

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



**BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR OUDHEIDKUNDE
EN KUNSTGESCHIEDENIS**

LXXXIV – 2015
BRUXELLES – BRUSSEL

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

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXXIV – 2015

ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE – fondée en 1842
KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË – gesticht in 1842
ROYAL ACADEMY OF ARCHAEOLOGY OF BELGIUM – founded in 1842
COMITÉ BELGE D'HISTOIRE DE L'ART – BELGISCH COMITÉ VOOR KUNSTGESCHIEDENIS (2013)

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

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

Adresse / Adres

Académie Royale d'Archéologie de Belgique
c/o Palais des Académies
Rue Ducale, 1
B-1000 Bruxelles
<http://www.acad.be>

Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België
c/o Paleis der Academiën
Hertogstraat 1
B-1000 Brussel
info@acad.be

REVUE BELGE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS
International peer-reviewed journal

Publiée avec le soutien de / Uitgegeven met de steun van

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



Commission des publications / Commissie Publicaties

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

ISSN 0035-077X

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

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

L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

**BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS**

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

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

LXXXIV – 2015

BRUXELLES – BRUSSEL

IMAGES ET PROPAGANDE AU XV^e SIÈCLE.
JACOP SOURDIAUS ET LES PEINTURES DU CHAR
DE SAINTE GERTRUDE À NIVELLES (*)

Véronique BÜCKEN

Les comptes de la collégiale de Nivelles, et plus précisément les rubriques relatives à la grande procession annuelle, fournissent les seules mentions connues relatives au peintre bruxellois Jacop Sourdiaus. Grâce aux recherches menées en 1971 par Louisa Verbesselt⁽¹⁾, on sait qu'en 1460, le chapitre le fait venir de Bruxelles pour lui confier la décoration du char utilisé chaque année à la Saint-Michel pour processionner l'extraordinaire châsse de sainte Gertrude. L'utilisation d'un char tiré par des chevaux se justifiait non seulement en raison des dimensions exceptionnelles et du poids de la châsse, celle-ci pouvant difficilement être portée sur un brancard comme le voulait l'usage lors des processions religieuses, mais aussi par le faste que les chanoinesses entendaient donner à leur procession. Contrairement à la châsse, le char a échappé aux bombardements de 1940 et offre de nos jours un exemple rarissime de char processionnel du xv^e siècle⁽²⁾ (fig. 1).

Le char se compose de deux caissons rectangulaires superposés, supportés par quatre roues. Il est tiré par six chevaux en ligne. Le caisson supérieur, qui portait la fameuse châsse en argent commandée en 1272 aux orfèvres Colay de Douais et Jacquemon de Nivelles, reposait autrefois sur un entrelac de lanières de cuir destiné à amortir les chocs, un dispositif enlevé lors d'une restauration⁽³⁾. Ce caisson est orné de seize personnages en armure, sculptés en haut relief, six le long de chacun des grands côtés et deux sur les petits côtés. Deux d'entre eux portent une couronne impériale et quatre, une couronne royale⁽⁴⁾. Ces personnages sont placés sous des arcades en accolade et séparés par des colonnettes surmontées d'une petite figurine sculptée sous un dais. Tous tiennent un grand bouclier en forme d'écu. Le caisson inférieur, plus grand, était orné de 24 panneaux peints – 9 sur cha-

(*) Membre titulaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique. L'étude des panneaux du char de Nivelles n'aurait pu se poursuivre sans l'aide et le soutien de nombreuses personnes. Ma gratitude s'adresse tout particulièrement à la fabrique de la Collégiale de Nivelles en la personne de son président Jean Paul Etienne, de Philippe Dardenne et de Christian Patriarche qui a restauré le char. Les idées partagées avec Griet Steyaert et Bart Fransen ont enrichi ma réflexion; les documents qui illustrent cet article sont dus à Freya Maes, photographe aux MRBAB; mon texte a bénéficié de la relecture attentive et des suggestions de Didier Martens. Que tous soient ici chaleureusement remerciés.

(1) VERBESSELT 1971.

(2) En Belgique, seules deux autres châsses sont processionnées sur des chars: le «car d'or» utilisé à Mons pour la châsse de sainte Waudru date du xviii^e siècle et le char de Saintes pour la châsse de sainte Renelde, du xix^e siècle. DIDIER *et al.* 1996, particulièrement note 4.

(3) CHERON *et al.* 1987, p. 18.

(4) Voir FRANSEN 2013, p. 134 - 141, ill. 86 et CHERON *et al.* 1987, fig. 4 à 7.



Fig. 1. *Char de sainte Gertrude*, vers 1460, état actuel.
 Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
 © MRBA-B-KMSKB. Photo F. Maes

cun des grands côtés et trois sur les petits côtés -, séparés par des colonnettes ornées elles aussi de personnages sculptés sous un dais (fig. 3). A partir de 1460, le char apparaît régulièrement dans les comptes du chapitre de Nivelles pour sa dorure et sa décoration d'une part, ainsi que pour l'entretien de l'orgue qui se logeait dans le caisson inférieur, jusqu'à la fin du xv^e siècle du moins⁽⁵⁾. Ce véhicule entièrement doré, qui diffusait de la musique lors des processions et supportait triomphalement la chasse de sainte Gertrude, a dû frapper les esprits à l'époque⁽⁶⁾ (fig. 2). Il est mentionné dès le xvii^e siècle par Rebreviettes et Ryckel qui en fournissent les premières mentions⁽⁷⁾. Dès 1836, l'académicien Louis Alvin

(5) Pour les archives, voir VERBESSELT 1971, p. 95-100 et COLLET 1985, p. 70-74.

(6) Conservée dans un coffre en cuivre, la chasse gothique n'était que rarement visible. DIDIER *et al.* 1996, p. 104.

(7) REBREVETTES 1612, p. 446: ... *en plattes peintures anciennes, tant autour du char doré sur lequel on porte la chasse du corps de la Sainte aux processions*, ... et RYCKEL 1637, p. 412-413: ... *vehiculo ligneo picto et emblematis ornato* ...



Fig. 2. *Char de sainte Gertrude*, vers 1460. Photographie prise en 1885, pour laquelle les panneaux peints ont été temporairement remplacés sur le char.
© KIK-IRPA, Bruxelles

avait attiré l'attention sur l'intérêt que présentait le char tant par sa rareté que par la grâce et la finesse des peintures et avait demandé – en vain – que des mesures de protection soient prises. Selon lui, les peintures pouvaient encore être sauvées. Ce n'est qu'en 1854 qu'une restauration eut lieu: les panneaux peints du caisson inférieur sont remplacés par de simples planches en chêne et mis à l'abri⁽⁸⁾. Selon un rapport de la Commission royale des Monuments et sites, les peintures étaient alors à ce point abîmées que seuls 12 ou 14 panneaux étaient encore susceptibles d'être restaurés⁽⁹⁾. En 1873, le char est à nouveau décrit par Tarlier et Wauters qui signalent que la châsse n'est plus processionnée et que l'on se contente du cercueil contenant les reliques⁽¹⁰⁾. En 1899, les panneaux font encore l'objet d'une inspection par les membres de la Commission royale des Monuments pour qui ils offrent un intérêt artistique considérable mais ils sont jugés en trop mauvais état que pour

(8) CHERON *et al.* 1987, p. 17.

