovanni in Laterano*, 2003.

Huit publications s'intéressent plus spécialement à l'origine des fonts et trois à l'étude de leur soubassement. Résumée en anglais (comme la cinquième) et en allemand, la dernière comporte un bien utile sommaire, vu l'ensemble des points de vue très développés qu'elle traite, synthèse géné-

rale des différentes approches menées par les auteurs. Elle est suivie de trois annexes (mensurations, calcul des moules en pouces et relevé épigraphique).

L'étude des sources de l'attribution des fonts à Renier de Huy et même à l'art mosan est convaincante quant à la démonstration de leur fragilité et nous incite à faire table rase des opinions reçues. Néanmoins, il est plus difficile de suivre les auteurs dans leur légitime quête d'une autre hypothèse, où sans crainte de devoir reconnaître leurs fausses pistes et d'offrir prise à des critiques parfois véhémentes, ils osent poursuivre les intuitions les plus audacieuses (pourtant parfois déjà évoquées par des prédécesseurs).

La révision des textes mais aussi des études des œuvres sur lesquels l'attribution à Renier de Huy reposait est éclairante. Il fut un orfèvre mosan reconnu de son temps mais rien ne permet d'en faire l'auteur des fonts ni d'ailleurs de l'encensoir de Lille, ni par conséquent des petits Christs de style proche de la cuve. Les termes d'un passage du *Chronicon rhythmicum Leodoniense*, repris dans son ensemble, prouvent que les fonts furent installés à Notre-Dame à l'intervention de l'abbé Hillin, chanoine de Saint-Lambert (\pm 1107-1118), rien de plus. Les auteurs s'étendent aussi sur l'interprétation à donner au verbe *fecit* qui figure dans ces douze vers, compris comme «fit faire» (et non plus comme «donna», dans leurs premiers articles).

L'aspect technologique est également étudié. La cuve a été coulée à cire perdue d'un seul jet avec ses figures et décors en relief important par rapport au fond, sujet d'admiration légitime vu la difficulté que cela représente. Si Théophile dans sa *Diversarum artium schedula* (xii^e s.) décrit la fabrication d'un encensoir, il ajoute celle d'une cloche mais aussi des tuyaux d'orgue (pièces de plus grandes dimensions non citées). Néanmoins il est vrai que la seule autre cuve baptismale en dinanderie également antérieure à l'époque gothique, celle de l'église Saint-Germain à Tirmont (Musées royaux d'Art et d'Histoire), bien datée (1149) est d'un tout autre style. La comparaison illustrée de la représentation du baptême du Christ de celle-ci et des fonts de Saint-Barthélémy est éloquentes à ce propos. À signaler toutefois que les fonts de Saint-Germain à Tirmont sont reproduits dans leur ancienne présentation, modifiée depuis la publication de l'article de 1981 (comme l'opinion d'un changement intervenu au xv^e s.).

L'alliage de la cuve est un *laiton* et non, comme celle de Tirmont, un *bronze «laitonneux»*. Ces termes actuels sont induits des concepts des métallurgistes modernes en mal de définition des métaux anciens (compris comme alliages ternaires pour le moins). Comme les auteurs le disent bien, les analyses de composition des fonts ne mettent en évidence qu'une différence pour un des bœufs qui serait un surmoulage postérieur. Les parallèles qu'ils reprennent avec des œuvres byzantines, sont tentants mais la question de la représentativité de l'échantillonnage du corpus de référence reste posée et toujours sans réponse. L'analyse des trois composants principaux, ils le signalent, n'est instructive que pour le plomb dont le rapport isotopique indique une origine ibérique et non locale.

Les époux Colman relèvent les nombreuses œuvres qui témoignent de l'influence des fonts (toutes postérieures d'une trentaine d'année). Ils insistent sur le caractère unique de ceux-ci dans le contexte de l'art mosan, où ils sont un *corps étranger*. Ils soulignent leurs particularités stylistiques et iconographiques, présentes dans l'héritage gréco-romain de Byzance en l'an mille mais pas dans l'art roman: absence d'horreur du vide, représentations de nus, de drapés laissant deviner le corps, de personnages de dos tournés de trois quart, d'un sol ondulé continu, d'arbres (aux feuilles détachées) pour rythmer les différentes scènes et de moules épaisses et travaillées.

Les travaux des auteurs se concentrent délibérément sur l'analyse stylistique et iconographique (la représentation de Dieu le Père est longuement débattue) d'un grand nombre d'œuvres dans tous les domaines de l'art, même si l'étude des textes, l'histoire, l'épigraphie et la métrique sont aussi abordées. La découverte d'un écrit de Louis Abry (1643-1720) a d'ailleurs relancé la recherche historique quant à la provenance lointaine des fonts. Ce dernier reprend avec prudence Jean d'Outremeuse (non pas son *Myrror des historis* mais sa *Geste*) et évoque les fonts comme prise de guerre au-delà des monts. D'où l'hypothèse, pas toujours présentée avec tant de nuance, que les fonts auraient été razzies à Rome — et pas à Novare (première théorie) — et qu'ils ne seraient pas une réalisation byzantine (comme d'abord pressenti) mais bien la réalisation d'une équipe de sculp-

teurs et fondateurs byzantins et romains à la demande de l'empereur OTTON III. Ce fils d'une princesse byzantine, qui se sentait l'héritier de Constantin et fit construire à Rome un palais et une église, comptait le pape Silvestre II et l'évêque Bernward d'Hildesheim parmi ses proches. Il aurait suivi leurs conseils pour l'exécution des fonts, offerts à l'église San Giovanni in Laterano.

Dans cette optique, l'étude des fonts rend un écho tout particulier pour chaque point de vue abordé. Quelques exemples: la présence de saint Pierre et saint Jean l'évangéliste, les baptêmes du centurion romain et du philosophe grec, la représentation du Père en buste, le sens des inscriptions (— en définitive considérées comme contemporaines de la réalisation —) sur les parois, l'utilisation de l'antique pied romain et l'existence d'une plus précoce *Nachfolge*. Mais tout ceci dans l'attente d'éléments décisifs, comme le souhaitent les auteurs.

Douze planches commentées précèdent la table des illustrations, celle des matières et celle des noms de lieux et de personnes qui permettent de retrouver facilement référence des données intervenues dans ce long développement de recherches. Les commentaires accompagnant les douze planches, résumant très clairement la conclusion des époux Colman. N'importe quel lecteur aura ainsi le plaisir de voir par lui-même, avec quatre comparaisons éloquentes, que les fonts ne sont plus accompagnés d'une étiquette mais en quête d'auteur et que cette quête reste sans importance par rapport à l'esthétique puissante de ce chef-d'œuvre.

Monique DE RUETTE

Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV. Bruges, 11-13 septembre 2003. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches. Éd. H. VEROUGSTRAETE et J. COUVERT, avec la collaboration de R. VAN SCHOUVE et A. DUBOIS. Uitgeverij Peeters, Leuven-Paris-Dudley, MA, 2006, 326 p., ill.

Ce 15^e colloque consacré au dessin sous-jacent et à la technologie des peintures s'est attaché en particulier au problème des copies, répliques et pastiches qui encombrant depuis si longtemps le catalogue des artistes.

La peinture flamande occupe, comme d'habitude, la première place parmi les communications. L'examen dendrochronologique du *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* (Prado) attribué à Jan van Eyck a permis d'établir que le tableau a dû être peint entre 1414 et 1428, soit encore du vivant de l'artiste, sans être pour autant son œuvre: en effet, les réflectographies dans l'infrarouge comme les radiographies montrent de multiples modifications, tant au stade du dessin sous-jacent que de la peinture: il s'agit sans doute de la création originale d'un artiste qui connaissait les modèles cyclopiens (P. Silva Maroto, p. 42-50). Un examen technologique combiné d'œuvres de Dieric Bouts et de son atelier a mis pour la première fois en lumière un dessin gravé dans la préparation comme technique de transfert, à la différence du dessin au poncif plus souvent observé au xv^e siècle (C. Périer-d'Ieteren, p. 27-31).

L'étude des maîtres à nom d'emprunt pose des problèmes de méthode abordés dans deux communications, toutes deux consacrées au Maître de la légende de sainte Ursule. La première analyse le dessin sous-jacent des volets éponymes du musée de Bruges et considère comme probable une collaboration «horizontale» au sein de l'atelier dans l'exécution de ce dessin, apparemment confié parfois à un autre artiste que l'exécution picturale (T.-H. Borchert, p. 18-26). Partant d'une *Vierge à l'Enfant* du musée de Bruxelles attribuée au même maître, B. Franssen et P. Syfer-d'Olne (p. 218-223) suggèrent de considérer ce tableau comme une œuvre brugeoise distincte des volets éponymes, dont elle n'a pas les caractéristiques techniques ni stylistiques: les auteurs jugent d'ailleurs qu'il serait opportun de revoir l'ensemble de ce groupe. Les réflectographies à l'infrarouge d'un *Portrait de jeune homme à l'œillet* de la Pinacothèque de Vicence montrent un dessin au tracé si proche de celui de Hans Memling que ce panneau pourrait bien provenir de l'atelier du maître: l'absence presque totale de dessin dans une *Vierge à l'Enfant aux cerises* du même musée fait supposer que le tableau a dû être directement copié d'un des multiples exemplaires sortis de l'atelier de Joos van Cleve d'après une œuvre perdue de Léonard de Vinci (M. Pietrogiovanna, p. 207-211).

L'application d'empreintes digitales et de frottis permettant de moduler la surface picturale et d'économiser la matière se révèle utile à la production de masse, en particulier chez les maniéristes anversoïses (D. Wollthal, p. 91-97). L'importance des ateliers anversoïses et la division du travail à Anvers de 1453 à 1579 sont abordées statistiquement à partir des données d'archives, mais celles-ci ne relèvent que les noms des maîtres et de leurs apprentis, et non des assistants ou compagnons, plus vulnérables et plus mobiles (M. P. J. Martens et N. Peeters, p. 115-120). Un peintre de la suite de Hieronymus Bosch, peut-être le «disciple» dont les œuvres, selon Felipe de Guevara, se confondent avec celles du maître et portent même sa signature, pourrait être l'auteur de compositions attribuées auparavant à la jeunesse de Bosch, mais qui en fait s'échelonnent des années 1510 jusqu'au milieu du siècle; certaines d'entre elles sont des interprétations quelque peu plates et rigides des inventions de Bosch (Fr. Elsig, p. 35-41). L'œuvre de Jan Gossart présente un cas particulièrement intéressant de relation entre deux versions quasi-identiques d'une même composition: le *Tripptyque Malvagna* au musée de Palerme et une version de son panneau central dans une collection privée; l'étude de leurs dessins sous-jacents respectifs tend à montrer que le premier est postérieur au second, ce qui est conforté par la comparaison avec les dessins sur papier de la première période anversoïse de Gossart (M. Ainsworth et M. Faries, p. 138-149). Chez Joos van Cleve, de multiples versions d'une même composition à succès étaient copiées à partir de cartons au ponceif; de plus, l'artiste et ses assistants utilisaient différentes méthodes de transfert pour différentes sortes de copies, ce qui se manifeste en particulier dans le dessin sous-jacent (M. Leeflang, p. 131-137). La dendrochronologie, appliquée à 42 des plus de 300 œuvres sorties de l'important atelier de Joos van Cleve entre 1511 et 1540, permet de modifier ou, le plus souvent, de confirmer des dates proposées selon des critères d'histoire de l'art (M. Leeflang et P. Klein, p. 121-130). Les nombreuses copies issues de l'entourage de Pieter Coecke supposent un vaste atelier, d'autant que l'activité de l'artiste n'a couvert qu'un peu plus de vingt ans (1527-1550): les grandes variantes observées dans le dessin sous-jacent comme dans la couche picturale de ces productions de série laissent entendre qu'elles ont été confiées entièrement à des assistants, ce qui libérait l'artiste pour ses propres peintures, ses projets de tapisseries et de vitraux et ses traductions de traités d'architecture (L. Jansen, p. 173-180). La réflectographie dans l'infrarouge révèle, entre deux versions très voisines de *Marchandes de légumes et de fruits* de Joachim Beuckelaer, des relations complexes et même entrecroisées telles qu'elles ne peuvent s'expliquer que si les deux tableaux ont été exécutés côte à côte dans l'atelier du peintre (M. Wolters, p. 159-167). Un *Vendeur de fruits et légumes* (Bratislava) semble, d'après son dessin sous-jacent plutôt que sa couche picturale, être l'œuvre d'un peintre ayant eu accès à des modèles issus des ateliers de Pieter Aertsen et/ou Joachim Beuckelaer (I. Giuliova, p. 168-172). Les six panneaux conservés à Bruxelles de la copie du polyptyque de l'*Agneau mystique* peinte pour Philippe II par Michel Coxcie ont fait l'objet d'un examen technique: du dessin sous-jacent fidèle jusque dans les détails est visible sous chacune des compositions, mais la copie souffre toutefois d'un appauvrissement des matières picturales, très empâtées (A. Dubois et P. Syferd'Olne, p. 231-241). Le transfert de compositions et de motifs dans l'atelier de Pieter Brueghel le Jeune a été reconstitué étape par étape sur base d'examen techniques: les tests ont montré que le transfert à l'aide de cartons au ponceif devait être la norme dans son atelier, ce qui a été confirmé par les documents à l'infrarouge (C. Currie et B. Ghys, p. 196-206). Un cas particulier est fourni par les copies d'images «miraculeuses», telle celle conservée à l'église de Jérusalem à Bruges; plusieurs caractéristiques techniques font supposer une origine flamande (S. Urbach, p. 224-233).

Les procédés de copie appliqués dans les Pays-Bas du Sud au xvi^e siècle, que ce soit le calque ou le ponceif, posent la question de savoir quel liant était utilisé pour le dessin sous-jacent et comment on empêchait que ce dessin soit effacé lors de l'application de la couche picturale (C. M. Van Daalen, p. 212-217).