(9) ALVIN 1948 et 1955.

(10) TARRIER & WAUTERS 1873, p. 167-168.



a)

Fig. 3a-b. Char de sainte Gertrude, *détail des personnages sculptés entre les panneaux peints*. Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude. © MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



b)

Fig. 3a-b. Char de sainte Gertrude, détail des personnages sculptés entre les panneaux peints.

Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.

© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

pouvoir être restaurés⁽¹¹⁾. Dès 1912, il ne subsiste que 21 des 24 panneaux originaux⁽¹²⁾. Le char ne retient plus guère l'attention des chercheurs. Ce n'est qu'en 1969 que les panneaux seront finalement traités à l'IRPA⁽¹³⁾, sans doute en prévision de l'exposition de six d'entre eux à Louvain en 1971⁽¹⁴⁾. L'ensemble fait l'objet d'un mémoire de licence, resté inédit alors qu'il révèle le nom du peintre et la date d'exécution⁽¹⁵⁾, mais n'occupe qu'une place limitée dans l'étude consacrée par Madou à l'iconographie de sainte Gertrude⁽¹⁶⁾. En 1987, le char fut à nouveau restauré et renforcé. A cette occasion des restes de la polychromie ancienne furent retrouvés⁽¹⁷⁾. Le char est toujours utilisé pour la grande procession de sainte Gertrude, le dernier dimanche de septembre, et porte triomphalement la châsse moderne de Félix Rolin.

Actuellement conservés dans la sacristie de la Collégiale de Nivelles⁽¹⁸⁾, les 21 panneaux encore existants peints par Jacop Sourdiaus pour le char constituent un des plus anciens cycles de représentations liées à sainte Gertrude et sans doute aussi un des plus développés. S'ils ont retenu à plusieurs reprises l'attention des historiens de l'art, ils n'ont jamais fait l'objet d'une étude d'ensemble détaillée. Les sources textuelles, les choix iconographiques, le mode d'élaboration des images, leur rapport au char dans son ensemble, leur fonction dans la procession restent à explorer.

Tous les panneaux mesuraient à l'origine 65 cm de haut et leur largeur variait entre 31 et 37 cm. Ils présentent tous la même mise en page : sur un fond doré, orné dans la partie supérieure d'arcatures trilobées agrémentées de rinceaux peints, se déroulent diverses histoires liées à sainte Gertrude. L'espace est figuré soit par un sol herbeux, enrichi de plantes au premier plan et parfois d'un ou deux arbres minces et élancés qui se détachent sur le fond or, soit par un carrelage aux motifs géométriques simples lorsque la scène représentée est supposée se dérouler à l'intérieur. Le nombre de personnages est toujours limité, sans doute pour permettre une lecture aisée des images lors du passage du char. En raison de la présence sur le fond doré, dans le haut des compositions, d'une nervure et d'un jeu de hachures délimitant des pans d'ombre, on devine la volonté du peintre de suggérer une certaine profondeur, une sorte d'espace derrière les arcatures trilobées, pour évoquer la niche d'un retable sculpté dans laquelle seraient placés les personnages colorés, comme Van der Weyden l'avait fait, avec infiniment plus de talent, dans la *Descente de croix* du Prado⁽¹⁹⁾.

L'étude des peintures du char se heurte d'emblée à la difficulté de lire les scènes, certaines représentations étant aujourd'hui presque effacées, et donc de les identifier. Les épisodes illustrés se rapportent à sainte Gertrude. Cette dernière apparaît sur six panneaux au

(11) Commission... 1899, p. 404-405.

(12) Ils sont alors conservés dans une salle contiguë au jubé. Voir *Province ...*1912, p. 9-10.

(13) FRANSEN 2013, p. 135.

(14) DELATTRE *et al.* 1971, p. 268-271.

(15) VERBESSELT 1971.

(16) MADOU 1975, p. 168-169.

(17) CHERON *et al.* 1987, p. 18.

(18) Quelques panneaux sont cependant exposés dans la salle impériale.

(19) Seuls trois panneaux présentent encore clairement ce dispositif. Voir FRANSEN 2013, p. 140. Cependant, un examen minutieux de la couche picturale dégradée permet d'en relever des traces sur d'autres panneaux et de supposer que ce schéma de composition devait avoir été appliqué de manière plus étendue, sans doute à l'ensemble des panneaux.

moins : elle se reconnaît à son habit de chanoinesse noble, caractérisé par une robe blanche à larges manches, un manteau noir, une guimpe et un voile blancs. Son vêtement est conforme aux représentations des chanoinesse de Nivelles de l'époque telles qu'on peut les voir entre autres sur les reliefs du toit de la châsse gothique, dans les monuments funéraires d'Isabelle et Christine Franckenbergh, abbesse de Nivelles vers 1440, et celui des chanoinesse Guillemine et Jeanne de Franckenbergh, ou encore la plaque en laiton gravé de Marguerite d'Escornaix, abbesse de Nivelles vers 1460⁽²⁰⁾. De plus, la crosse d'abbesse et le nimbe qui la distinguent des autres chanoinesse ne laissent aucun doute sur son identification. Une deuxième difficulté résulte de la méconnaissance de l'ordre dans lequel les panneaux étaient disposés sur le char. Lors de leur dépose en 1854, aucun relevé préalable ne semble avoir été effectué de sorte que la succession des scènes prévue par le concepteur nous échappe aujourd'hui⁽²¹⁾.

Pour comprendre l'iconographie du char, il importe de se reporter aux sources, textuelles ou visuelles, auxquelles l'artiste et plus probablement l'auteur du programme, auraient pu se référer. La vie et les miracles de sainte Gertrude sont connus grâce à la *Vita Gertrudis*, vraisemblablement rédigée au VII^e siècle par un moine de l'abbaye de Nivelles. Plusieurs manuscrits conservent, à la suite de la *Vita*, les *Virtutes beatæ Gertrudis*, le récit d'une série de dix miracles *post mortem*, lui-même augmenté de la *Continuatio Virtutes*, où sont racontés deux miracles supplémentaires. Au XI^e siècle, la *Vita* primitive fut l'objet d'un long remaniement en trois parties, la *Vita tripartita* qui, outre la *Vita* primitive et les miracles, comprend une généalogie de la sainte, à la gloire de la famille des Pépin. Cette *Vita tripartita* s'imposa aux hagiographes des siècles suivants. Elle servit également de base aux premières éditions imprimées qui vont fleurir à partir du XVII^e siècle et qui seront souvent enrichies de nouveaux miracles puisés chez les hagiographes des XIII^e et XIV^e siècles⁽²²⁾ ou dans des documents plus récents⁽²³⁾.

Quant aux sources iconographiques, elles semblent rares. Si l'on conserve de nombreuses représentations isolées de sainte Gertrude, ou parfois de l'un ou l'autre épisode particulier de sa vie, les cycles qui lui sont dédiés, antérieurs aux panneaux du char, sont peu courants. On ne peut guère citer que la châsse gothique, dont les reliefs du toit illustraient des épisodes de la vie de la sainte et plusieurs de ses miracles⁽²⁴⁾. En revanche, il existe à Nivelles deux cycles du XVI^e siècle, qui se sont parfois inspirés des compositions créées par Sourdiaux pour le char et qui peuvent aider à comprendre la signification des panneaux fort

(20) Sur l'habit des chanoinesse nobles dans les anciens Pays-Bas, voir VANWILJNSBERGHE 2013, p. 170 et fig. 189 à 196.