Sortant de l'école proprement flamande, l'examen complet (IRB, RX, dendrochronologie) de la copie de Palerme de la fameuse *Madeleine* de Jan van Scorel à Amsterdam met en évidence une œuvre de grande qualité, au dessin sous-jacent fidèle à l'original auquel elle est cependant postérieure d'au moins cinquante ans (M. Faries, p. 150-158). Contrairement à plusieurs assertions récen-

tes, la *Vénus et Cupidon dans la forge de Vulcain* de Maerten van Heemskerck n'a pas été peinte en Italie: en effet, la toile est préparée avec de la craie et non avec du gypse; en outre, les infrarouges révèlent que le pagnie de Vulcain est un surpeint, probablement post-tridentin (O. Kotkova, p. 189-195). L'examen de deux volets et d'un petit panneau, tous trois anonymes, à Bassano del Grappa en Vénétie, montre qu'il s'agit d'œuvres d'un atelier aversois encore imprégné de l'école de Leyde (Jan de Cock?) (M. Bellavitis, p. 185-188). Une quinzaine de communications portent sur la peinture et le dessin hors des Pays-Bas. Tout d'abord Lambert Lombard, l'artiste de la Renaissance actif dans la Principauté de Liège: de l'examen de ses quelque huit cents dessins, dont l'exploitation a été intensive au sein de son atelier, il ressort que l'ensemble de ceux considérés comme des œuvres originales doit être réexaminé afin de détecter les copies (C. Oger et D. Allart, p. 249-257). Lambert Lombard pourrait aussi être l'auteur d'un projet de vitrail de la *Crucifixion* pour le chœur de la cathédrale de Liège: un premier dessin, à la sanguine, montre la mise en place de la composition dans la structure de la baie; il sera ensuite achevé et partiellement rectifié à l'encre (I. Lecocq, p. 258-265). Dans la peinture française, les copies se multiplient aux *xvi^e* et *xvii^e* siècles, à la fois en raison de l'intérêt grandissant des amateurs et, parallèlement, comme élément fondamental de la formation artistique, en particulier dans les académies, fondées au *xvii^e* siècle (P. Le Chanu, p. 107-114). Dans la peinture française de cette époque, le mode de préparation de la toile du support permet souvent de détecter les copies, dont les peintres se conforment aux pratiques de leur époque (minimum) et non aux techniques franco-flamandes encore vivaces (carbonate de calcium) (E. Martin, p. 84-90). La radiographie apporte parfois aussi des précisions utiles sur l'époque et le lieu de production des originaux, répliques et copies, notamment dans la peinture française des *xvi^e* et *xvii^e* siècles: essence et assemblage des supports en bois, texture et fibres des supports en toile, procédé de reproduction, technique d'exécution (E. Ravaud, p. 98-105). L'examen d'un énorme panneau attribué au peintre portugais Jorge Alonso à Tomar a mené à la conclusion que trois des cinq planches du support sont en pin, donc non originales, les autres étant en chêne de la Baltique, et que le dessin sous-jacent est tracé au pinceau (A. M. Mesquita e Carmo et P. M. Antunes de Sousa, p. 242-248). L'examen d'une petite *Vierge à l'Enfant* du peintre espagnol Luis de Morales a révélé un dessin sous-jacent au poncif exceptionnellement détaillé, ainsi que de la poudre de verre comme siccatif d'une laque rouge (R. Billinge, p. 1-7).

La peinture italienne, elle aussi, a retenu l'attention de plusieurs participants. Deux panneaux attribués à Paolo Uccello ont fait l'objet d'un examen: une *Annonciation* (Oxford) dont le dessin sous-jacent et les tracés incisés, en particulier dans l'architecture, rappellent ceux que l'on observe dans des œuvres certifiées de l'artiste, et un *Saint Georges terrassant le dragon* (Melbourne), où l'on remarque des décors perforés et des glacis colorés sur feuille d'argent et d'or (H. Hudson, p. 8-17). Les sources historiques indiquent comment était obtenue la couleur mauve, en particulier dans l'école vénitienne: en modifiant soit la proportion des pigments bleus, rouges et blancs, soit la superposition et l'épaisseur des couches de différentes couleurs, comme cela a été vérifié chez Giovanni Bellini et son atelier (A. Gallone et C. Mancuso, p. 79-83). Pour reconstituer l'histoire et l'usage des laques rouges dans la peinture italienne de la Renaissance, on s'est basé sur les témoignages littéraires et sur les résultats des analyses scientifiques (A. Vertechy, p. 272-275). Une analyse systématique par réflectographie dans l'infrarouge de compositions en série de Lorenzo di Credi et de son atelier ouvre de nouvelles perspectives sur l'attribution des différentes versions et sur les pratiques d'atelier; aucun indice de reproduction mécanique n'a été décelé: au contraire, le dessin est tracé librement (M. C. Galassi, p. 59-66). Deux cas de réutilisation de cartons ont été observés dans l'école florentine: l'un dans la *Légende des 10.000 martyrs* de Pontormo et de Bronzino, l'autre dans une *Vierge à l'Enfant* d'Andrea del Sarto et dans une réplique de son école (E. Buzzegoli et D. Kunzelman, p. 67-78). Cinq des sept répliques peintes connues du carton de la fameuse *Vénus et Cupidon* de Michel-Ange (Naples) ont fait l'objet d'un examen par réflectographie dans l'infrarouge: leur dessin sous-jacent correspond fidèlement à celui du carton; ne pouvant être utilisé à de multiples reprises sans dommage, l'original a dû servir de source pour des cartons intermédiaires; en raison de la notoriété de l'artiste, il devait d'ailleurs être admiré comme œuvre d'art à part entière (R. Bellucci et C. Frosinini, p. 51-58).

De nombreuses falsifications de gravures en couleur circulant sur le marché, des scientifiques de l'Université de Barcelone ont procédé à une caractérisation chimique des pigments par spectroscopie infrarouge transformée de Fourier (FTIR) et par microscopie électronique à balayage (MEB), avant de procéder ultérieurement à la caractérisation des encres et des gravures (A. Vila, N. Ferrer et J. F. Garcia, p. 266-271).

Comme à l'occasion des *Actes* des colloques précédents, une Bibliographie de l'infrarouge et du dessin sous-jacent (2003-2005 + Addendum), assurée fidèlement par Anne Dubois et riche de 129 références, termine le volume.

En guise de conclusion, permettons-nous, une fois de plus, d'exprimer avec insistance le souhait de voir intégrer, dans chacun des volumes des *Actes*, un index cumulatif des noms des artistes et des écoles ayant fait l'objet d'une ou plusieurs communications. Cet index permettrait de tirer parti des données déjà accumulées et de les intégrer dans les nouvelles recherches, sous peine d'en perdre le bénéfice.

Jacqueline FOULÉ

Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis, Peeters, Louvain, 27,5 x 21 cm: vol. 32, 2003, 176 p., 172 ill. nr. bl. et coul.; vol. 33, 2004, 200 p., 137 ill. nr. bl. et coul.; vol. 34, 2005, 193 p., 194 ill. nr. bl. et coul. ISSN: 0772-7151 (ISSN: 1783-1466).

Ceci n'est pas le lieu pour évoquer la difficulté qu'éprouvent la plupart des revues scientifiques à survivre dans un monde où l'édition et la communication se cherchent des nouvelles perspectives. La question est complexe et inclut des aspects aussi différents que la raréfaction des manuscrits de qualité, la redéfinition des contenus éditoriaux, la périodicité, l'impatience des auteurs par rapport aux délais d'édition, la concurrence implicite liée au 'ranking' des revues scientifiques, la difficulté de rajeunir des équipes éditoriales et des secrétariats bénévoles, le choix des langues, sans parler des aspects financiers, de la réduction des subsides publics et universitaires, des tarifs prohibitifs de certains droits de reproduction et des traducteurs, de l'indispensable passage aux illustrations en quadrichromie, de l'augmentation des frais d'imprimerie et des tarifs postaux, et, bien évidemment, du renouvellement des abonnements. Inutile de dire que la parution de chaque numéro d'une revue scientifique, y compris de celle dans laquelle paraissent ces lignes, s'apparente de plus en plus à un tour de force qui mérite toute la gratitude des auteurs, des lecteurs et de la communauté scientifique entière.

Dans ce contexte de crise, la parution d'une nouvelle revue scientifique d'histoire de l'art mérite tous les éloges de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. En effet, pour des (jeunes) auteurs belges, il est particulièrement difficile de publier des longs articles dans des revues de qualité et dans leur langue maternelle, sur des sujets liés à l'art des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Belgique moderne, à l'exception de quelques thèmes porteurs et internationalisés. Nouvelle revue par son titre, sa thématique et sa mise en page, les *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, s'inscrivent toutefois dans la tradition de l'enseignement d'histoire de l'art à l'université de Gand et de la revue *Gentse Bijdrage tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde* (interrompue depuis 1996) dont elle poursuit la numérotation.

En 1934, Henri Van de Velde signalait l'introduction de la première livraison des *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, la revue du Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, le nouvel institut d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université de Gand devenue flamande. Cette revue, la plus ancienne d'un institut ou département universitaire d'histoire de l'art et d'archéologie en Belgique — les autres revues universitaires belges étant : *Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain* (Université catholique de Louvain), depuis 1969 ; *Annales d'histoire de l'Art & d'Archéologie* (Université libre de Bruxelles), depuis 1979 ; *Art & Fact* (Université de Liège), depuis 1982 — allait immédiatement s'imposer dans le monde scientifique belge en raison de la qualité de son contenu et de sa régularité. Elle évolua normalement au gré des changements

survenus au sein de l'institut — devenu département de la faculté de philosophie et lettres en 1986 — et des équipes rédactionnelles dirigées successivement par les professeurs Domien Roggen, Antoine De Schrijver, Roger d'Hulst et Erik Duverger. Mettant l'accent sur l'archéologie, l'autre pilier de la formation gantoise, la revue s'appela, à partir de 1988, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*. La création d'un département d'archéologie autonome en 1995 et d'autres remaniements internes firent un instant croire à la fin de la revue dont la périodicité s'étiolait.

C'est au professeur Anna Bergmans que revient l'initiative des nouveaux *Gentse Bijdragen*. Héritière du cours d'histoire des arts décoratifs, elle en a élargi le contenu à toutes les facettes de l'«intérieur historique», tant civil que religieux. Depuis l'année académique 1999-2000, elle organise annuellement à Gand une journée d'étude sur les intérieurs historiques (*Studiedag Historisch Interieur*) où sont présentées des nouvelles études théoriques ainsi que des recherches développées à l'occasion de restaurations. Ces journées d'étude connaissent un succès grandissant auprès des étudiants, des restaurateurs, des conservateurs de musées et de monuments historiques, principalement en Flandre, mais également dans les régions et les pays voisins. La volonté de publier les communications présentées à ces journées d'étude, conjuguée à l'enthousiasme de l'éditeur louvaniste Peeters, aboutit à la naissance, en 2003, de la première livraison (portant le numéro de tome 32) des *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*.

Toutefois, il convient de préciser que la revue n'est pas une simple série d'actes de journées d'étude, mais qu'il s'agit d'articles retravaillés et soigneusement illustrés en couleurs. La succession des articles dans la revue ne correspond d'ailleurs pas forcément au programme des journées d'études qui, d'ailleurs, ne sont pas thématiques, mais cherchent un équilibre entre différentes époques et matières. La plupart des articles sont en néerlandais, mais des contributions ont déjà été publiées en français et en allemand. Un résumé en anglais accompagne chaque article.

Le volume 32 (2003), contient sept contributions. Les deux premières sont consacrées au carrelage en majolique de la chapelle du château de Rameyen, réalisé par un ateliers anversoises dans les années 1520-1530; Claire Dumortier en analyse l'iconographie et le contexte, tandis que Frans Caignie en fait une analyse technique détaillée. La décoration intérieure du château de Croÿ à Heverlee et de la résidence de Marie de Hongrie à Binche pendant la première moitié du xvi^e siècle sont décrits et mis en perspective par Krista De Jonge. Wim Mertens retrace la tradition impériale française des suites de fauteuils en tapisseries de Beauvais du palais royal de Bruxelles, arrivés en Belgique dans la dot de la reine Louise-Marie d'Orléans. La contribution de Lode De Clercq sur le contexte international de la technologie de chauffage et sa relation avec l'architecture en Belgique au xix^e siècle introduit à un sujet totalement inédit et fascinant. Partant de tableaux, Linda Van Santvoort analyse quelques intérieurs d'ateliers d'artiste au xix^e siècle et leur mise en scène iconographique. Enfin, Werner Adriaenssens consacre un article abondamment illustré à l'ensemble 'Gioconda' réalisé par Philippe Wolfers pour la section belge de l'Exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925.

Le volume 33 (2004) s'ouvre par une courte contribution dans laquelle Jan Van Damme s'interroge sur les moulures en bois représentées sur des tableaux de scènes d'intérieur du xvii^e siècle, mais dont ne subsiste plus d'exemple réel. Du même siècle, mais dans un contexte religieux, les intérieurs d'églises baroques des Pays-Bas méridionaux sont présentés par Joris Snaet et Claire Baisier. Mimi Debruyn analyse l'intérieur original du 'Palais royal' sur le Meir à Anvers, dû à Jan Peter van Bourscheit le jeune, malgré les transformations réalisées par trois souverains au xix^e siècle. Frieda Van Tygheem reconstitue l'intérieur de la maison personnelle de l'architecte gantois néo-classique Jean-Baptiste Pissou, à partir de l'inventaire après décès de 1818. Les objets liturgiques et les éléments d'autel de l'orfèvre rhénan historiciste Franz Wilhelm van den Wyenbergh (1851-1932), de Kevelaer, sont présentés (avec inventaire) par Wolfgang Cortjaens et Peter Lingens. L'habitat gantois entre les deux guerres, sujet cher à Leen Meganck, est abordé sous l'angle de la disposition intérieure et du confort. Ann Vandembourcke présente une synthèse de la création d'argenterie en Belgique après la Seconde Guerre mondiale.

Le volume 34 (2005) contient également sept contributions. Ingrid Geelen et Delphine Steyaert présentent l'état d'avancement de leur recherche sur les tissus à brocarts appliqués gothi-

ques tardifs dans les intérieurs des Pays-Bas méridionaux. Willemijn Fock expose les conceptions d'Amalia de Solms, l'épouse de Frédéric Henri d'Orange, en matière de décoration intérieure et son influence sur la Cour hollandaise dans les années 1625-1675. Les premiers trophées en argenterie de courses hippiques belges créés par l'orfèvre Joseph Germain Dutalis dans les années 1825-1840 sont présentés par Wim Nys. Anne Boonen raconte comment le peintre néo-gothique liégeois Jules Helbig constitua une collection de reproduction peintes de tissus médiévaux (avec un catalogue illustré de 117 pièces). La production de mobilier moderne en bois de l'entreprise Van den Berghe-Pauvels depuis des années 1920 est retracée par Ellen De Clercq. Fredie Floré analyse les conseils en matière d'habitat prodigués par les mouvements ouvriers en Belgique dans les années 1950. Enfin, Madeleine Manderyck dresse un état de la question de la recherche sur les vitraux en Flandre.

Avec leurs sept contributions annuelles, les *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis* ont atteint un rythme de croisière que bien d'autres revues envieraient. Le volume 35 (2006) est 'en épreuves', nous a-t-on assuré, et la journée d'étude de 2007, avec ses quelque 250 participants, fut un réel succès. L'engouement des chercheurs et des étudiants pour les aspects extrêmement variés des intérieurs historiques et des arts appliqués dans les Pays-Bas méridionaux et en Belgique, incite au renouvellement des problématiques et à l'élargissement des champs d'investigation. Cela devrait assurer un bel avenir à la journée d'étude et à la revue, ce dont nous ne pouvons que nous réjouir.

Thomas COOMANS DE BRACHÈNE

Isabelle ISNARD, *L'abbatiale de la Trinité de Vendôme* (préface de Dany Sandron) (collection Art et Société), Rennes, Presses universitaires, 2007, 331 p., 172 illustrations en noir et blanc, 17,5 x 25 cm, broché sous couverture souple. ISBN 978-2-7535-0370-0. Prix: 23 €.

L'abbatiale bénédictine de la Trinité de Vendôme n'avait jamais jusqu'à présent fait l'objet d'une étude définitive. Isabelle Isnard s'en est chargée, tout en n'hésitant pas à dépasser la simple monographie pour se livrer à une enquête comparative des églises édifiées du ^{xiii}^e au ^{xvi}^e siècle dans les régions voisines.

La première partie de l'ouvrage retrace l'histoire de l'abbaye depuis sa fondation au ^{xi}^e siècle jusqu'à la Révolution française (p. 15-48).

L'existence d'une abbatiale primitive avait constitué une contrainte majeure pour le développement ultérieur. Sa nef était légèrement plus courte que la nef gothique et l'église possède encore actuellement une série de chapiteaux sculptés qui datent du milieu du ^{xi}^e siècle ainsi qu'un clocher roman édifié au ^{xiii}^e siècle.

La construction de l'abbatiale gothique se place entre 1271 et 1508, avec une interruption de 1357 à 1470 environ, due principalement à la Guerre de Cent ans. Ces étapes successives ont laissé leur empreinte sur les travaux: au gothique rayonnant de la nef succède le vocabulaire flamboyant de la façade occidentale et des remplages aux fenêtres hautes.

Ces différentes étapes et les particularités de la construction sont décrites et expliquées avec précision (p. 77-206). L'exposé est très judicieusement complété par des plans et relevés ainsi que par une abondante documentation photographique comprenant non seulement des vues d'ensemble de la façade et de la nef mais aussi de nombreux détails caractéristiques.

L'auteur a tenu à replacer le monument dans son cadre régional, en brossant un tableau circonstancié du développement de l'architecture de la vallée moyenne de la Loire à la Normandie et du Maine à l'Orléannais (p. 207-258). On découvre ainsi le réseau tissé entre les différents chantiers ouverts dans cette vaste zone. Les abbayes de Saint-Pierre de Lagny-sur-Marne, de Saint-Nicaise de Reims, de Pontlevoy et de Saint-Omer de Rouen, les cathédrales de Sées, de Tours, de Rouen, du Mans et d'Évreux, la collégiale de Notre-Dame de Cléry, les églises Saint-Germain d'Argentan, Saint-Maclou de Rouen et Notre-Dame de Louviers offrent ample matière à des comparaisons instructives avec l'abbatiale de la Trinité de Vendôme.

Madame Isnard émet l'hypothèse selon laquelle la remarquable façade de la Trinité et la travée de raccord avec la nef seraient l'œuvre de Jean Texier dit Jean de Beauce, architecte du clocher nord de Notre-Dame de Chartres, qui était originaire du Mans mais avait sans doute été formé à Rouen comme les particularités de son style nous le montrent (p. 259-289).

Cette étude, tirée d'une thèse de doctorat défendue en 2003, est d'un haut intérêt à plusieurs titres. Il est permis d'espérer qu'elle serve de source d'inspiration et de modèle pour d'autres travaux de ce genre qui ne pourront que confirmer l'infinie complexité de l'architecture gothique aussi bien dans le temps que dans ses variétés régionales. L'ouvrage comprend plusieurs annexes dont une série de pièces justificatives, de précieuses indications quant aux sources ainsi qu'une bibliographie importante.

LUC SMOLDEREN

Alain JACOBS, *Welgevormd. Mechelse beeldhouwers in Europa (1780-1850)*. Mechelen, Lamot en Museum Schepenhuis, 18 februari-23 april 2006. Mechelen, Stedelijke musea, 2006, 29,5 x 21 cm, omsl., kleuren- en zwartwitill., 318 p.

Sedert de Tweede Wereldoorlog heeft het Stadsbestuur van Mechelen zich ingespannen om het rijke verleden in herinnering te brengen: de Grote Raad (1951, 1973), Margareta van Oostenrijk (1958, 2005), de aartsbisschoppelijke stad (1961), de Habsburgers (1988) gaven aanleiding tot merkwaardige herdenkingstentoonstellingen. In dat kader dient ongetwijfeld de keizerlijke tapijtenreeks *Los Honores* (2002) vermeld.

Met uitzondering voor Rik Wouters (1966, 1999), zijn de inspanningen en vooral de promotie ten gunste van Mechelse kunstenaars eerder schraal. In 1997 werd Lucas Faydherbe op een waardige wijze herdacht. Alain Jacobs wist het museumbeleid te overtuigen om illustere Mechelse beeldhouwers uit het einde van de 18de eeuw en de eerste helft der 19de eeuw een warme hulde te brengen. Alzo werden er 59 stukken uit de verzamelingen van het Museum Hof van Busleyden voor het eerst ontsloten. Jammer werden zij met een verflaagje gepatineerd.

Door de eeuwen heen kende Mechelen tot vandaag een rijke beeldhouwerstraditie.

Onze confrater Alain Jacobs is de enthousiaste initiatiefnemer en onbetwiste auteur van dit lijvig en royaal geïllustreerd standaardwerk, waarin de generatie tussen 1780 en 1850 grondig wordt bestudeerd. Hij schreef het merendeel der 105 indringende notities, gevolgd door 18 biografieën van de bestudeerde kunstenaars. Hij reveleert zich als een uitmuntend kenner van de mythologie en de christelijke symboliek en levert een bijzonder gedetailleerde beschrijving en interpretatie van elk stuk, telkens door archivalisch onderzoek gestaafd. Zo is er de verbluffende correspondentie van Tuerlinckx aan Royer uit het archief Familie Alberdingk Thym, bewaard in het Katholiek Documentatiecentrum te Nijmegen. Zij werpt uiteraard een nieuw licht op allerlei aspecten, waaronder het beeld van Margareta van Oostenrijk op de Grote Markt te Mechelen, sinds kort op de Schoenmarkt tot grote ergernis van vele Mechelaars.

Opvallend is dat een vijftal geboren Mechelaars emigreerden en in Frankrijk en Nederland, waarvan onze gewesten respectievelijk deel uitmaakten, officiële erkenning genoten. In een inleidende studie toont Alain Jacobs aan dat de Mechelse beeldhouwsschool van het einde van de 18de eeuw tot 1830 in de Lage Landen de schitterendste was. In vele gevallen werd het talent van vader op zoon doorgegeven. Dit verklaart beslist het degelijke metier.

De rijke traditie uit de ateliers werd door een uitstekend theoretisch tekenonderwijs gecomplementeerd. Zo genoot de getalenteerde Jan-Frans van Geel (1756-1830) zowel een opleiding in het atelier van Pieter Valckx, vertegenwoordiger van de laat-barok, als tekenonderricht bij Willem Herreyns aan de pas opgerichte Academie. Met zijn creatieve persoonlijkheid vond het neoclassicisme zijn ingang. Jan-Frans van Geel was de grote gangmaker van alle Mechelse beeldhouwers uit het begin van de 19de eeuw. In 1817 werd hij door Willem I tot leraar beeldhouwen aan de Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen benoemd, waar hij eveneens zijn stempel wist te

drukken. De intrigerende figuur van Willem Egidius van Buscom (1758-1831), die het eclectisme heeft ingeleid, wordt met belangwekkende architectuurtekeningen voorgesteld (nr. 17a, 19 en 20).

Jean-Baptiste de Bay (1779-1863) verliet Mechelen in 1801. Hij vestigde zich te Nantes, waar Louis Grootaers (1788-1867) in zijn spoor volgde en waar beiden carrière maakten. Na een verblijf in Parijs en in Rome ging de Mechelaar Louis Royer (1793-1868) definitief in Amsterdam wonen. Hij werd er docent beeldhouwkunst. In 1835 werd hij de officiële koninklijke beeldhouwer.

Na studies bij Royer in Den Haag, bij De Bay in Parijs, ging Jozef Tuerlinckx (1809-1873) zich in Rome vervolmaken. Tussen 1840 en 1860 was hij in zijn geboortestad de belangrijkste beeldhouwer en de laatste vertegenwoordiger van de Mechelse neoklassieke beeldhouwschool.

Voor enkele specifieke notities kon Alain Jacobs een beroep doen op de medewerking van Véronique Herremans, Léon Lock, Dirk Pauwels, Bart Stroobants, Axel Vaeck, Francisca Vandepitte en Willy Van de Vyver. De auteurs en inrichters verdienen alle lof. Alain Jacobs bezorgde tevens over 269 bladzijden de bijhorende «Catalogue raisonné», verschenen als aflevering 2 van deel CIX van de *Handelingen van de Koninklijke Kring voor Oudheidkunde, Letteren en Kunst van Mechelen*. Daarin worden zet- en schoonheidsfouten rechtgezet. Ter aanvulling: in *Welgevormd*, p. 79-81 dient verscheidene malen «Fredericus» gelezen i.p.v. «Fledericus»; p. 149 «Hilaire du Trieu de Terdonck» i.p.v. «de Trieu»; p. 161 «de Fierlant» i.p.v. «De Fierland». In het addendum (*Catalogue raisonné*, p. 253) sloop een hypercorrectie binnen. Er wordt verwezen naar een rechtzetting in *Welgevormd*, p. 314: «Stellen» i.p.v. «Seffen», nochtans is «Seffen» correct. Zo luidde immers het anagram van Corneille Neeffs, vader van Emmanuel. De *Catalogue raisonné* bevat tevens op p. 255-256 de ontbrekende inhoudsopgave van *Welgevormd*.

Een degelijk bibliografisch apparaat sluit het onmiskenbare naslagwerk af. Jammer ontbreekt de essentiële bijdrage van Hyacinthe Coninckx over Lodewijk Royer, opgenomen in *Mechelse levensbeschrijvingen*, in HKKOLKM, dl. XV, 1905, p. 183-212, pl. XII-XIII. Een personenregister alsmede een index op de tentoongestelde werken ware wel handig geweest bij de consultatie.

Graag besluiten wij met een kleine aanvulling. In *Bulletin du Cercle archéologique, artistique et littéraire de Malines*, X, p. 99-114 wijdde Guillaume Van Caster een bijdrage aan *Joseph Hunin (1770-1851)*, zijn grootvader. De auteur poncort dat de moeder van Joseph Hunin, zijn overgrootmoeder, in 1793 is overleden (p. 100). Daarenboven wordt het vermoeden van Alain Jacobs bevestigd: Van Caster getuigt de tekening die Joseph Hunin van zijn moeder heeft gemaakt te bezitten (p. 106). Precies die tekening ligt aan de basis van de gravure door Joseph Hunin en kan met het terracottaportret *Borstbeeld van Moeder Hunin* door Louis Grootaers, vriend van Joseph Hunin, in verband worden gebracht (Jacobs, p. 169). Zowel Van Caster als Jacobs spreken steeds van «de moeder van Joseph Hunin». De registers van de O.L.-Vrouweparochie laten toe de moeder van Joseph Hunin te identificeren als Catharina Imbregts, die op 16 september 1769 met Antoine Franciscus Hunin in het huwelijk trad. Geboorte- en sterfdatum werden tot nog toe niet gevonden, ondanks het getuigenis van Van Caster.

Raphaël DE SMEDT

Isabelle LECOCQ M.M.V., Pierrick DE HENEAU, Yvette VANDEN BEMDEN, Diane DE CROMBRUGGHE, Hugo CLAES, Helena WOUTERS, Carola VAN DEN WIJNGAERT, Warner BERCKMANS, Achille ROYERS, *De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie* (Scientia Artis 2), Brussel, 2005.

Deze tweetalige publicatie over de glasramen van de hoofdkerk van Brussel, sinds 1962 kathedraal, verscheen naar aanleiding van de voltooiing van de restauratie ervan in 2000. Vijf jaar wachten is beloond met een wetenschappelijke studie die breed is opgezet en de bijdragen bundelt van auteurs van diverse disciplines: kunsthistorici, natuurwetenschappers, architect en restaurators.

De kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele is sinds zijn ontstaan vanaf de dertiende eeuw met vele gebrandschilderde glazen verrijkt geweest, waarvan er nog vijftig in de kerk over zijn: 12 uit de periode ca. 1520-1547, 4 uit 1654-1663 en 34 uit 1843-1880. De bewaard gebleven ramen uit

de zestiende en zeventiende eeuw waren geschonken door politieke machthebbers uit de Habsburg dynastie en de prins-bisschop van Luik, terwijl de jongere door de koningen Leopold I en II, de Belgische adel rondom het Brusselse hof en een enkele vooraanstaande burger en geestelijke zijn bekostigd. In de onderwerpskeuze speelt de legende van het Heilig Sacrament van Mirakel een vooraanstaande rol, naast bijbelse scènes uit het leven van Christus en Maria. Ook de heiligen, Sint-Michiel en Sint-Goedele inclusief, ontbreken niet, al of niet vergezeld van de portretten van schenkers. Twee lijvige hoofdstukken zijn aan de geschiedenis van de glasramen gewijd. De synthese over de oude ramen, die al eerder het onderwerp van diepgaande studies vormden, is van Yvette Vanden Bemden, 'la grande dame' van het onderzoek van de Renaissance glasschilderkunst in België (J. Helbig en Y. Vanden Bemden, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Brabant et Limbourg, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Belgique, vol. III*, Gent 1974; en over de glascartons, de werktekeningen op ware grootte: Y. vanden Bemden et al. *Cartons de vitraux du XVI^e siècle. La cathédrale Saint-Michel, Bruxelles, Corpus Vitrearum, Belgique, Série 'Études', 1*, Bruxelles 1994). Met behulp van meer recente publicaties en ontdekkingen schreef zij een informatief stuk over de stand van zaken met betrekking tot onze kennis over deze ramen, en ook over die, die verloren zijn gegaan. De lijst met de namen van betrokken kunstenaars leest als een overzicht van de beroemdste (glas)schilders van het land; in chronologische volgorde Nicolaas Rombouts, wiens leven en œuvre meer gecompliceerd lijkt dan tot voor kort aangenomen. Barend van Orley, Michiel Coxcie, Jan Hack, Theodoor van Thulden en Jan de Labaer. Hoe goed vooral Barend van Orley en Michiel Coxcie van de geest van de Italiaanse renaissance doordrongen waren blijkt alleen al uit het feit, dat men hun ontwerpen lange tijd voor het werk van Italiaanse kunstenaars hield (F. de Reiffenberg, 'De la peinture sur verre aux Pays-Bas, suivi d'un mémoire sur les tentatives faites au sein de l'Académie pour la publication des Monuments inédits de l'histoire de Belgique', *Nouveaux mémoires de l'Académie royale des sciences et belles-lettres de Bruxelles* 7 [1832], no. 108, pp. 44-45). Analooq naar de tapijtcartons van Rafaël die naar Brusselse ateliers werden opgestuurd, zou Jan Hack zijn glazen ook naar Italiaanse glascartons hebben uitgevoerd. De twee andere glasschilders, Rombouts en De Labaer, hebben in ieder geval ook naar eigen ontwerp gewerkt. Terwijl de met zekerheid geïdentificeerde kunstenaars van de zestiende-eeuwse ramen allen in Brussel werkzaam waren, kwamen Van Thulden en De Labaer uit Antwerpen, of liever oorspronkelijk uit 's-Hertogenbosch in het huidige Nederland, één van de vier hoofdsteden van het oude Brabant. Het feit dat naast hun vier ramen ook de bijbehorende glascartons zijn bewaard, mag als een unicum voor het bestand van oude glasramen in België gelden.