(21) CHERON *et al.* 1987, p. 9. La photo prise en 1885 (fig. 2) n'est d'aucune aide, les panneaux ayant été temporairement replacés sur le char dans un ordre aléatoire pour la circonstance.

(22) Par exemple chez Thomas de Quantimpré ou Jean Gielemans.

(23) Pour les sources sur la vie et les miracles de sainte Gertrude, voir STOCQ 1931; DELANNE 1944, p. 18-35; HOEBANX 1952, p. 22-44; MADOU 1975, p. 3-26.

(24) Dans son étude consacrée à l'iconographie de sainte Gertrude, MADOU 1975 ne mentionne, outre la châsse, qu'un seul cycle antérieur au char. Il s'agit d'un vitrail datant de la première moitié du XIV^e siècle, de l'église Sainte-Gertrude à Gars-am-Kamp (Autriche), qui illustre quatre épisodes de la vie de sainte Gertrude (*Ille coupe les cheveux de Gertrude*, *Miracle de la boule de feu*, *Miracle du monstre marin* et *Mort et enterrement de sainte Gertrude*). Il est peu probable que cet exemple ait été connu à Nivelles.



Fig. 4. Jean Thonon, *Relief en albâtre de l'ancien maître autel: Miracle du monstre marin*, 1629, Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude. Photo de l'auteur

effacés. Il s'agit des huit reliefs en albâtre que le sculpteur dinantais Jean Thonon exécuta en 1624 à l'instigation des chanoinesses pour le nouveau maître-autel de la collégiale⁽²⁵⁾ et d'une série de douze peintures sur toiles réalisée en 1630 par un peintre anonyme probablement local⁽²⁶⁾.

Force est de constater que, contrairement à ce qui s'observe sur la châsse, aucun épisode de la vie de sainte Gertrude n'est représenté sur le char. On n'y trouve ni sa mère Ita, ni le refus du mariage, ni la construction de l'abbaye, ni son installation en tant qu'abbesse par saint Amand, aucun épisode relatif à saint Feuillen, ni sa mort, qui sont pourtant les étapes essentielles de sa vie légendaire. Quant aux miracles effectués de son vivant, seul celui du monstre marin a été retenu pour un panneau, le prodige lumineux de la boule de feu ayant été négligé. Les vingt panneaux restants illustrent des miracles *post mortem*, sans pour autant reprendre les plus célèbres racontés dans les *Virtutes* ou la *Continuatio*. On ne trouve par exemple ni l'apparition à l'abbesse de Trèves Modeste, ni l'extinction de l'incendie du monastère, ni les guérisons des aveugles, ni les lampes allumées autour du

(25) Sur Jean Thonon, voir la notice de COLMAN 1977 et HONTOYE 2006-2007, p. 40-45.

(26) Propriété du CPAS, déposées au Musée de Nivelles. Voir PIEROT 2003, p. 269-287.



Fig. 5. Jacop Sourdiaus. *Miracle du monstre marin*, vers 1160. Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

lit de sainte Gertrude. Il semble que le concepteur du programme du char se soit attaché à mettre en images des traditions orales inspirées par la légende. En s'appuyant sur des sources postérieures à l'exécution des panneaux, il est parfois possible de les identifier, mais pas toujours et souvent, seules des hypothèses peuvent être avancées.

Le miracle du monstre marin se reconnaît facilement. La moitié d'un bateau dont le mât rompu est retenu par deux marins se distingue sur un panneau (fig. 5). Ce miracle est raconté dans les anciennes *Vitae* dont l'auteur était un des protagonistes de l'histoire, un des religieux envoyés par sainte Gertrude en Angleterre et dont le bateau faillit sombrer dans une furieuse tempête. Alors que les marins imploraient leurs idoles païennes, les moines invoquèrent la protection de Gertrude qui rendit son calme à la mer, permettant au vaisseau de voguer sans péril. Sur le panneau, ni la sainte ni le monstre marin ne sont présents, contrairement à ce que l'on peut voir sur un des reliefs de l'autel de Jean Thonon qui s'en inspira visiblement (fig. 4). Grâce à ce relief, on comprend mieux la composition du panneau aujourd'hui largement effacé. Peut-être le monstre marin et l'intervention de sainte Gertrude figuraient-ils sur un deuxième panneau qui aurait pris place à gauche, complétant celui-ci. Ce serait alors un des trois panneaux manquant du char. Cet épisode important de la vie de sainte Gertrude, qui explique qu'elle soit invoquée comme patronne

des voyageurs, n'est pas illustré sur la châsse gothique. Les précédents iconographiques sont rares et on ne peut guère citer qu'un vitrail du milieu du *xiv*^e siècle placé dans le cœur de l'église Sainte-Gertrude à Gars am Kamp en Autriche⁽²⁷⁾. Il apparaît régulièrement dans plusieurs cycles postérieurs au char⁽²⁸⁾. Au début du *xvi*^e siècle, une version actualisée de ce miracle, survenue en 1506 lors d'un voyage en Espagne où il accompagnait Philippe le Beau, est racontée par Marbrien d'Ortho⁽²⁹⁾.

Plusieurs panneaux du char sont consacrés à des histoires qui illustrent la puissance thaumaturgique de sainte Gertrude et de ses reliques. Gertrude n'a opéré aucune guérison de son vivant. Ce n'est qu'après sa mort qu'elle devient l'intercesseur pour guérir trois aveugles et une paralytique, selon les *Virgutes* et la *Continualio*. Les miracles de guérison vont fleurir par la suite, sans être toujours consignés dans les textes. Sur la châsse gothique, un malade au doigt déformé, un estropié, un possédé, un paralytique et un grabataire, se pressent devant le tombeau de la sainte⁽³⁰⁾. Aucun des panneaux du char ne se rapporte aux guérisons évoquées dans les textes les plus anciens ou sur la châsse.

On peut identifier sans trop de difficulté le panneau qui illustre les guérisons survenues au pilier de sainte Gertrude (fig. 6)⁽³¹⁾, un culte qui ne remonte pas au-delà du *xiv*^e siècle et fait référence à une statue miraculeuse adossée autrefois à l'un des piliers de la collégiale, dite «Sainte Gertrude-au-pilier», devant laquelle on plaçait les malades dans leur lit⁽³²⁾. C'est ce que l'on voit précisément sur un panneau, où le miracle est renforcé en outre par l'apparition de la sainte nimbée et tenant sa crosse, qui agite sa longue manche au-dessus du malade. Une institution charitable, fondée par la fabrique, fut associée au pilier dès avant 1322: elle possédait une chambre accolée à la collégiale, avec un accès direct dans l'église. Les malades y étaient placés sous la garde d'une mère des malades qui devait aussi entretenir les vêtements de la statue, vêtue comme les chanoinesses, ce qui apparaît clairement sur le panneau. A la fin du *xv*^e siècle, le pilier était toujours considéré comme très efficace et de nombreux malades qui participaient à la grande procession de septembre le visitaient. Lorsqu'une guérison miraculeuse survenait, on faisait sonner les cloches. Les comptes de la fabrique conservent la mention de paiements aux sonneurs de cloche entre autres en 1473 pour la guérison miraculeuse d'un pauvre homme⁽³³⁾ et en 1476 pour la résurrection d'un enfant⁽³⁴⁾. Il y en eut sûrement d'autres plus anciennes, qui justifient l'illustration du char. On ne connaît aucun précédent iconographique à cette image du pilier⁽³⁵⁾ mais Jean Thonon s'en est manifestement inspiré pour un des reliefs du maître-autel de 1664⁽³⁶⁾.