Tijdens de laatste restauratie gaf de kerk zijn geheim prijs van nog oudere ramen, toen in de opengelegde oculi van het triforium van het koor glas *in situ* is aangetroffen. Twee dergelijke panelen waren reeds in de negentiende eeuw gesignaleerd, maar zijn sindsdien verloren gegaan. Uit het resultaat van het analytisch onderzoek van de recent ontdekte stukken door Helena Wouters, werkleider Laboratoria in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) in Brussel, blijkt dat de vondst inderdaad glas van vóór de veertiende eeuw betreft, mogelijk uit de bouwtijd rond 1273. Het aangetroffen bestand van kalibers van verschillende grootte in een kleurvariate van diverse groenige tinten, waaronder ook enkele gebrandschilderd met onsamenhangend bladmotief, zou op hergebruik kunnen wijzen. Dergelijke beschilderde glasfragmenten zijn zeer zeldzaam, en in België tot nu toe slechts uit bodemvondsten bekend. De 18 glas-in-loodpanelen die niet herplaatst zijn en derhalve ook nog niet geconserveerd, bevinden zich in het KIK.

Terwijl de belangrijkste plaatsen in de kerk (het hoogkoor, de twee zijkapellen, te weten van het Heilig Sacrament van Mirakel ten noorden, en van Onze-Lieve-Vrouw-der-Bevrijding ten zuiden van het koor, de twee uiteinden van het transept en de westgevel) hun oude beglazing min of meer intact hebben behouden, kregen de overige opengevallen of altijd opengebleven ramen geleidelijk aan, vanaf het eerste decennium van het bestaan van de Belgische koninkrijk, ook een kleurige beglazing. Het is een grote verdienste van de nu besproken publicatie, dat deze lang veronachtzaamde, negentiende-eeuwse ramen met evenzoveel aandacht als de oude worden behandeld. De kunsthistorica Diane de Crombrugge beschreef gedetailleerd dit grote bestand van oorspronkelijk zelfs 38 ramen, waarvan de oudste vier uit 1838-1840 door de Belgische staat zijn

bekostigd en ondertussen in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis te Brussel worden bewaard. Ze zijn alle in het atelier van Jean-Baptiste Capronnier ontstaan, een glasschilder van het eerste uur en sinds 1839 leider van het atelier, dat door zijn vader François in Brussel was gesticht. Capronnier voerde eigen creaties uit naar veelal nog bewaarde cartons, maar werkte ook naar de ontwerpen van twee bekende Belgische schilders, François-Joseph Navez en Charles De Groux. Daardoor biedt de beglazing van de kathedraal een interessant overzicht van de in de negentiende eeuw gangbare stijlen en technieken: van de 'archeologische' stijl van de dertiende eeuw tot de neo-rafaëlitische richting van de Nazarenen, en van de musivistische glasschilderkunst tot het uitsluitend beschilderen van kleurloos glas met email. Bepaalde aspecten van deze ramen zijn bovendien nu voor het eerst nader uitgewerkt, zoals de iconografie van de vier medallionramen in de kooromgang en de Latijnse opschriften van de ramen in de zijbeuken met vertalingen in het Frans en Nederlands.

De recente conservering van de ramen in de periode 1993-2000, het eigenlijke onderwerp van deze publicatie, is vanuit drie invalshoeken beschreven: van de architect, de adviseur en coördinator vanuit het KIK, en de betrokken restaurators. Voorafgaand is een inleiding opgenomen over de geschiedenis van de studie en restauratie van glasramen in België van de hand van Isabelle Lecocq, kunsthistorica en glasspecialist werkzaam aan het KIK, en Pierrick de Henau, ere-departementshoofd in het KIK. De betrokkenheid van laatstgenoemde instituut in deze betreft nog steeds het opmaken van een fotografische inventaris en het zorg dragen voor een adequate conservatie en restauratie van het gebrandschilderde glaspatrimonium. In deze laatste taak treedt echter gaandeweg steeds meer een verschuiving op, van actieve deelname in het proces naar een adviserende en ondersteunende rol. Het was dan ook in deze hoedanigheid dat het KIK in het project van de glasramen van de kathedraal betrokken was. De officiële lijn omtrent conservering en restauratie, waarin vooronderzoek, uitgebreide documentatie en reversibiliteit in de behandeling een belangrijke rol spelen, wordt kort uit de doeken gedaan en komt in de bijdragen van andere auteurs later nog uitgebreid aan bod. Dat een zekere herhaling in de betogen optreedt is inherent aan deze opzet; het weegt echter wel op tegen het belang van de gevolgde werkwijze.

Uit het relaas van Hugo Claes, directeur van de dienst Restauratie van de Regie der Gebouwen blijkt, dat tijdens de eerste fase van de restauratie van de kathedraal, die van 1983 tot 1990 duurde en het westelijke deel van het gebouw tot aan het transept besloeg, geen gelegenheid was voor vooronderzoek. Wel moesten er bepaalde algemene, nog steeds geldende richtlijnen in de werkwijze worden gerespecteerd. Het was pas in de tweede fase, dat er tijd en geld was ingeruimd voor uitgebreid onderzoek om meer over het verleden van de glasramen te weten te komen, dit met het oog op hun optimale conservering voor de toekomst. Het vooronderzoek was zowel materiaaltechnisch (*in situ* en van de mitgenomen panelen) als historisch van aard en werd vastgelegd in verschillende rapporten. De bijdrage van Isabelle Lecocq analyseert de geschreven bronnen met het oog op alle restauraties tot en met het midden van de twintigste eeuw. Deze zijn lange tijd door glasschilders in vaste dienst van de kerkfabriek uitgevoerd. Het is hier wellicht de plaats om op te merken, dat Jan van Bronckhorst, die vanaf 1628 tot zijn dood in 1650 de glazen restaureerde, in tegenstelling tot wat algemeen wordt aangenomen niet identiek is aan de Utrechtse glasschilder Jan Gerritsz van Bronckhorst (ca.1603-1661). De belangrijkste restauratie in de achttiende eeuw werd in de jaren 1750 verricht door de Brusselse glasschilder Emmannel de Angelis, dezelfde die ook in Nederland waardevolle beglazingen in Gouda, Amsterdam en Oudshoorn restaureerde. In de eeuw hierna komen we onze oude bekende, Jean-Baptiste Capronnier tegen, die ook als restaurator zijn stempel op de kerk drukte, nog voordat hij nieuwe ramen ging uitvoeren. Bij Koninklijk Besluit van 1834 begon zijn vader, François, reeds aan deze grote kluit die met tussenpozen tot juli 1891 zou duren. Er werden zelfs complete glascartons vervaardigd met het oog op het optimale verloop van de restauratie, die thans in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel worden bewaard.

Wat onmiddellijk bij de oude restauraties opvalt in vergelijking met de recente praktijk is het verschil in benadering. Zo ingrijpend als men in de negentiende eeuw restaureerde, net zo terughoudend gaat men tegenwoordig te werk. Er is eerder sprake van conservering dan van restauratie

om zo veel mogelijk van het oorspronkelijke werk te behouden. Respect voor het werk spreekt ook uit de eerder genoemde principe van reversibiliteit: de ingrepen moeten herkenbaar blijven en ten alle tijde kunnen worden teruggedraaid. Capronnier handelde overeenkomstig de geest van de negentiende eeuw en streefde een volmaakt eindresultaat na. Om dit doel te bereiken verving hij beschadigde ruiten of zogenaamd niet harmoniserende kleuren systematisch door nieuwe, vulde hij vervaagde beschilderingen op oud glas naar eigen inzicht aan, dat opnieuw werd gebakken, en ook de loodstrippen werden steeds vervangen. Destijds verwijderde oude, gebroken hoofden van figuren zijn uiteindelijk in de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel terechtgekomen.

Leidraad tijdens de laatste conservering en restauratie was het vinden van een evenwicht tussen een preventieve conservatie met minimale ingreep en een esthetisch verantwoord eindresultaat. Dat dit geen eenvoudige zaak was blijkt uit de vele dilemma's bij kwesties, als bij voorbeeld de mate van reiniging, het wel of niet verwijderen van breukloten en van de dublering van stukjes glas die uit de restauratie van 1949-1951 dateerde, de invulling van vervaagde beschilderingen en lacunes, en dergelijke. Daarom was het van het grootste belang dat de problemen vooraf door het KIK geïnventariseerd zouden worden, de algemene richtlijnen van de restauratie vastgelegd en de beslissingen over individuele gevallen gezamenlijk, met een team van deskundigen zouden worden genomen. Terwijl men in het midden van de vorige eeuw nog het aanbrengen van een doubleerglas met of zonder aanvullende beschildering, dat per kaliber samen met het originele, beschadigde glas in het loodprofiel werd gezet, als een van de beste beschermende maatregelen had beschouwd, maakt nu integrale beschermende buitenbeglazing onlosmakelijk deel uit van preventieve conservatie. Alle, in de periode 1993-2000 behandelde ramen kregen dan ook een beschermende buitenbeglazing in een zogenaamde museale opstelling met binnenventilatie, waarbij de geschilderde panelen naar de binnenzijde van de raamconstructie worden verschoven en hun oorspronkelijke plaats door een beschermglas wordt overgenomen. Kostbare, lager gelegen ramen zoals aan het uiteinde van het transept en in de twee koorkapellen kregen ook horren voor extra bescherming.

De feitelijke werkzaamheden uitgevoerd aan de glazen zijn beschreven door de behandelende experts zelf, respectievelijk door de directeur van de werkplaats. De bijdrage van de restaurators Carola Van Den Wijngaert en Warner Berckmans is uitvoeriger, ofschoon zij 'maar' voor de vijf oudste glazen verantwoordelijk waren. Deze hoge koorramen waren relatief goed bewaard, maar door hun leeftijd presenteerden zij ook specifieke problemen. Als een bijzondere oplossing mag de kleurcorrectie worden genoemd van de door Capronnier op wit in plaats van op blauwgrijs glas geschilderde draak van Sint Michiel. Met behulp van blauwgrijze doubleerglazen in apart loodprofiel, op een 'voetje' aan de achterzijde gemonteerd, werd de visuele eenheid met de nog oude delen herwonnen zonder ingrepen in het loodnet. Achille Royers, directeur van de Glaswerken Mortelmans te Wilrijk, bracht verslag uit over de behandeling van de resterende oude glazen in de koorkapellen en transept, en ook van de glazen van Capronnier in dit deel van de kerk. Een van de voornaamste problemen in de koorkapellen was de aanwezigheid van een grote hoeveelheid doubleerglaasjes, soms zelfs dubbelop zowel aan de binnen- als aan de buitenzijde van gebroken stukken. Zij werden selectief verwijderd, en bij 'driedubbele' lagen in ieder geval de dublering aan de interieurzijde. Dit atelier droeg tot slot ook zorg voor de experimentele wijze waarop de drie negentiende-eeuwse glazen in de askapel van thermoforme buitenbeglazing werden voorzien, d.w.z. met voorgevormd glas dat de kalibers van het te beschermen glas imiteert. Beide bijdragen zijn begeleid door vele en goed gekozen illustraties, die zowel de toestand voor als na restauratie of conservering documenteren, en soms ook de diverse fasen van hetzelfde werkproces. Dergelijke documentatie in woord en beeld van alle etappen, methodes en materialen maakt een integraal deel uit van iedere verantwoorde behandeling.

De recente conservering bood ook de gelegenheid voor kunsthistorici om de authenticiteit van de oude glazen te onderzoeken. Deze zogenaamde restauratieschema's, waarop het aandeel van oorspronkelijk (wit) en vernieuwd glas (grijs) is aangegeven, waren voor de in de reeks *Corpus Vitrearum* gepubliceerde zestiende-eeuwse glazen reeds voorzien. Nu konden dergelijke schema's ook voor de zeventiende-eeuwse ramen worden gemaakt, en de eerdere bevindingen worden getoetst, verlijnd en zelfs gecorrigeerd. De verlijning bestond daaruit, dat ook de vervangen delen nader

werden gedateerd. De stukken ingevoegd achtereenvolgens door Capronnier, in de periode 1949-1951 en tussen 1994 en 2000 werden van een aparte kleur voorzien. Dergelijke schema's, 'infografie' genaamd, zijn van alle oude ramen met uitzondering van het grote westraam en dat in het noord-transept gemaakt door Yvette Vanden Benden en Isabelle Lecocq, en in hun gezamenlijke bijdrage gepresenteerd. Helaas verhinderde de tijdsdruk hen om meer dan het zuidelijke transeptglas op de hand te bekijken, en de verificatie van de rest gebeurde vóór de teruggeplaatste ramen op de steigers. Hoe relatief de authenticiteit van de uitvoering soms is blijkt uit het voorbeeld van de Hongaarse koning Lodewijk II Jagellon, ondertussen in het bezit van zijn derde, vernieuwde hoofd. De kopie van Capronnier werd door een ongeluk met de stijger in de jaren 1980 vernield, en de destijds gemaakte nieuwe versie met donkere gelaatskleur kon tien jaar later niet meer de toets der kritiek doorstaan. Gelukkig blijft de oorspronkelijkheid van het ontwerp steeds buiten kijf, en de terughoudendheid in het algemeen van de vernieuwde stukken garandeert een verantwoord en prachtig eindresultaat, ook na verloop van ruim vierhonderd jaar.

De vertaling naar het Nederlands van de bijdragen van de in meerderheid franstalige auteurs verdient geen schoonheidsprijs. Dat de restaurators in nagenoeg alle vertalingen 'restaurateurs' worden genoemd, is nog daar aan toe. Vervelender wordt het, wanneer door onjuiste vertaling van technische zaken een verkeerd beeld ontstaat. Een kleine greep uit de misverstanden: voor 'vervlakt' glas lees verzwakt (p. 29), voor 'glaslamellen' stukjes glas (p. 193), voor 'dubbelbeglazing' lees steeds doubleerglas (pp. 203-204), voor 'schilderij' beschildering (p. 206), en voor 'afgebikte delen' hoogsels (p. 228). Door slordigheid geeft bovendien de Nederlandse zin soms precies het tegenovergestelde weer van wat oorspronkelijk wordt bedoeld (p. 205, noot 157; p. 227, zin na afb. 168), jaartallen worden verdraaid (p. 178, derde paragraaf, 1683 i.p.v. 1638) of eeuwen fout vertaald (onderschrift afb. 160 op p. 209). Kortom, een continu waakzame blik op de Franse tekst in de linker kolom is aan te raden.

Isabelle Lecocq heeft niet alleen als samensteller van de publicatie en verantwoordelijke voor het project, maar ook als auteur en medeauteur van de meeste bijdragen zich uitstekend van haar taak gekweten. Hoe zeer zij meedacht met de andere auteurs blijkt ook uit de talloze, zelfgemaakte foto's die de teksten verduidelijken. Bij een aantal uitzonderlijke details, zoals afb. 194-213, had een precisering van de locatie van de betreffende panelen binnen het raam niet misstaan. Desalniettemin, de royale hoeveelheid fraaie illustraties, in meerderheid in kleur, en de aangename lay-out maken het raadplegen van dit boek een feest. Het zal dan ook lang als referentieverk zijn diensten kunnen bewijzen, niet alleen voor glashistorici en glasrestaurators, maar ook voor algemeen geïnteresseerden in de glasseilderkunst.

De prachtige glazen van de kathedraal van Sint-Michiël en Sint-Goedele zorgen voor een kleurrijke glans in het gebouw, maar helaas vervullen ze daarnaast ook hun oude rol, voor zover zij een deel van het interieur tegen weer en wind beschermen. Dat dit tot steeds meer problemen kan leiden, zoals op p. 204 al gesignaleerd, is evident. Het is te hopen, dat de ramen van het schip en de westgevel binnen niet al te lange tijd ook van beschermende buitenbeglazing zullen worden voorzien, om dit broos patrimonium voor toekomstige generaties te bewaren. Het detail met de fraaie engelenkop op de omslag van het boek bewijst, dat de conservering en veiligstelling, met voorrang, van dit westraam uit 1528 meer dan de moeite waard is.

ZSUZSANNA VAN RUYVEN-ZEMAN

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

L'Archiduc Léopold-Guillaume qui fut lieutenant-gouverneur et capitaine général des Pays-Bas espagnols de 1647 à 1656 n'a retenu que tout récemment l'attention de nos érudits. Il convient de mentionner à cet égard quelques mémoires de licence présentés au cours des dix dernières an-

nées à la KU Leuven et deux importantes expositions: celle consacrée à *David Teniers de Jonge* au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers en 1991 (catalogue par Margret Klinge) et celle consacrée à l'Archiduc sous le titre *Krijg en Kunst* à Alden Biesen (Bilzen) en 2003 (catalogue édité par J. Mertens et Fr. Ammann, précédé de 16 monographies sur la carrière et les activités du personnage, dont une par l'auteur de l'ouvrage que nous présentons ici).

Le travail de Madame Renate Schreiber vient donc à son heure et s'inscrit dans un effort de redécouverte d'un gouverneur-général dont le bilan dans les domaines politique et militaire est sans doute contestable mais qui, sur le plan culturel, a certainement laissé une empreinte durable. Le titre assez déroutant de sa dissertation est emprunté à une lettre que le Gouverneur général écrivit à son frère l'empereur Ferdinand III en novembre 1617: «Wenn ich ein wenig Geld habe, werde ich mir in Brüssel eine Galerie nach meinem Humor bauen lassen». Le bibliothécaire comme le bibliophile n'aurait jamais deviné de quoi il s'agissait si l'auteur n'avait pas pris soin de le faire suivre d'un sous-titre mentionnant le nom du personnage.

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

Destiné très tôt à l'état ecclésiastique, il fut évêque de Strasbourg et de Passau, d'Halberstadt, de Magdebourg, d'Olmütz et de Breslau; cette multiplicité de bénéfices est due à la perte de plusieurs sièges épiscopaux au cours de la Guerre de Trente Ans. Mais en bon prélat de la Contre-Réforme, il ne se contente pas d'un ministère tout pastoral mais prétend défendre sa religion dans l'exercice de grandes charges civiles ou par la force des armes, laissant à des desservants le soin de l'apostolat.

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

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

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

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

Les Pays-Bas méridionaux avaient la réputation justifiée d'être une source importante d'œuvres d'art. Ils possédaient encore, à l'époque, des trésors de peintures et de tapisseries qui pa-

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

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

Léopold-Guillaume, prélat narcissique et imbu de sa haute condition, s'est — nous dit-on — fait représenter 34 fois en peinture. On aurait pu ajouter qu'outre cela, il s'est fait peindre une vingtaine de fois par des médailleurs aussi importants qu'Alessandro Abondio et Paul Zegglin en Allemagne, ou qu'Adrien Waterloos (4 pièces), V. Petit, Jérôme Duquesnoy et Jean Roettiers dans les Pays-Bas espagnols. Nous avons tenté récemment d'en dresser un inventaire complet dans notre étude sur *Les Waterloos, graveurs bruxellois de médailles et de sceaux* (Louvain-la-Neuve, 2004, p. 105-113). La plupart de ces médailles présentent la singularité de posséder un revers à peu près identique, ce qui fait penser à tort — car les pièces sont de dates bien différentes — qu'il s'agissait d'épreuves destinées à un concours. On y voit la croix de l'Ordre teutonique — dont l'Archiduc était le Grand Maître depuis 1641 — les bras chargés à droite d'un œil divin et à gauche de deux mors de chevaux; le tout souligné par la parabole biblique du lion et de l'agneau vivant en bonne entente.

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

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

LUC SMOLDEREN

Martine VANWELDEN, *Productie van wandtapijten in de regio Oudenaarde. Een symbiose tussen stad en platteland (15^{de} tot 17^{de} eeuw)*, Leuven, Universitaire Pers, 2006, 480 blz. (Studies in Social and Economic History, vol. 33), 90 €.

Met deze studie promoveerde Martine Vanwelden in 2004 tot doctor in de geschiedenis aan de K.U. Leuven. Het is de neerslag van een onderzoek dat zij sinds 1976 verricht naar de vele facetten van de Oudenaardse historische tapijtweverij. Oudenaardse wandtapijten zijn in de kunstwereld een begrip. Zij geeft in haar studie weinig aandacht aan het kunsthistorische aspect en vertrekt van een historisch-economische invalshoek. Het wandtapijt wordt bestudeerd als een economisch goed. Toch worden de nieuwe kunsthistorische inzichten in de materie verwerkt in de studie. Zoals de auteur in haar inleiding stelt, heeft de samenwerking tussen beide disciplines haar vruchten afgeworpen. Er zijn nieuwe inzichten door ontstaan of er werden processen duidelijker.

Tapijten waren naast laken en linnen de derde pijler waarop de Zuid-Nederlandse textielindustrie van het Ancien Régime beruhte. Oudenaarde was slechts één van de tapijtcentra waar dergelijke producten werden vervaardigd. De auteur maakt dan ook voortdurend de vergelijking met de andere centra wat de uiteenzetting verrijkt. De centrale vraag van de studie is of Oude-

naarde daarbij een aparte plaats innam en wat de invloed van een dergelijke industrie was op de regio.

De studie vangt aan in de 15^{de} eeuw met de oprichting in 1441 van het ambacht Sint-Barbara en ze stopt in 1668 wanneer Oudenaarde in Franse handen viel. Dit betekende niet het einde van de nijverheid wel in tegendeel maar de laatste fase werd om praktische redenen niet opgenomen in het onderzoek.

Chronologisch worden drie punten onderzocht. Langs de aanbodzijde wordt de organisatie van de productie van wandtapijten, gekenmerkt door een symbiose van stad en platteland, onderzocht en wordt de evolutie die ze doormaakt in kaart gebracht. Bij de vraagzijde of de afzet van de productie gaat de aandacht naar de relatie met commerciële draaischijven en netwerken die internationale markten mogelijk maakten. Tenslotte wordt de rol van het ambacht in dit alles bestudeerd.

Om een antwoord op al deze vragen te krijgen werd vooral geput uit het rijke stadsarchief van de stad Oudenaarde. Wat opvalt is dat kwantitatief materiaal ontbreekt. Ook minder voor de hand liggende archieven zoals de registers van regesten en de minuten van staten van goed van Oudenaarde en Pamele bleken daardoor interessante bronnen om inzicht te krijgen in de samenstelling van de populatie en het aandeel van de wevers daarin. Voor de 17^{de} eeuw had de auteur nog enkele bedrijfsarchieven ter beschikking.

Mede onder invloed van de levensstijl van de Bourgondische hertogen komt de tapijtnijverheid op in de 15^{de} eeuw. Oudenaarde was een van de kleinere centra die opteeden voor een eigen tapijtproductie. Vooral de Oudenaardse draperie en ververij waren gebaat met een tapijtweverij als supplementaire activiteit. Bij de opstartfase ligt het accent nog op het stedelijke aspect zoals in de andere tapijtcentra in de Zuidelijke Nederlanden. Dat de Oudenaardse producten niet dezelfde weerklink hadden als die van grote centra zoals Atrecht, Brussel of Doornik kwam volgens de auteur omdat de producenten nauwelijks de weg vonden naar patronen en naar duurdere grondstoffen, zoals zijde en metaaldraad. In Oudenaarde bestond immers geen Sint-Lucasgilde. Dit dwong de nijverheid tot de productie van kleiner en goedkoper werk, die hoofdzakelijk voor de stock en niet op bestelling werd geweven. Bij gevolg is tapijtwerk uit de 15^{de} eeuw expliciet omschreven als Oudenaards onvindbaar. Of dit werk grotendeels bestond uit verdures zoals door sommige bronnen wordt beweerd is zeer twijfelachtig. Martine Vanwelden stelt terecht dat goedkoper werk niet zomaar te vereenzelvigen is met groenwerk. Bovendien komen de millefleures wandtapijten, de eerste groep behorend tot de uitgesproken decoratieve tapijten, pas volop in de mode op het einde van de 15^{de} en vooral het begin van de 16^{de} eeuw. Een van de vroegste en zonder twijfel mooiste, overgebleven exemplaar werd in 1466 door een Brusselse wever aan Filips de Goede geleverd en draagt zijn wapen (Bern, Bernisches Historisches Museum). Het is allesbehalve een goedkope uitvoering en spreekt de stelling dus tegen.

De hele werking van de tapijtweverij werd geïnstitutionaliseerd met de oprichting van het ambacht in 1441. In tegenstelling tot ambachten in andere steden liet ze de weg open naar grotere productie-eenheden en buitenstedelijke activiteiten. Dit maakte de weg vrij tot de complexe structuur van het Oudenaards productiecentrum in de zestiende eeuw. Kleine zelfstandige ambachtshuizen werkten er naast grote en minder grote handelaars-ondernemers. Die laatste hadden niet alleen ateliers binnen de stadsmuren, maar traden ook op als Verleger en stelden thuiswevers te werk op het platteland. Putting-out of Verlagsystem er naast onderaanneming en vormen van tijdelijke vennootschappen. Putting-out of Verlagsystem is een vorm van gedecentraliseerde productie. Juridisch was het een duurzame verbintenis met daarin enerzijds een leencontract en anderzijds een leveringscontract. De winkelmeester was een ander, typisch Oudenaards fenomeen. Als een soort meesterknecht was hij de tussenpersoon tussen meester en gezel. Het succes van de Oudenaardse tapijtweverij tussen 1530 en 1560 is niet los te zien van de bloei van Antwerpen. De nauwe band tussen beide Scheldesteden zorgde niet alleen voor nieuwe afzetmarkten maar de grotere toegankelijkheid van grondstoffen en patronen opende nieuwe perspectieven. Een familiaal netwerk verbond het Oudenaards productiecentrum met de Antwerpse handelsmetropool. Het soort werk dat in Ou-

denaarde werd geproduceerd bestond uit enerzijds groen- en kleinwerk dat kan gerekend worden tot de massaproductie en anderzijds het beeldwerk waarin ook duurdere materialen, zoals zijde werd gebruikt. Oudenaarde blijkt in 1541 een textielstad te zijn waar 73% van de actieve bevolking was tewerkgesteld in de textielsector en daarvan was 71% actief in de tapijtweverij. Niet voor niets was Oudenaarde na Brussel het belangrijkste productiecentrum voor wandtapijten. Gans de productie was vooral een exportproduct. Halfweg de zestiende eeuw domineerde ze de tapijtenexport naar het Iberisch schiereiland. De auteur besteedt aandacht aan de generale ordonnantie van Karel V uitgegeven in 1544 en de specifieke afwijkingen die het ambacht in Oudenaarde kon bekomen zodat de handelaar-ondernemer meer faciliteiten kreeg.

In de tweede helft van de 16^{de} eeuw werd, door de godsdiensttroebelen, de eens zo bloeiende tapijtnijverheid in een diep dal geduwd. Een massale emigratiegolf trof stad en omringende platteland. Ondanks de nieuwe bloeiperiode die al inzet vanaf het einde van de eeuw zal emigratie een probleem blijven waar de nijverheid in Oudenaarde mee te kampen heeft gedurende gans de 17^{de} eeuw. Dit leidt tot conflicten met de omliggende en concurrerende steden zoals Gent. In de 17^{de} eeuw bevonden zich aan de top een beperkt aantal familieclusters van handelaars-ondernemers. Zij controleerden gans het productieproces tot het zoeken van afzetkanalen. Zij legden tapijtenstocks aan die in omvang die van de 16^{de} eeuw ver overtroffen. Een productie on spec impliceerde een grote markt, vooral gericht op export. Het merendeel werd dan ook ondergebracht in de handelsknooppunten van die tijd zoals Antwerpen en Parijs. De productie werd gekenmerkt door een grote diversiteit in thema's en kwaliteiten en beperkte zich allern minst tot groenwerk. Toch komt de auteur tot de conclusie dat doorheen de bestudeerde periode Oudenaarde een tapijt ontwikkelt als gestandaardiseerd massaproduct. De conclusie is terecht maar heeft een negatieve bijklank. Dit blijkt niet altijd terecht wanneer men de bewaarde stukken bestudeerd, zeker niet voor de productie in de tweede helft van de 17^{de} en de 18^{de} eeuw.