(27) MADOU 1975, pl. 86.

(28) Voir les exemples dans MADOU 1975, p. 256, 292, 306: broderie de la chasuble de l'église Sainte-Gertrude à Landen; volets extérieurs du retable de l'église Saint-Cosme à Stade en Allemagne; peinture murale dans la Kruisherkerk à Maastricht. A Nivelles, ce miracle est illustré sur une des toiles anonymes de 1630. Voir PIEROT 2003, ill. p. 280.

(29) STOCQ 1931, p. 50; REBREVETTES 1612, p. 437-438.

(30) CEULEMANS *et al.* 1996, p. 214, fig. 5 et 6.

(31) VERBESSELT 1971, p. 68; MADOU 1975, p. 264.

(32) Voir REBREVETTES 1612, p. 446 et BRULÉ 1924, p. 17-20.

(33) BRULÉ 1924, p. 18.

(34) COLLET 1985, p. 93.

(35) Le grabataire qui figure sur la châsse gothique se trouve clairement devant l'autel de sainte Gertrude et non devant le pilier. Voir CEULEMANS *et al.* 1996, p. 214.

(36) HONTOYE 2006, p. 43.



Fig. 6. Jacop Sourdiaus, *Le pilier de sainte Gertrude*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

Si l'on en croit le récit de Thomas de Cantimpré dans le *Bonum universale de apibus*, le recueil d'*exempla* rédigé entre 1256 et 1263, sainte Gertrude aurait guéri les béguines de Nivelles du « feu sacré » qui les atteignait précisément dans la partie du corps par laquelle elles avaient le plus péché. L'auteur affirme en avoir recueilli le témoignage auprès des béguines mêmes et situe l'événement en 1226⁽³⁷⁾. Sur un panneau du char, on observe un rassemblement de quatre femmes dont deux, à droite, portent l'habit des chanoinesses de Nivelles (fig. 7). L'une d'elles tient une crosse que l'on distingue à peine tant elle est effacée : il s'agit soit de l'abbesse, soit de sainte Gertrude. Les deux autres femmes portent des vêtements sombres et sobres qui font penser aux habits des béguines. Le panneau pourrait dès lors se rapporter au miracle raconté par Cantimpré, bien qu'il ne suive pas les détails du récit qui précise que les malheureuses furent transportées dans l'église de sainte Gertrude. Cette histoire témoigne tout autant des ravages causés par l'ergot de seigle au Moyen Âge que de la vigueur du mouvement béguinal à Nivelles. S'il est peu probable qu'on y dénombrait 2000 béguines comme le soutient l'hagiographe, la ville n'en comptait pas moins quatre enclos de femmes outre l'abbaye⁽³⁸⁾. Un des panneaux les plus effacé de la série se rattache peut-être aussi à cette histoire. On y distingue à peine un lit dans lequel repose un ou une malade (fig. 8). De part et d'autre, deux femmes coiffées de courts voiles blancs et vêtues de robes sombres lui prodiguent des soins. D'emblée, on peut écarter une représentation de la mort de sainte Gertrude, car celle-ci aurait été soignée par des chanoinesses de Nivelles qui seraient reconnaissables à leurs manches très larges, ce qui n'est pas le cas sur ce panneau. Il ne s'agit pas davantage d'une guérison opérée grâce au fameux lit de Gertrude, cette précieuse relique transportée dans l'église Saint-Paul après la mort de la sainte et qui aurait réintégré l'église Sainte-Gertrude sous l'abbesse Agnès. En effet, les sœurs avaient été averties par une vision que nul ne devait reposer dans le lit sacré⁽³⁹⁾. Dans les récits des *Virtutes* et de la *Continuatio*, comme dans les représentations de la châsse gothique où le lit apparaît à deux reprises, les guérisons surviennent « près » ou « sur » le lit, mais jamais « dans » le lit⁽⁴⁰⁾. Si l'on admet qu'en raison de leur habit sombre, les deux personnages féminins pourraient être des béguines, ce panneau se rattacherait aux guérisons du feu sacré évoquées plus haut. On pourrait aussi admettre que ce panneau illustre la guérison miraculeuse de la femme de Boutersem qui se trouva délivrée d'un accouchement difficile par l'intervention de sainte Gertrude⁽⁴¹⁾, un miracle survenu en 1291, selon Ryckel qui en donne la plus ancienne narration⁽⁴²⁾.

Un panneau du char est consacré à un homme blessé à la main gauche (fig. 9). Il est soutenu par deux femmes vêtues de robes colorées assez simples – une rouge et une bleue – et coiffées d'un court voile blanc, qui lui adressent des regards expressifs de commisé-

(37) PLATELLE 1997, p. 223-224. Voir aussi TARLIER & WAUTERS 1873, p. 30; STOCQ 1931, p. 146 et MADOU 1975, p. 32.

(38) *Béguines* ... 1994, p. 19. Sur l'histoire des béguinages dans les anciens Pays-Bas, voir la vaste bibliographie dans MAJÉRUS 1997.

(39) REBREVETTES 1612 p. 363-366; STOCQ 1931, p. 131.

(40) CEULEMANS *et al.* 1996. Le lit de sainte Gertrude ne semble plus avoir été vénéré à Nivelles après le XII^e siècle. Voir à ce sujet STOCQ 1931, p. 135.

(41) STOCQ 1931, p. 147.

(42) RYCKEL 1637, p. 445-446.

ration. Les sources sont muettes quant à la guérison miraculeuse d'une main et on n'en connaît pas d'autres exemples iconographiques⁽⁴³⁾. On pourrait peut-être en trouver l'explication dans une coutume qui se perpétua à Nivelles jusqu'à la fin du XIV^e siècle, si l'on en croit Tarlier et Wauters⁽⁴⁴⁾, et qui voulait que l'on bannisse, après leur avoir coupé le poing, les coupables qui ne pouvaient s'acquitter de leurs amendes. Les auteurs ajoutent que cet usage donna lieu à de graves abus, si bien qu'en 1396, à l'instigation de l'abbesse et de la duchesse de Brabant, une des portes de la ville fut convertie en prison où ceux qui avaient encouru une amende étaient gardés au pain et à l'eau. Peut-être certains de ces abus entraînent-ils l'intervention miraculeuse de sainte Gertrude ? En l'absence de source explicite, cela reste une hypothèse et ce panneau pourrait tout aussi bien illustrer une guérison miraculeuse intervenue en d'autres circonstances, qui n'est entrée ni dans la tradition littéraire ni dans l'iconographie.