We moeten nog een paar kleinere opmerkingen maken waar de auteur zich vergist. Op pagina 268 heeft ze het over de Brusselse patroonschilders Teniers en Leyniers. De laatste, Jan Leyniers, is echter geen schilder maar een vooraanstaand Brusselse wever.

Voor de 17^{de} eeuw merkt ze op dat nadat het tapijt was geweven, het werd afgezet met een boord en dit het werk was van de afzetter. We denken dat dit niet klopt omdat meestal het wandtapijt in één stuk werd geweven met de boord. Het werk van de afzetter was strikt geregeld en beperkte zich tot het retoucheren of bijwerken met verf of naald en draad van kleuren en contouren.

De talrijke bijlagen achteraan geven een duidelijk overzicht van de verschillende facetten van de nijverheid en de handel. Zij geven ook een gedeeltelijke oplossing voor het ontbreken van een index. Een instrument dat zou toelaten de studie nog toegankelijker te maken maar die door de omvang van het materiaal en toevloed aan namen (1700 weversnamen om te beginnen) de publicatie aanzienlijk zou verzwaren. Ook de grafieken helpen om een beter inzicht te krijgen in de materie. Zonder twijfel is de publicatie een belangrijke schakel in de kennis van de Zuid-Nederlandse tapijtweverij.

Ingrid DE MEÛTER

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

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

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

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

BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

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

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

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

BIBLIOGRAPHY OF THE NATIONAL ART

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

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

For more information please mail to info@acad.be

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

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 22 AVRIL 2006
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 22 APRIL 2006

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Folie, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Peeters; Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, De Smedt, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, Bücken, de Nave, Dumortier, Hadermann-Misguich, Hans-Colas; Messieurs/de Heren: Cardon, Coeckelberghs, Coomans, de Callataÿ, De Valkeneer, Mousset.

De voorzitter opent de vergadering om 10h15.

Hij verzoekt de Algemeen Secretaris het verslag voor te lezen van de gewone zitting van 18 maart 2007. Dit verslag wordt goedgekeurd.

Daarna vraagt hij aan dezelfde Algemeen Secretaris zijn referaat naar voor te brengen getiteld *Fascinosum et tremendum. Nabijheid en afstand tot het sacrale in de devotie-schilderkunst uit Rubens' tijd*. Daarin betoogt spreker dat de religieuze ervaring zowel door gelovigen als theologen als tweepolig wordt omschreven: niet enkel als intiem en vertrouwenwekkend, maar ook als *unheimlich* en vreeswekkend. In Rubens' tijd weerspiegelt zich dit in een contrareformatorische kunst die niet enkel bovenmenselijk monumentaal en imposant is maar ook een voorkeur heeft voor intieme devotionele genres. Rubens put daarvoor uit de beeldtradities van de (Late) Middeleeuwen, wat een zeker artistiek conservatisme inhoudt.

Daarop worden vragen gesteld door confrater Smolderen, De Smedt en Van Laere.

De Voorzitter sluit de zitting om 11h30.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 MAI 2006
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 MEI 2006
 UITSTAP NAAR OUDENAARDE

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Dumortier, Lemaire, Masschelein, Peeters, Serek; Messieurs/de Heren: De Smedt, Leblieq, Didier Martens, Moerman, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, Bücken, De Jonge, de Nave, De Pauw-De Veen, De Poorter, d'Hainaut-Zveny, Folie, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Vanden Bemden, Van Nerom; Messieurs/de Heren: Bastin, Cardon, Cockshaw, Colman, Coomans, de Callatay, Delmarcel, Demeter, Duvosquel, Jacobs, Smolderen, Van Laere

Na zich met de eigen wagen te hebben verplaatst naar Oudenaarde, een reisbestemming gekozen op initiatief van confrater André Moerman, wordt het selecte gezelschap van de Academie onder begeleiding van de partners, 's morgens ontvangen voor een rondleiding in het Provinciaal Archeologisch Museum te Ename, een toonbeeld van de didactische voorstelling van een belangrijke archeologische site. Eens, in de tiende en elfde eeuw, was dit een belangrijke verdedigingspost op de grens met het Ottoonse Rijk; en later, en tot aan de Franse Revolutie, bevond zich hier, maar dan aan de andere kant van de Rijksgrens van de Schelde en dus net binnen het graafschap Vlaanderen, de vestigingsplaats van een belangrijke Benedictijnerabdij.

Aansluitend bezoekt het gezelschap, eveneens onder begeleiding van een deskundige gids, de vroeg-romaanse Sint-Laurentiuskerk, waarvan het oorspronkelijke keizerlijke karakter recent werd ontdekt door de blootlegging van het dubbele koor, met plaats voor twee altaren en de cathedra van de keizer en rijkelijk voorzien van 11de-eeuwse muurschilderingen in Byzantijnse stijl. Deze laatste werden met zorg vrijgelegd en geconserveerd o.l.v. het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Door de restauratie van de architectuur herwon het kerkgebouw in zijn geheel meteen ook zijn wonderlijk harmonieuze ruimtelijke werking.

Het verzorgde middagmaal wordt genoten in het stijlvolle eethuis "La Pomme d'Or- De Harmonie" op de Markt van Oudenaarde zelf.

De namiddag is gereserveerd voor een begeleid bezoek van het fraaie gotische stadhuis met zijn prachtige raadszalen, zijn verzameling Oudenaards zilver geschonken door een lokale notabele en zijn museum gewijd aan de tijdens het Ancien Régime wijdvermaarde lokale tapijtproductie.

Enkele moedigen bezoeken daarna nog de collegiale Sint-Walburgakerk, om tenslotte deze leerzame excursie vol esthetische genietingen in een gezellige tapperij te besluiten.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
 JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
 Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 21 OCTOBRE 2006
 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 21 OKTOBER 2006

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Bergmans, Bücken, Dickstein, Dumortier, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Peeters, Périer-D'eleteren, Van Nerom; Messieurs/de Heren: Bastin, Colman, Coomans, de Callatay, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Didier Martens, Nys, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Van Wijnsberghe,

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: De Pauw - Deveen, De Poorter, D'Hainaut-Zveny, Leclercq-Marx; Messieurs/de Heren: Cardon, Delmarcel, Eeckhout, Jacobs

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15.

Il souhaite une chaleureuse bienvenue à M. Albert Châtelet, associé étranger de notre Académie. Le Professeur Châtelet donne une communication qui ne traite pas uniquement des *Annonciations* de Rogier Vander Weyden, comme semblait l'indiquer le programme 2006-2007. En intitulant sa conférence «Rogier van der Weyden. Quelques retouches à la vision de son œuvre», l'orateur veut indiquer qu'il cherche à compléter, à préciser et même à auto-critiquer certains points dans les maintes études qu'il a dédiées à ce maître fameux.

Dans cette perspective, il repasse en revue des problèmes relatifs à ou aux commanditaire(s) du *Retable des Sept Sacrements* au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers; à la datation de la *Crucifixion* au Palais de l'Escurial; et au donateur du *Retable de Ste Colombe*. Enfin, il réétudie quelques hypothèses de ces collègues sur des domaines si divers comme la jeunesse de Van der Weyden ou l'attribution traditionnelle à Rogier Van der Weyden du portrait de Laurent Froidmont aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles; pour terminer avec une discussion critique de l'attribution de l'*Annonciation* au Louvre à l'atelier du Maître, plutôt qu'à Vander Weyden lui-même.

Sa conférence est suivie d'une vive discussion qui est animée entre autres par notre consœur Catheline Périer-D'Ieteren et notre confrère Ludovic Nys.

Après avoir annoncé le livre au sujet du fameux «Recueil d'Arras» et au titre suggestif de «Visages d'Antan», livre dont le Professeur Châtelet est le co-auteur, ensemble avec un autre associé étranger de notre académie, le professeur Jacques Paviot, le Président déclare la séance levée à 11h30.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 NOVEMBRE 2006
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 NOVEMBER 2006

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Dumortier, Leclercq-Marx, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Van Nerom; Messieurs/de Heren: Bastin, Coomans, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, Bücken, Dacos, de Nave, De Poorter, Folie, Périer-D'Ieteren, Ulix-Closset; Messieurs/de Heren: Cardon, Cauchies, Duvosquel, Didier Martens

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15. Il donne la parole au secrétaire général qui fait lecture des rapports de l'excursion à Oudenaerde le 20 mai 2006, ainsi que de la séance ordinaire du 21 octobre 2006. Ces rapports sont approuvés.

Le Président invite alors notre confrère Denis Coekelberghs à donner, sa conférence sur les «*Lettres d'Alexandre Bénard, architecte, peintre et amateur d'art, à François-Joseph Navez (1822-1829). Quelques apports nouveaux sur Ingres et son temps*». Cette correspondance, dont une quarantaine de lettres conservées à la Bibliothèque Royale à Bruxelles, a été publiée par le conférencier, ensemble avec M. Eric Bertin, dans les *Cahiers de l'histoire de l'Art*. Elle contient entre autres des informations fort intéressantes sur la personnalité et les œuvres d'Ingres, notamment sur le pédigrée de l'*Odalisque* et de *La baigneuse 'Valpenson'*. Beruard, homme d'affaires aux contacts multiples dans la vie artistique parisienne, louait une maison à Bruxelles où il devenait aussitôt très actif dans la vie culturelle. Ce 'barbouilleur' était un collectionneur avisé (Ingres, Girodet, Gérard, Verstappen, Navez) et dessinait lui-même en amateur. Il supportait Navez déjà à ses débuts et doit être considéré comme le vrai architecte de la maison-atelier de celui-ci, à Bruxelles. Pendant la discussion qui suit,

le conférencier donne encore des précisions en réponse aux questions de notre consœur Jacqueline Leclercq-Marx et de notre confrère Norbert Bastin.

Après quoi, le Président Raphaël De Smedt clôture l'Assemblée à 11h45.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE EXTRA-ORDINAIRE DU 2 DÉCEMBRE 2006
NOTULÉN VAN DE BUITENGEWONE ZITTING VAN 2 DECEMBER 2006
JOUR DE RENCONTRE DE JEUNES HISTORIENS D'ART BELGES — AVEC LE SOUTIEN DU
FONDS PRINCE PHILIPPE
CONTACTDAG VOOR JONGE BELGISCHE KUNSTHISTORICI — MET STEUN VAN HET
PRINS FILIPFONDS

Aanwezig: Mesdames/de Dames: Allart, De Veen, D'Hainaut-Zveny, Dumortier, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Masschelen, Périer-d'Ieteren, Vanden Benden, Van de Winckel, Van Nerom, Verougstraete; Messieurs/de Heren: Bastin, Coomans, Demeter, De Ren, De Smedt, Leblieq, Didier Martens, Max Martens, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés/Verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bücken, De Poorter, Dhanens, Vandenberghe-Pantens; Messieurs/de Heren: Duvosquel,

Te 9u30 opent Dr. Raphaël De Smedt, Voorzitter van de Academie, de contactdag en verwelkomt het talrijk opgekomen publiek dat meer dan 90 aanwezigen telt. Onder hen dienen vernoemd de Heer Eerste Adjunct-Kabinetschef van de Koning en Diplomatiek Adviseur van Z.K.H. Prins Filip, naast 25 leden van de Academie, en professoren en studenten van alle zeven universiteiten in België waar kunstwetenschappen worden gedoceerd: FUNDLP (Namur), KULeuven, UCL, ULB, ULg, UG en VUB.

In zijn welkomstwoord heet de Voorzitter niet enkel voornoemde personen van harte welkom, maar tevens de zeven referaathouders die de voornoemde universiteiten vertegenwoordigen evenals de professoren-academieleden die hun deelname in goede banen hebben geleid. Hij nodigt allen uit ook de informele ontmoetingsmomenten niet te verwaarlozen (koffie, lunch, receptie), teneinde te ontdekken hoe onvermoed dicht wij Belgische kunsthistorici bij elkaar staan, over de taalgrens heen.

Tijdens de voormiddag brengen vier jonge vorsers hun wetenschappelijke mededeling naar voor. Valentine Henderiks (ULB), over *Albrecht Bouts*; Leen Meganek (UGent), over *Tussen traditie en vernieuwing - architectuur en stedenbouw te Gent in het interbellum*; Elisabeth Bruyus (UCL), over *L'encadrement des tableaux dans les Pays-Bas du Sud au xvii^e siècle* en Werner Adriaenssens (VUB), over *Philippe Wolfers, Belgische Art Nouveau en Art Déco met internationale uitstraling*. Zij worden slechts onderbroken door de koffiepauze die het ijs nog meer breekt. De voormiddag wordt afgesloten door een geanimeerde discussie met vragen vanuit de zaal. Daarbij laten jong noch oud zich onbetuigd.

De lunch geeft de gelegenheid de informele banden nog te versterken. Na de middag geven nog drie andere jonge kunsthistorici inzicht in hun jongste onderzoek en ook zij treden in levendige discussie met de zaal: Ingrid Falque (ULiège), over *Le portrait intégré dans la peinture religieuse des anciens Pays-Bas au xv^e et au début du xvii^e siècle: formes, fonctions et significations*; Marjan Sterckx (KULeuven), over *Het binnenste buiten. Sculpturen van vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Brussel, Parijs en Londen, ca. 1770-1953)*; en tenslotte Christian Bodiaux (FUNDNamur), over *Le maître d'Hakendover. Ses relations avec le foyer artistique des Pays-Bas méridionaux à l'aube du xv^e siècle*.

Op het afsluitende panelgesprek met de professoren Pèrier d'Ieteren (Brussels Gewest), Vanden Bemden (Wallonië) en Vander Auwera (Vlaanderen) en later op de receptie, komen volgende conclusies en aandachtspunten op het voorplan:

- Iedereen werd overtuigd door de constante hoge kwaliteit van de jonge sprekers uit elk van de drie gewesten van het land.
- Er is dus alle reden tot een nuttige samenwerking tussen de kunsthistorische universitaire opleidingen over de gewestgrenzen heen. Er werden trouwens op de afsluitende receptie al informele contacten gelegd voor het opstarten van inter-universitaire projecten.
- Er wordt betreurd dat de twee Gemeenschappen binnen Bologna-hervorming van het Europese universitaire onderwijs andere opties hebben gekozen voor de *Masters* Kunstwetenschappen: één academiejaar binnen het Vlaamse universitaire landschap, tegenover twee academiejaren in de universiteiten van de Franse Gemeenschap.
- Er werd tevens betreurd dat hoewel journalisten uit de media en de schrijvende pers met specialisatie cultuur, werden uitgenodigd vanuit alle drie de gewesten, niemand van hen aanwezig bleek, hoewel sommigen expliciet beloofden te komen.
- Door vele aanwezigen werd gevraagd dit initiatief jaarlijks te herhalen.
- In de weken nadien werden leden van het Dagelijks bestuur van de Academie gecontacteerd door verscheidene Belgische professoren die jonge vorsers of doctorandi van hun universiteit willen voordragen voor een volgende editie.
- De Academie slaagde er bovendien in verscheidene jonge aanwezigen, die eerder nooit met deze instelling in aanraking kwamen, tot kandidaatstelling voor lidmaatschap te bewegen.
- De Academie is zeer tevreden over de hoogkwalitatieve diensten van de simultaanvertalers, die dank zij de steun van het Prins Filipfonds konden worden ingezet. De Academie is ook zeer vereerd met de aanwezigheid van dhr. Ghislain D'hoop.
- De referaten worden alle uitgegeven, wat de jonge auteurs zeer verheugt: voor enkelen onder hen wordt het zelfs hun eerste officiële publicatie.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 20 JANVIER 2007
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 20 JANUARI 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Poorter, De Veen, Dumortier, Folie, Letmaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van de Winkel; Messieurs/de Heren: Bastin, Demeter, De Smedt, Dickstein, Didier Martens, Leblieq, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bergmans, de Nave, Logie, Pèrier-d'Ieteren, Roberts-Jones; Messieurs/de Heren: Cardon, de Callatay, Divosquel, Eeckhout, Roberts-Jones

De Voorzitter opent de zitting om 10h15 en verleent het woord aan confrater Yvon Leblieq die het In Memoriam uitspreekt voor wijlen mevrouw Andrée Brunard, corresponderend lid geworden in 1955 en telfvoerend lid sinds 1969. Allen nemen een minuut stille in acht.