À trois reprises au moins, la vertu thaumaturgique de Gertrude s'est manifestée en faveur d'enfants noyés dans un puits, qui furent ramenés à la vie. L'intervention la plus ancienne est rapportée par les *Virtutes*. Elle concerne le fils d'Adula, une noble dame qui doutait des pouvoirs de sainte Gertrude mais fut convaincue de sa sainteté lorsque son fils, tombé dans un puits, ressuscita après avoir été placé près du lit de sainte Gertrude. Ce miracle se déroula à Andenne, où avait été transportée une partie du lit miraculeux. Il est illustré en trois épisodes sur les reliefs du toit de la châsse gothique⁽⁴⁵⁾. Cependant, on ne trouve rien de semblable sur le char. Si un panneau montre bien un enfant sorti d'un puits par un homme et deux femme (fig. 10), celui-ci est porté ensuite, non contre le lit, mais bien sur un autel (fig. 11), orné d'un retable en forme de T inversé où figure une *Crucifixion* (fig. 12). Ces deux panneaux illustrent certainement un autre miracle, qui ne figure pas dans les sources écrites antérieures à la réalisation du char mais dont on peut lire le récit dans l'*Agyologus Brabantinorum*, cette compilation de vies de saints brabançons rédigée vers 1476-1483 par le sous-prieur de Rouge-Cloître Jean Gielemans⁽⁴⁶⁾. Le 4 août 1241, Marie La Baillette, une enfant alors âgée de quatre ans tombée dans un puits, ressuscita lorsqu'elle fut placée sur l'autel de sainte Gertrude à Nivelles. Le miracle fut authentifié dès le lendemain de l'événement par l'évêque de Liège, Robert de Thourotte, alors en visite dans la ville, dans un acte perdu dont on conserve une copie du XV^e siècle⁽⁴⁷⁾. L'évêque institua une procession indulgenciée pour en perpétuer le souvenir. La *procession la Baillette* apparaît à plusieurs reprises dans les comptes du chapitre à la date du 4 août, la mention la plus ancienne conservée datant de 1403. Les sources du XV^e siècle enrichissent le récit initial de détails anecdotiques, en précisant le nom de l'enfant et le lieu de l'accident qui est survenu au béguinage de Saint-Syr, un des quatre enclos que comptait alors la ville. Grâce à

(43) La difformité de l'un des pèlerins de la châsse gothique se limite au médium mais n'affecte pas toute sa main. Voir CEULEMANS *et al.* 1996, p. 214.

(44) TARLIER & WAUTERS 1873, p. 38.

(45) Voir CEULEMANS *et al.* 1996, p. 219-221.

(46) À la suite de Gielemans, le récit est inclus dans les *Vitae* modernes de sainte Gertrude (REBBIETTES 1612, p. 435; RYCKEL 1637, p. 442-443). Sur Gielemans voir HAZEBROUCK-SOUCHE 2007.

(47) HANON DE LOUVER 1948². La copie de la charte d'authentification du miracle, conservée dans les archives à Louvain-la-Neuve: AGR, archives ecclésiastiques, n° 1417, cartulaire 1, f°503 v, est publiée par l'auteur.



Fig. 7. Jacop Sourdiaus, *Deux chanoinesses et deux béguines?*, vers 1160.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 8. Jacop Sourdiaus, *Malade dans un lit?*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 9. Jacop Sourdias, *L'homme blessé à la main*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

cette précision, on peut supposer que le personnage féminin qui pose l'enfant sur l'autel de sainte Gertrude est une béguine, ce que sa guimpe et la teinte sombre de sa mise tendent à confirmer. En raison de la procession annuelle qui se perpétua jusqu'au xviii^e siècle, durant laquelle on lisait l'histoire aux fidèles, ce miracle resta très populaire à Nivelles. Il apparaît sur un relief du maître-autel de Jean Thonon (fig. 13) et sur une des toiles anonymes de 1630⁽⁴⁸⁾. On le voit aussi dans l'enluminure qui entoure la prière à sainte Gertrude dans un manuscrit de l'*Hortulus Animae* datant du début du xvi^e siècle⁽⁴⁹⁾. Au fil du temps, la légende a transformé l'enfant en jeune fille, ensuite en béguine pour parler enfin de *sainte Marie Baillette*.

Cielemans rapporte une autre histoire miraculeuse survenue le 21 juin 1407. Il s'agit cette fois d'une jeune servante, prénommée aussi Marie, qui serait tombée dans le puits situé dans la cour de la maison de son maître, Nicolas Quaremail, et qui en fut miraculeusement extraite vivante par sa maîtresse et deux aides⁽⁵⁰⁾. C'est ce miracle qui est très probablement représenté sur un panneau aujourd'hui presque illisible (fig. 14) mais que l'on peut déchiffrer grâce au relief de Thonon qui s'en est manifestement inspiré (fig. 13). Le bas-relief montre clairement une jeune fille qui sort vivante d'un puits, avec l'aide de deux femmes. Sur le panneau peint, on distingue encore les trois coiffes blanches disposées de la même façon que sur le relief ainsi que le bord du puits, l'échelle et un arbre qui signale qu'il s'agit bien d'une scène d'extérieur. Le souvenir de ce miracle s'est rapidement perdu et avec le temps, il a été confondu avec celui de Marie Baillette. En 1624, lorsque Thonon exécute les bas-reliefs du maître-autel, il emprunte ce modèle à Sourdiaus, sans plus comprendre que le peintre du xv^e siècle avait illustré un autre sauvetage. Ainsi, la même image illustre chez Sourdiaus le miracle de la jeune servante et chez Thonon, celui de Marie Baillette.

Bien qu'il n'en soit fait mention ni dans la *Vita* ni dans les *Virtutes*, ni dans les sources écrites antérieures à la réalisation du char, il semble que dès le xiii^e siècle au moins, le charisme de Gertrude se soit étendu à la guérison de la folie. Un possédé aux mains liées, dont la bouche laisse échapper un démon, se remarque sur un des reliefs de la chaise gothique⁽⁵¹⁾. La guérison des possédés est d'ailleurs un *topos* des livres de miracles. Sur un panneau du char, deux hommes arborent une robe rouge bordée de fourrure blanche et serrée par une ceinture lestée d'une aumônière (fig. 15). Ils sont coiffés d'un capuchon bleu qui leur couvre les épaules. Un diabolin semble sortir de la bouche ouverte de l'homme agenouillé à droite de sorte que ce panneau pourrait commémorer un exorcisme⁽⁵²⁾. Comme l'indique leur costume, les deux personnages peuvent être des juges, des clercs, des

(48) PIEROT 2003, ill. p. 284.

(49) *Hortulus Animae*, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2706, f^o 291r. Voir MADOU 1975, p. 313 et pl. 103 et PREVENIER 1998, p. 243 pour une illustration couleur.

(50) HANON DE LOUVET 1948² p. 141 qui relève que STOËQ 1931, p. 49, place ce miracle un siècle trop tôt.

(51) CEULEMANS *et al.* 1996, p. 214, fig. 6. Plusieurs exorcismes auraient eu lieu à Nivelles, qui connurent un certain retentissement. Mais ceux-ci auraient été le fait de saint Norbert lors de son passage dans la ville en 1122. Voir FARLIER & WAUTERS 1873, p. 27.