Daarop geeft de Voorzitter het woord aan de spreekster, Dr. Natasja Peeters, Corresponderend Lid. In haar betoog '*Met zicht op buiten*', *Pieter Bruegel de Oude en de landschapsschilderkunst te Antwerpen ca. 1560*, schetst zij het belang van het landschapsgenre binnen de socio-economische context van de verstedelijkte maatschappij in de Nederlanden tijdens de zestiende eeuw. Zij belicht het belang van Antwerpen en de Hoven

van Plaisantie' eromheen. Zij vraagt aandacht voor de evolutie van landschapstaferelen in schilderkunst en grafiek en hun kostprijs in Antwerpse burgerlijke inventarissen evenals voor hun plaats in kunstverzamelingen van hoog en lager allood.

Daarop volgen vragen van de dames Lemaire, Marx-Leclercq, evenals van de heren Didier Martens, Smolderen en Vander Auwera.

Nadat mevrouw Claire Dumortier het eerste exemplaar van de jaargang 2006 van het Belgisch Tijdschrift voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde heeft voorgesteld, sluit de Voorzitter de zitting om 11h25.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 FÉVRIER 2007
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 FEBRUARI 2007

Présents/aanwezig:

Mesdames/de Dames: Bergmans, Coppens, De Jonge, Dickstein, Dulière, Dumortier, Folie, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaïde, Ulix-Closset, Van de Winckel, Van Nerom; Messieurs/de Heren: Bastin, Delmarcel, Demeter, De Ren, De Smedt, Jacobs, Leblicq, Lemeunier, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés/verontschuldigd:

Mesdames/de Dames: Bonenfant, Bruwier, Bücken, Dacos, de Nave, De Poorter, De Veen, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Logie, Peeters, Pôrier d'Ieteren, Piérard, Walch; Messieurs/de Heren: Cardon, Cauchies, Colman, Duvoisquel, Gaier, Van de Velde, Vanrie.

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h15.

Il demande à l'audience d'observer une minute de silence en mémoire d'Erik Larsen, associé étranger, ainsi que de Mme Jacobs, l'épouse de notre confrère Alain Jacobs.

Après quoi il cède la parole à notre consœur, Madame Hona Hans-Collas qui présente une communication intitulée: *Les peintures murales de la chapelle de Wiesenbach près de Saint-Vith*. Elle y traite de quelque 15 ensembles de peintures murales dans la région des Ardennes et de l'Eiffel. Ceux-ci datent majoritairement des xv^e et xvi^e siècle. Leur analyse s'avère fort complexe du fait qu'on y observe une superposition de plusieurs phases picturales. Leur étude reste toutefois fort utile, vu leur fragilité. Dans le cas de la chapelle du château de Ponthoz, il s'agit même d'un ensemble qui apparemment n'a jamais été restauré.

Cette exposé, illustré par un nombre important d'images non publiées, suscite nombreuses interrogations émises par notre consœur Serek-Dewaïde, ainsi que par nos confrères Coomans et Lemeunier.

Le Président clôture la séance ordinaire à 12h30.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES
TITULAIRES DU 17 FÉVRIER 2007
NOTULEN VAN DE ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE
LEDEN VAN 17 FEBRUARI 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, De Jonge, Dickstein, Dumortier, Folie, Masschelein-Kleiner, Vandenberghe-Pantens, Soenen, Ulrix-Closset; Messieurs/de Heren: Bastin, de Callatay, Cockshaw, Coomans, Demeter, De Ren, De Smedt, Leblieq, Lemeunier, Vander Auwera

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: Bonenfant, Büeken, Dacos, De Veen, Haderman-Misguich, Leclercq-Marx, Logie, Périer-d'Ieteren, Piérard, Walch; Messieurs/de Heren: Cauchies, Colman, Duvosquel, Gaier, Van de Velde, Vanrie.

Le Président, Dr Raphaël De Smedt, ouvre l'assemblée à 9h40.

Le Secrétaire général Joost Vander Auwera soumet à l'Assemblée générale les procès-verbaux de l'Assemblée Générale statutaire des membres titulaires du 18 février 2006 et de l'Assemblée générale extraordinaire du 18 mars 2006, lesquels sont approuvés.

Le rapport du Secrétaire général sur les activités de l'Académie au cours de 2006 est également approuvé.

Idem pour le rapport du Trésorier général sur les comptes de l'exercice écoulé, tant le bilan financier que la présentation du budget 2007.

Ensuite, les Commissaires aux comptes, Mr. Norbert Bastin et Mr. Leo De Ren déclarent que l'ensemble des comptes sont parfaitement en ordre et l'Assemblée générale donne quitus au Trésorier général, aux membres du Bureau ainsi qu'aux Administrateurs.

Le Président demande au Secrétaire général de l'Assemblée Générale statutaire de donner un aperçu des changements de composition du Conseil d'Administration à soumettre au Greffe par une firme spécialisée selon les dispositions légales et réglementaires de la législation sur l'a.s.b.l.

L'Assemblée Générale donne son accord à la proposition de confier à un spécialiste juridique externe rémunéré la mise en ordre de l'ensemble du dossier de l'Académie en vue de le soumettre au Greffe.

Ensuite, le Président de l'Assemblée Générale propose d'accorder à nouveau le Prix Simon Bergmans et formule le souhait de valoriser l'Académie, lequel peut compter sur l'accord de l'Assemblée Générale.

Après quoi ont été choisis par votes secrets:

- comme membres titulaires: Mr Alain Jacobs en Mme Myriam Serek (élus à l'unanimité);
- comme membres correspondants: Mr. Koen Brosens, Mme Leen Meganck et Mr Christophe Loir (élus à une grande majorité)
- comme Président: Mr Norbert Bastin; comme Vice-Président: Mr Joost Vander Auwera; comme Secrétaire général: Mr Alain Jacobs (élu à l'unanimité avec applaudissements)

(N.B.: continuent à exercer leur mandat en cours: Mr Stéphane Demeter, Trésorier général et Mr Yvon Leblieq, Secrétaire chargé de Missions spéciales)

Élection d'administrateurs

Après quoi ont été élus par votes secrets, les membres titulaires suivants dont les mandats sont arrivés à échéance et qui, remis à nouveau au vote secret, se voient renouvelés dans leur mandat d'administrateur:

- Mr Norbert Bastin
- Mr Stéphane Demeter
- Mr Raphaël De Smedt

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

- Mme Claire Dumortier
 - Mr Joost Vander Auwera
- Pour la premier fois a été élu:
- Mr Alain Jacobs

(N.B.: continuent à exercer leur mandat d'administrateur en cours:

- M. Pierre Cockshaw
- Mr Leo De Ren
- Mme Jacqueline Folie
- Mme Claudine Devaere-Lemaire
- Mr Yvon Leblieq
- Mme Liliane Masschelein-Kleiner
- Mr André Moerman
- Mr Luc Smolderen
- Mr Raf Van Laere)

Élection des deux commissaires aux comptes

Mr Leo De Ren et Mr Yvon Leblieq déclarant être prêts, sur la proposition du Président, de poursuivre la surveillance des comptes, sont reconduits respectivement. L'Assemblée générale les remercie avec applaudissements.

Ensuite, le Président donne la parole au nouveau Président élu Norbert Bastin. Celui-ci remercie l'Assemblée générale de la confiance des membres du Bureau et des Administrateurs et remercie en particulier son prédécesseur Mr. Raphaël De Smedt pour sa présidence et les collègues du Bureau pour leurs services rendus.

Après quoi, le Président Raphaël De Smedt clôture l'Assemblée à 10h15.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
JOOST VANDER AUWERA

Le Président
De Voorzitter
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 MARS 2007 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 MAART 2007

Présents/aanwezig: Mesdames/de Dames: Coppens, Folie, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Van Nerom; Messieurs/de Heren: Bastin, Cockshaw, Colman, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Leblieq, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés/verontschuldigd: Mesdames/de Dames: de Nave, De Poorter, Deyeen-De Pauw, Dumortier, Périer d'Ieteren, Van den Bergen-Pantens; Messieurs/de Heren: Brosens, de Callataÿ, De Ren, Duvosquel, Eeckhout, Loir, Stroo, Vanwijnsberghe

De Voorzitter verklaart de Gewone Zitting voor geopend om 10h15. Daarop verleent hij het woord aan onze confrater Dhr. Cyriel Stroo, die een mededeling doet, getiteld: *Broedertam en de Pre-Egyptische schilderkunst*. Het betreft de resultaten van een eerste synthese van een onderzoeksprogramma over de pre-Egyptische schilderkunst. Na een overzicht te hebben geboden van de enkele gekende gegevens over de productie en de loopbaan van Melchior Broedertam, belicht spreker het onbetwiste oeuvre van de meester vanuit esthetisch en technisch oogpunt. Op basis van een vergelijkende studie, stelt hij verscheidene anonieme schilderijen voor die gekenmerkt worden door het systematische gebruik van gelijkaardige stempelvorsingen in de verguldsels en door een typologie van gelijkaardige figuren en houdingen.

UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Zonder het niveau te bereiken van de 'prinselijke' kunst van Broederlam, weerspiegelen de geanalyseerde kunstwerken — waaronder sommige eerder waren toegeschreven, eensteels aan de Duitse school, anderdeels aan de Franse of Spaanse school — de schilder-kunstige productie nit de tijd van de meester van Ieper. Het betreft wellicht Brugse kunst. Alle samen vormen zij een eerste corpus van Pre-15yckiaanse schilder-kunst.

Deze niteenzetting, geillustreerd door een aanzienlijk aantal illustraties, wekt talrijke vragen en discussies op, naar voor gebracht, onder anderen, door mede-lid Myriam Serck-Dewaide, evenals door confrater Pierre Colman.

De Voorzitter sluit de gewone zitting af omstreeks 12h15. Hij nodigt de aanwezige leden tot de jaarlijkse receptie, die dit jaar plaatstgrijpt in de cafetaria van de Koninklijke Bibliotheek. De laatste leden verlaten de receptie omstreeks 13h15.

Le Secrétaire général
De Algemeen Secretaris
Alain JACOBS

Le Président
De Voorzitter
Norbert BASTIN

IN MEMORIAM

Erik LARSEN
(1911-2006)

Le 18 Octobre 2006, Erik Larsen, membre associé étranger depuis 1985, est décédé à Beverly Hills (USA). Né le 10 octobre 1911 à Vienne, il quitte son pays natal à l'âge de 16 ans pour la Belgique où il fait ses études. En 1931 il suit des cours à l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie à Bruxelles (1931) et en 1941 il passe à l'Université Catholique de Louvain où il présente en 1959 une thèse de doctorat en Archéologie et Histoire de l'Art. C'est en Belgique qu'il épouse en 1932 Lucy, fille cadette du peintre Alphonse Roman. Leurs trois enfants sont nés en Belgique. Pendant la Guerre, il rejoint la Résistance. En 1947 il part pour les États-Unis où il devient professeur à la Georgetown University et puis à l'université de Kansas. Après son éméritat, il retourne en Europe et devient professeur associé à Salzbourg, ce qui lui permet de renouer les liens avec notre Académie.

Son savoir, son engagement scientifique et ses talents lui ont valu le respect et l'estime de ses collègues et de ses étudiants. Il a reçu plusieurs distinctions honorifiques e.a. un doctorat *honoris causa* de l'université Janus Pannonius à Pécs (Hongrie). La peinture du XVII^e siècle de nos régions est restée pendant des décennies au centre de ses activités scientifiques et de son enseignement. Il a publié plusieurs livres fort appréciés par la communauté scientifique internationale, e.a. sur Bosch, Rembrandt, Rubens, Van Dyck et Vermeer. Certains ont été réédités ou traduits plusieurs fois. Il a publié six articles dans notre *Revue*. Le premier, consacré à Rubens, date de 1949, puis suivent une étude sur Metsys (1950), Bosch (1950), Brouwer, Lievens (1960), Vermeer (1985). Le plus récent, dédié à Van Dyck, est paru en 2004.

Ses proches savaient qu'il ne se contentait pas d'étudier la peinture, mais qu'il la pratiquait, sous le pseudonyme *Eric de Vienne*. La disparition d'Erik Larsen laisse un vide difficile à combler.