(52) Des diabolins très semblables s'observent sur un fragment de panneau d'un cycle de saint Gilles conservé à l'Hôpital Saint-Jean-Baptiste à Tolède. Voir MARTENS 2009, ill. 1 et 9a.



Fig. 10. Jacop Sordiaus, *Marie Baillette sortie du puits*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

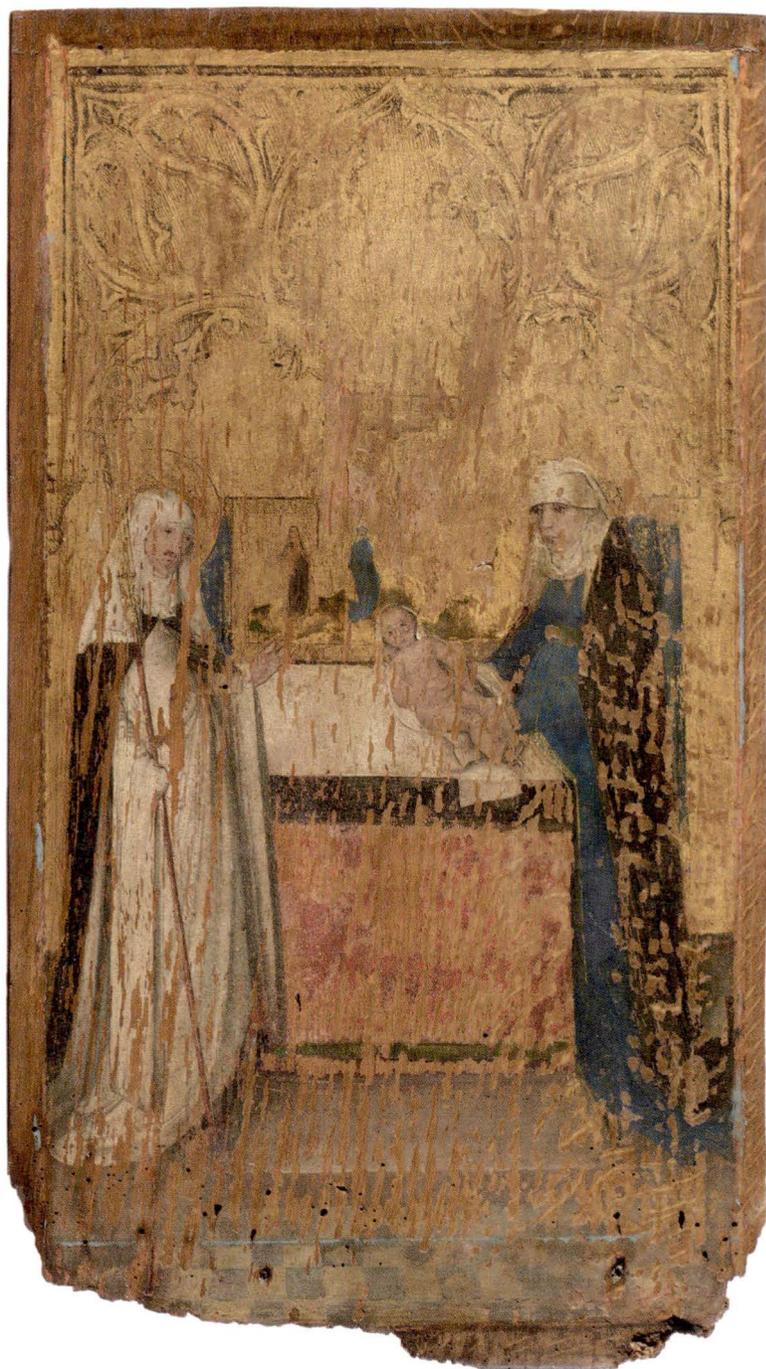


Fig. 11. Jacop Sourdiaus, *Guérison de Marie Baillette sur l'autel de sainte Gertrude*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.

© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 12. Jacop Sourdiaus, Détail de l'ill. 11. © MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

fonctionnaires ou des savants⁽⁵³⁾. Dans ce contexte, il est probable que la folie qu'il convient de guérir relève davantage de l'hérésie que de la maladie psychiatrique, les théories déviantes étant considérées comme des paroles de Satan. On ne trouve pas de scènes semblables dans l'iconographie postérieure des miracles de sainte Gertrude et ni dans les autres cycles nivellois de la sainte.

L'action que Gertrude déploya dans le domaine de la justice est également posthume. Les *Virtutes* rapportent la délivrance d'un enfant qui avait été enlevé et dont les liens se défont grâce à l'évocation de sainte Gertrude ou encore l'histoire d'un prisonnier abandonné dont les fers se brisent suite au repentir sincère adressé à la sainte. Il porte les fers au monastère pour les déposer sur le lit miraculeux⁽⁵⁴⁾. Ces histoires n'apparaissent pas sur le char. On y trouve en revanche un panneau mettant en scène un pendu miraculeusement

(53) Des vêtements identiques sont portés par l'astrologue Alphorius dans le panneau éponyme du Maître de la Légende de sainte Catherine (Bruxelles, MRBAB), par le saint prêcheur de *L'Instruction pastorale* du Maître à la Vue de Sainte-Gudule (Paris, Louvre) ou encore par un personnage tonsuré dans la miniature du f°1 du *Liber de informationes principum*, Bruxelles, KBR, ms. 9175 (voir BOUSMANNE & DELCOURT 2011, p. 92, ill. 47).

(54) REBBIETTES 1612, p. 376-383; STOCK 1931, p. 136. RYCKEL 1637, cite encore de nombreuses délivrances de prisonniers qui seraient survenues à Bruges et à Landen, mais qui sont postérieures à la réalisation des panneaux peints.

sauvé (fig. 16). Sur la gauche, se tient une femme vêtue d'une robe rouge dont le profond décolleté, les manches et le bord inférieur de la jupe sont bordés de fourrure blanche et qui s'ouvre sur une sous robe bleue et une chemisette blanche. Malgré l'élégance de sa mise, elle ne porte ni hennin ni coiffe mais elle a rassemblé ses cheveux en une sorte de chignon, une coiffure peu habituelle qui se remarque sur certaines peintures de la fin du xv^e siècle⁽⁵⁵⁾. Elle semble saluer l'homme à ses côtés. Celui-ci, son chapeau à la main, a le cou enserré par une corde dont l'extrémité s'enroule autour de l'un des fleurons de l'architecture peinte, comme pour le pendre. Un troisième personnage, agenouillé à droite, tient dans la main droite un objet que l'on ne peut identifier tandis que sa main gauche repose sur ce qui pourrait être le pommeau d'une épée ou une dague. Malgré le mauvais état de conservation, on distingue un sol en carrelages qui permet de situer la scène dans un intérieur, ce que confirme l'absence d'arbre dans le fond. Le miracle judiciaire du pendu miraculeusement sauvé est un des thèmes les plus populaires de la littérature hagiographique. Apparu probablement au vii^e siècle dans la *Vita* de saint Cubard, on en trouve le récit dans les écrits de Grégoire de Tour. Il connut un succès phénoménal sous différentes variantes, la plus célèbre mettant en scène un pèlerin sauvé par saint Jacques sur le chemin de Compostelle. Plusieurs dizaines de saints ont réalisé ce miracle judiciaire sous une forme ou une autre et leur nombre n'a cessé de croître pour culminer au xv^e siècle⁽⁵⁶⁾. Dans tous les récits, le bénéficiaire est tantôt un jeune homme, tantôt un pèlerin, accusé de vol⁽⁵⁷⁾. Au fil du temps, une version plus romanesque s'est développée sur le modèle du thème vétéro testamentaire de la femme de Putifare: à l'accusation de vol s'est substituée la perfide médisance d'une jeune femme qui, pour se venger d'avoir été repoussée, prétend avoir été abusée. La place accordée à l'élégante jeune femme dans l'image de Sourdiaus pourrait indiquer qu'à Nivelles, le miracle a pris cette forme tardive. Dans la plupart des récits, soit la corde se rompt, soit le pendu survit car il est soutenu par le saint protecteur. Il n'y a cependant rien de semblable dans la composition de Sourdiaus qui se démarque des récits classiques et restitue le miracle dans un contexte anecdotique particulier, sans doute local. A l'exception du panneau du char, ce miracle est absent de l'hagiographie de sainte Gertrude ainsi que de la littérature qui lui a été consacrée et on n'en connaît aucun autre exemple dans son iconographie. Sa présence sur le char doit sans doute être mise en relation avec la volonté des chanoinesses de souligner la supériorité de la justice divine sur la justice des hommes et de rappeler les limites de la justice temporelle et le caractère provisoire de ses jugements.

Les légendes de Marie Baillette, du malade au pilier et du feu ardent des béguines – si c'est bien ce miracle qui est représenté – témoignent de l'effet curatif des apparitions miraculeuses de sainte Gertrude. Le char compte deux panneaux supplémentaires qui mettent

(55) Cette coiffure est adoptée par Battista Sforza sur le *Triptyque Sforza* (Bruxelles, MRBAB); par la Madeleine à l'extrême gauche d'une *Déposition* de Van der Weyden et atelier (La Haye, Mauritshuis); par sainte Marguerite sur le volet droit du *Triptyque Portinari* de Van der Goes et par certaines élégantes dans les miniatures des *Chroniques d'Angleterre* de Jean de Wavrin, Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2534, f^o 17 et 58v. Voir PREVENIER 1998, p. 220 et 320.

(56) Le thème a donné lieu à de multiples études. On se référera entre autres à l'article fondateur de GAFFIER 1943 ou à GIRAULT & GIRAULT 2007, p. 290-291.

(57) Jusqu'au xv^e siècle, le miracle se produit rarement en faveur d'une femme, la peine capitale par pendaison n'étant presque jamais appliquée au sexe féminin au Moyen Âge. Voir SCHUSTER 2007.



Fig. 13. Jean Thonon, *Relief en albâtre de l'ancien maître autel: Miracle de Marie Baillette*, 1629. Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude. Photo de l'auteur.

en scène des apparitions de la sainte (fig. 17 et 18). Dans les deux cas, le bénéficiaire de la vision, un homme vêtu d'un manteau bleu recouvrant une robe rouge et coiffé d'un chapeau noir, fait face à sainte Gertrude nimbée et tenant sa crosse. La première scène se déroule à l'extérieur tandis que dans la seconde, le personnage ayant posé son chapeau à terre, s'est agenouillé face à la vision qui surgit derrière une clôture munie d'une petite porte ouverte et devant un autel recouvert d'une nappe blanche où un livre ouvert est posé sur un lutrin. Aucune source textuelle ou iconographique ne permet d'identifier ce miracle. À l'évidence, l'apparition survient une première fois en chemin et une seconde fois, dans un sanctuaire. On ne peut y voir une guérison car rien n'indique que l'homme soit malade ou blessé, il est trop bien vêtu pour recevoir la charité et rien ne permet de l'identifier à un pèlerin. Aucun texte ne peut être mis en relation avec ces deux panneaux et on n'en relève pas d'autres exemples dans l'iconographie de la sainte de sorte que leur signification nous échappe aujourd'hui.



Fig. 14. Jacop Sourdiaus, *Miracle de la jeune Marie sortie du puits*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 15. Jacop Sourdiaus, *Scène d'exorcisme?*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

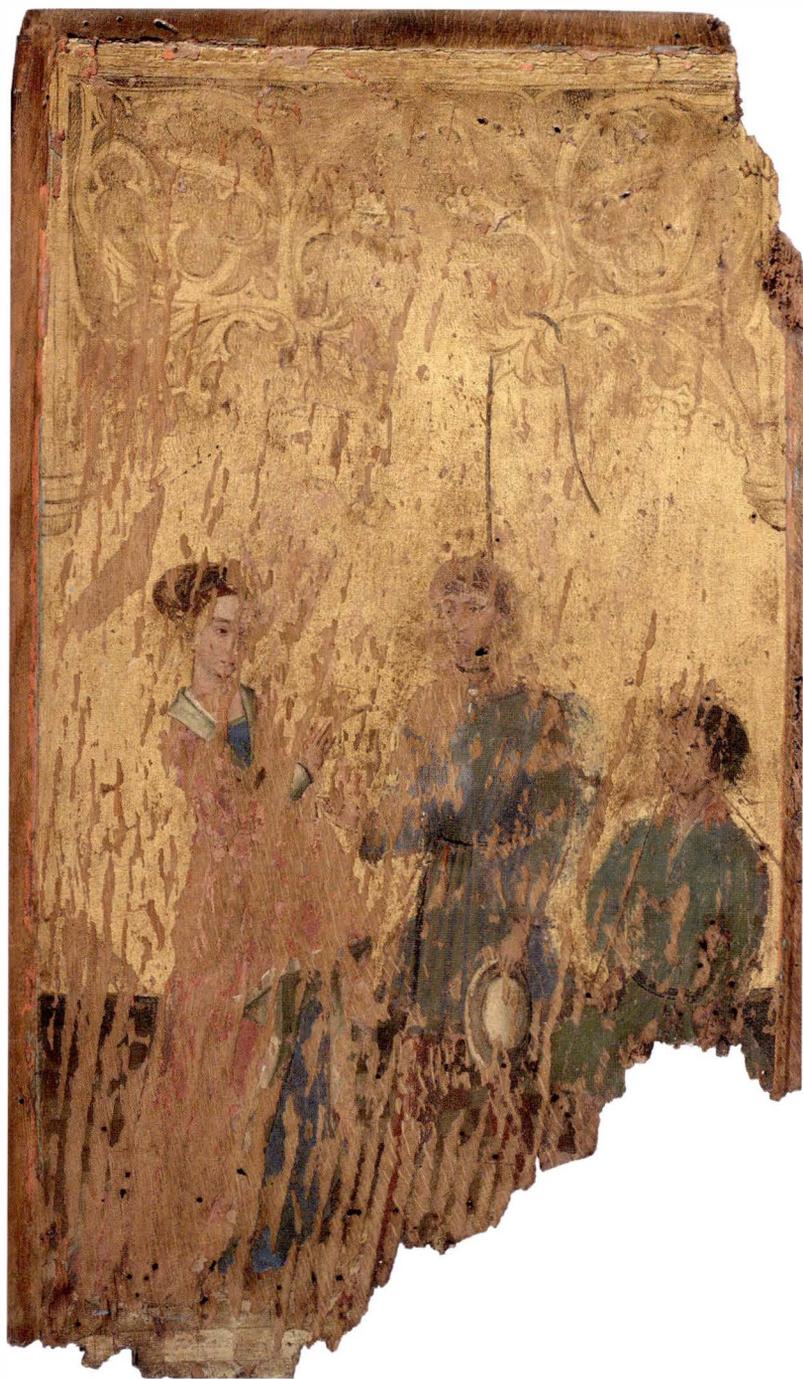


Fig. 16. Jacop Sourdiaus, *Miracle du pendu dépendu*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 17. Jacop Sourdiaus. *Apparition miraculeuse de sainte Gertrude*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