Raf VAN LAERE

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars / maart 2007)

Protecteur
S. M. LE ROI

Beschermheer
Z. M. DE KONING

Bureau - Bestuur (2006-2007)

Président - Voorzitter: M. Norbert BASTIN; Vice-président - Ondervoorzitter: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: M. Alain JACOBS; Secrétaire chargé de Missions Spéciales - Secretaris belast met Speciale Opdrachten: M. Yvon LEBLICQ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER

Conseil d'Administration - Raad van Beheer

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

Membres titulaires - Titellovende leden

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie	1955 / 1967	Sosson, Jean-Pierre	1978 / 1981
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981
BARON ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	WALCH, Nicole	1976 / 1981
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	DULIÉRE, Cécile	1978 / 1982
MARIÉEN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985
VAN DE WINGKEL, Madeleine	1971 / 1974	DELMARCEL, Guy	1981 / 1985
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	EËCKHOUT, Paul	1978 / 1987
COEKELBERGHIS, Denis	1972 / 1978	PIÉBARD, Christiane	1978 / 1987
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	VANRIE, André	1979 / 1987
GAIER, Claude	1972 / 1979	SCHEERS, Simone	1982 / 1987
CULOT, Paul	1976 / 1980	PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989
TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980	SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

DE RUYT, Claire	1986 / 1990	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
BASTIN, Norbert	1988 / 1990	BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
LECLEERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
COCKSHAW, Pierre	1987 / 1991	DE CALLATAÏ, François	1995 / 1998
SOENEN, Micheline	1988 / 1992	MARTENS, Didier	1995 / 1998
DUMORTIER, Claire	1989 / 1992	CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
LOGIE, Christiane	1989 / 1992	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999
VAN LAERE, Raf	1991 / 1993	DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000
VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995	LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995	DE JONGE, Krista	1998 / 2001
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995	BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002
MOERMAN, André	1993 / 1995	VANDER AUWERA JOOST	2001 / 2003
BLANKOFF, Jean	1990 / 1996	DEMETER, Stéphane	2000 / 2005
COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996	COOMANS DE BRACHÛNE, Thomas	2001 / 2005
DE REN, Leo	1990 / 1996	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002 / 2007
HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997	JACOBS, Alain	1999 / 2007

Membres honoraires - Honoraire leden

STIENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
MARTENS, Mina	1965 / 1965 / 1994
PAUWELS, Henri	1965 / 1969 / 1995
MONBALLIEU, Adolf	1970 / 1973 / 1995
VÉRONÉE-VERHAEGEN, Nicole	1973 / 1983 / 1999
SCHITTEKAT, Prosper	1966 / 1967 / 2001
GUÉRET -DE KEYSER, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
JADOT, Jean	1947 / 1966 / 2002

Membres correspondants - Corresponderende leden

FETTWEIS, Henri	1969	MARTENS, Maximiliaan	1996
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	DE BOE, Guy	1996
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	DE NAVE, FRANGINE	1997
MARCHETTI, Patrick	1981	RÉMON, Régine	1998
HUYS, Bernard	1982	BOUSMANNE, Bernard	1999
HUVENNE, Paul	1986	KLINGKAERT, Jan	2000
DEBAE, Marguerite	1987	VAN DER STOCK, Jan	2000
GÉNICOT, Luc-François	1988	BERGMANS, Anna	2001
RAEPSAET, Georges	1989	SMETS, Francis	2001
VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989	DE POORTER, Alexandra	2001
VAN GANSBERE-GROTHAUSEN, Marie	1989	VEROUGSTRAETE, Hélène	2002

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

MATTHYS, André	1990	NYS, Ludovic	2002
CORBLAC, Marie-Hélène	1992	VANWILNSBERGHE, Dominique	2002
VAN LENNEP, Jacques	1992	D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004
CARDON, Hubert	1993	HANS-COLLAS, Hona	2005
WAELEKENS, Marc	1993	LEFFETZ, Michel	2005
ALLART, Dominique	1995	PEETERS, Natasja	2006
DE VOS, Dirk	1995	STROO, Cyriel	2006
DE WAELE, Eric	1995	BROSENS Koen	2007
FORGEUR, Richard	1996	MEGANCK Leen	2007
		LOIR Christophe	2007

Correspondants honoraires – Erecorresponderende leden

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986
DIANENS, Elisabeth	1958 / 1995
MERCIER, Philippe	1978 / 1995
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999
DE WILDE, Eliane	1973 / 1997

Associés étrangers – Buitenlandse geassocieerden

LEVIE, Simon	1992	VAN BUREN, Anne	1997
VON EUW, Anton	1992	PAVIOT, Jacques	1999
GABORIT-CHOPIN, Danielle	1992	DOMINGUEZ CASAS, Rafael	2002
DÍAZ PADRON, Mathias	1992	MOUSSET, Jean-Luc	2004
VACKOVA, Jarmilla	1992	ROSENBERG, Pierre	2005
CHÂTELET, Albert	1993	McKENDRICK, Scot	2005
VERDIER, Philippe	1993	KREN, Thomas	2005

ALLART, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, rue des Acacias 20, 4053 Chaudfontaine

BASTIN, Norbert, conservateur h^{fr} des Musées de Groesbeeck de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, Rue du Château 19, 5190 Spy

BERGMANS, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal

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

BONNEFANT - FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur h^{fr} du Musée de l'Assistance Publique de Bruxelles, avenue de l'Université 75 b.13, 1050 Bruxelles

BOUSMANNE, Bernard, chef de section à la Bibliothèque Royale de Belgique, avenue des Combattants 111, 1332 Genval

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- BRUWIER, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée Royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq
- BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles
- CARDON, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal
- CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- CHATELET, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, Institut d'Histoire de l'Art, Palais universitaire, F-67084 Strasbourg
- COCKSHAW, Pierre, conservateur en chef h^{rc} de la Bibliothèque Royale de Belgique, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles
- COEKELBERGHS, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles
- COLMAN, Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 b.202, 4000 Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas, doctor in de oudheidkunde en kunstgeschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit Brussel, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel
- COPPENS - COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles
- COBBLAU, Marie-Hélène, docteur en archéologie et histoire de l'art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h^{rc} de la Bibliothèque Royale de Belgique, av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- DACOS - CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'On-garo 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h^{rc} de la Bibliothèque Royale de Belgique, rue des Balkans 8 b.4, 1180 Bruxelles
- DE BOE, Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAÏ, François, chef de département des collections patrimoniales de la Bibliothèque royale de Belgique, directeur d'études à l'École pratique des Hautes Études (Paris/Sorbonne), galerie du Roi 18, 1000 Bruxelles
- DE JONGE, Krista, gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groot Eilandsstraat 15 b.3, 1000 Brussel
- DELMARCEL, Guy, em. gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbekestraat 140, 2018 Antwerpen
- DEMIETER, Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, rue Marconi 2 b.32, 1190 Bruxelles
- BARONES DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- DE PAUW - DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- DE POORTER, Alexandra, attaché bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 213 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SMEDT, Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Veemarkt 29, 2800 Mechelen
- DE VALKENEEER, Adelin, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Châtelain 6B b.11, 1000 Bruxelles
- DE VOS, Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas
- DE WAELE, Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- DE WILDE, Eliane, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjayastraat 67, 1050 Brussel
- D'HAINAUT-ZWENY, Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Membre du Conseil International des Monuments et Sites (ICOMOS), 20, rue des Touristes, 1170 Bruxelles
- DIANSENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DÍAZ PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paseo del Prado, E-2811 Madrid
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h^{re} du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 117a, 1160 Bruxelles
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 1^{re}C, E-47005 Valladolid, Espagne
- DULIÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Gelelytsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbâlette 51, 1170 Bruxelles
- DUVOSQUEL, Jean-Marie, membre de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles
- EECKHOUT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h^{re} des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis IIap 192, 1010 Bruxelles
- FOLIE, Jacqueline, chef de travaux h^{re} de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR, Richard, membre h^{re} de la Commission Royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FRÉDÉRICQ - LILAR, Marie, chargé de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT - CHOPIN, Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, Quai du Louvre 31-36, F-75058 Paris

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes de Liège, rue F. Lapière 35 b.11, 4620 Fléron
- GÉNICOT, Luc-François, professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve
- GUÉRET - DE KEYSER, Eugénie, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain et des Facultés universitaires Saint-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Gare 5, 1010 Bruxelles
- HADERMANN - MISGUCH, Lydie, professeur h^{fr} de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval
- HANS-COLLAS, Hona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, 13 avenue Gutenberg, F-92800 Puteaux
- HUYENNE, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYs, Bernard, ere-departementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS, Alain, docteur en histoire de l'art, Marcqstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- JADOT, Jean, président h^{fr} de la Société Royale de Numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 b.4, 1180 Bruxelles
- KLEINCKAERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- KREN, Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 90044 7360, USA
- BARON LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Bouquinière", rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert
- LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLEBQ - MARX, Jacqueline, chargée de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1110 Waterloo
- LEFFETZ, Michel, professeur à l'U.C.L., rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEMAIRE - DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège
- LEMOISE - ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, avenue Den Doorn 3 b.12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam (Nederland)
- LOGIE, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroeckstraat 86, 1000 Brussel
- MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes
- MARIËS - DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section h^{fr} des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Vindictivestraat 6 b.2, 1040 Brussel
- MARTENS, Mina, archiviste h^{re} de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN - KLEINER, Liliane, directeur h^{re} de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATHYS, André, inspecteur général au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- McKENDRICK, Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom
- MERCIER, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1312 Limelette
- MOERMAN, André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b.7, 1000 Brussel
- MONBALLIEU, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louisastraat 31, 2800 Meehelen
- MOUSSET, Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, membre de la Commission nationale des Sites et Monuments, membre effectif de la Section de folklore, de toponymie et de linguistique de l'Institut grand-ducal, Marché-aux-Poissons, Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- NYS, Ludovic, professeur à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte
- PAYOT, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris
- PEETERS, Natasja, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel
- PÉRIER - D'ETEREN, Catheline, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse
- PHILIPPOT, Paul, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Ch. Michiels 178 b.17, 1170 Bruxelles
- PIÉRARD, Christiane, conservateur h^{re} de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEDSAET, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Villers-la-Ville
- RÉMON, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel h^{re} de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise, chef de section h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- ROSENBERG, Pierre, de l'Académie Française, président directeur h^{re} du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris
- SCHERS, Simone, oud-hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven
- SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van de Duinenabdij, bd. Isabelle Brunell 5 b.4, 5000 Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, directeur général de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS, Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Dorpelingenstraat 119, 1160 Oudergem
- SMOLDEREN, Luc, ambassadeur h^{re} de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles
- SOENEN, Micheline, chef de travaux h^{re} aux Archives Générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 b.3, 1160 Bruxelles
- SOSSON, Jean-Pierre, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 31, 4000 Liège
- STROO, Cyriel, Platte Lostraat 319, 3010 Kessel-Lo
- TRIZNA, Jazeps, chef de travaux h^{re} de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1318 Louvain-la-Neuve
- ULRIX - CLOSSET, Marguerite, maître de conférences h^{re} de l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège
- VACKOVA, Jarmilla, Institut d'Histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6
- VAN BUREN, Anne, prof. h^{re} Tuft, R.D. Box 322, Little Deer Isle, Maine 04650, U.S.A.
- VAN DEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- VAN DEN BERGEN - PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique h^{re} au Centre de Codicologie de la Bibliothèque Royale de Belgique, Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles
- VANDER AUWERA, Joost, doctor in de kunstwetenschappen, licentiaat in het bedrijfsbeheer, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, gastprofessor aan de Universiteit Gent, Charles Plisnierlaan 17 b.1, 1070 Brussel
- VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Rijksuniversiteit Leiden, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE, Carl, em. hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, voorzitter van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 b.1, 2060 Antwerpen
- VAN DE WINGKEL, Madeleine, professeur h^{re} de l'Institut supérieur d'architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles
- VAN GANSBEKE - GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzsquare 6 b.5, 1050 Brussel
- VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- VAN LENNEP, Jacques, chef de département h^{re} aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- VAN NEROM - DEBUE, Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE, André, chef de section aux Archives Générales du Royaume, Herbet 7, 5560 Houyet
- VANWILSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue Gualbert 25, 7540 Kain (Tournai)
- VERDIER, Philippe, professeur h^{er} de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I. 02891-4233 Westerly
- VERONEE - VERHAEGEN, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scientifique, rue de Borzileux 5, 6900 Humain
- VEROUGSTRAETE, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Rue de la Neuville 72, 1348 Louvain-la-Neuve
- VOX EEUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln
- WÆLKENS, Marc, em. hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH, Nicole, chef de section h^{er} à la Bibliothèque Royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 b.22, 1050 Bruxelles
- WANGERMÉE, Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles

PRIX SIMONE BERGMANS

**Règlement mis à jour par le Conseil d'administration
de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2010, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2010.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Van den Benden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 Bruxelles.

PRIJS SIMONE BERGMANS

**Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op
20 september 1995**

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medege-deeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2010 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2010 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mevrouw Yvette Van den Benden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES – BIJDRAGEN

D. MARTENS et C. DUMORTIER, <i>Le vitrail des Petildé à la cathédrale de Moulins, une œuvre de conception flamande?</i>	3
L. SMOLDEREN, <i>La médaille de la fondation de l'abbatiale de Saint-Pierre du Mont-Blandin à Gand par l'orfèvre anversois Jan Joris Kavelinckx (1629)</i>	35
K. BROSENS, <i>Bruxelles/Paris/Bruxelles. Charles de la Fontaine et la diffusion des modèles des tapisseries de Charles Poerson à Bruxelles, 1650-1675</i>	43
D. PAUWELS, <i>Twee bozzetti en drie getekende compositieschetsen van Nicaise De Keyser en Gustaf Wappers</i>	61
J. MARX, <i>Autour du livre-objet: le japonisme dans le projet esthétique de Max Elskamp (1862-1931)</i>	127

COMPTES RENDUS – RECENSIES

B. BAERT, R. BIERINGER, K. DEMASURE and S. VAN DEN EYNDE, <i>Noli me tangere Mary Magdalene: One Person, Many Images</i> (R. VAN LAERE)	173
P. COLMAN & B. LHOIST-COLMAN <i>Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Chef-d'œuvre sans pareil et noeud de controverses</i> (M. DE RUETTE)	173
<i>Le dessin sous-jacent et la technologie dans la peinture. Colloque XV. Bruges, 11-13 septembre 2003. La peinture ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches</i> (J. FOLIE)	176
<i>Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis</i> (T. COOMANS DE BRACHÈNE)	179
I. ISNARD, <i>L'abbatiale de la Trinité de Vendôme</i> (L. SMOLDEREN)	181
A. JACOBS, <i>Welgevormd. Mechelse beeldhouwers in Europa (1780-1850)</i> (R. DE SMEDT)	182
I. LECOCQ M.M.V., P. DE HENEAU, Y. VANDEN BEMDEN, D. DE CROMBRUGGHE, H. CLAES, H. WOUTERS, C. VAN DEN WJENGAERT, W. BERCKMANS, A. ROYERS <i>De glasramen van de Sint-Michiels- en Sint-Goedetekathedraal te Brussel. Geschiedenis, conservatie en restauratie</i> (Z. VAN RUYVEN-ZEMAN)	183
R. SCHREIBER, <i>„Ein galerie nach meinem humor“. Erzherzog Leopold Wilhelm“</i> (L. SMOLDEREN)	187
M. VANWELDEN, <i>Productie van wandtapijten in de regio Oudenaarde. Een symbiose tussen stad en platteland (15^{de} tot 17^{de} eeuw)</i> (I. DE MEÛTER)	189

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS	193
--------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

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

Procès-verbaux - Verslagen	195
In Memoriam: Erik Larsen (R. VAN LAERE)	205
Liste des membres - Ledenlijst.	207
Prix - Prijs Simone Bergmans.	217
Tables des Matières - Inhoudsopgave	219

PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 0035-0077X