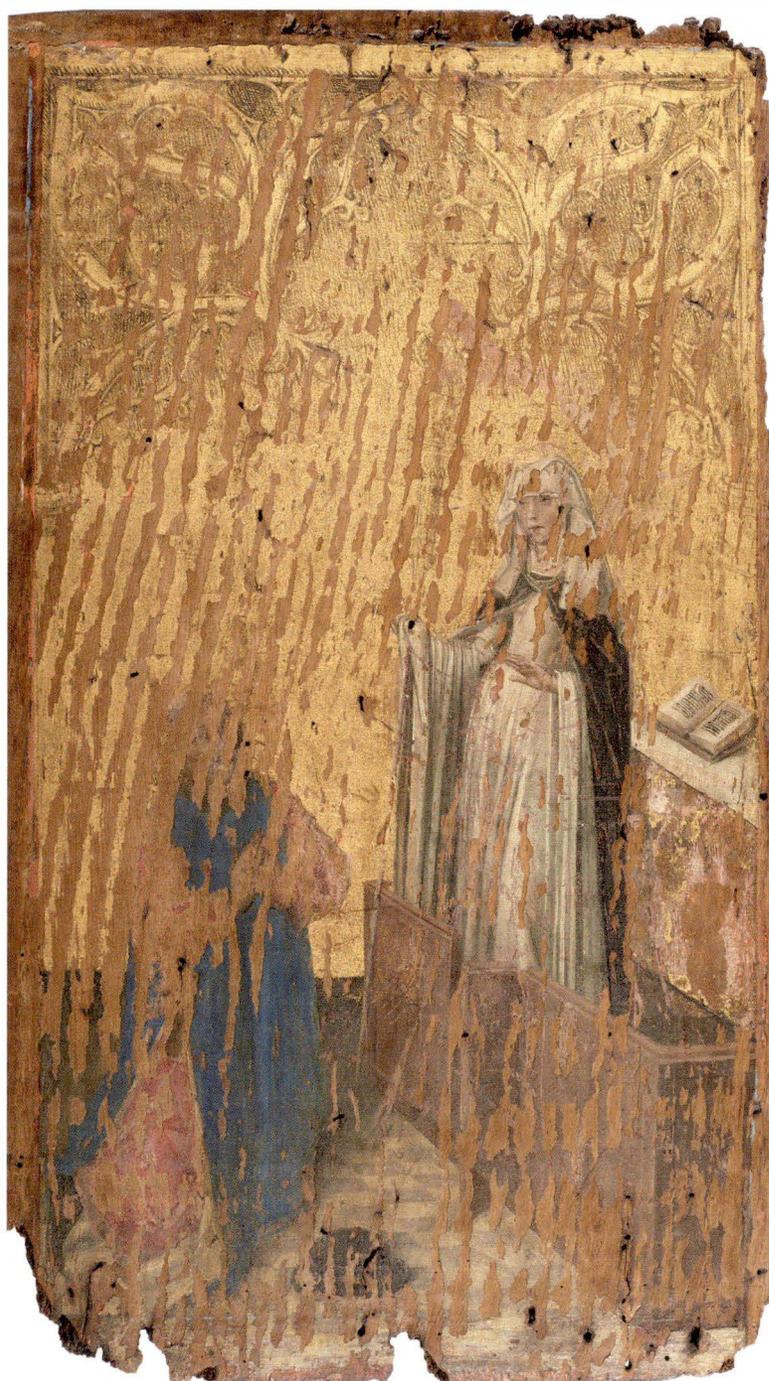


Fig. 18. Jacop Sourdiaus, *Apparition miraculeuse de sainte Gertrude devant un autel*, vers 1160.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

Enfin, les panneaux du char accordent une large place à deux légendes liées à sainte Gertrude depuis le ^{xiii}^e siècle au moins, puisqu'elles figurent sur la châsse⁽⁵⁸⁾, mais que les sources hagiographiques anciennes ne mentionnent pas.

La première légende est celle du chevalier qui, ayant vendu son âme au diable, est sauvé par sainte Gertrude. Elle occupe la plus large place sur le char où pas moins de six panneaux lui sont consacrés (fig. 19 à 24), soit un quart du décor peint⁽⁵⁹⁾. Le premier épisode montre le chevalier devisant avec un ami, tous deux à cheval (fig. 19). Ensuite, le chevalier vend son âme contre sept années de bonheur et de richesse (fig. 20). Le pacte fait l'objet d'un contrat dont le texte apparaît en rouge car il est écrit avec le sang afin de certifier le côté irrévocable de l'accord. Sur le troisième tableau, le chevalier est attablé avec ses amis à l'issue des sept années de bonheur et de prospérité (fig. 21). Un vieux serviteur lui conseille alors de boire en l'honneur de sainte Gertrude pour se concilier ses bonnes grâces. Ensuite, chevauchant sa monture blanche, le chevalier se rend à son rendez-vous avec le diable (fig. 22). Enfin, les deux derniers tableaux ne forment qu'une scène : on y voit le chevalier agenouillé devant sainte Gertrude qui a pendu le diable au gibet et repris le fameux contrat (fig. 23-24). Dans chacun des épisodes, le protagoniste de l'histoire est immédiatement reconnaissable grâce à son costume. Il a revêtu un élégant pourpoint bleu très court, en vogue dans les années 1460 chez les hommes jeunes dont il dévoilait audacieusement les jambes, qui laisse dépasser le collet et les manches ajustées du pourpoint de dessous, éléments taillés dans un riche tissu de brocart. Conformément à la dernière mode, sa carrure est élargie par des *maheutres ou mahoitres*, sorte de rembourrages sphériques placés dans le haut des manches du pourpoint de dessous, apparus vers 1450 et dont la mode va s'estomper vers 1485. Il arbore des chausses et un chaperon rouges, une des couleurs les plus onéreuses⁽⁶⁰⁾, qui créent un vif contraste avec le bleu de son pourpoint. Une série d'attributs en font l'archétype du chevalier du bas Moyen Âge : l'épée, les éperons à molette, la monture blanche, le collier d'orfèvrerie⁽⁶¹⁾ (fig. 25) et surtout le faucon qu'il tient sur son poing ganté, le situent, plus encore que son costume, dans l'ordre social⁽⁶²⁾. Au Moyen Âge, la chasse au vol, une des occupations favorites des jeunes princes, était réservée à la noblesse qui seule pouvait supporter le prix d'achat élevé et les coûts d'entretien des oiseaux de proie⁽⁶³⁾.

Très répandue au ^{xv}^e siècle et sans doute dérivée de l'histoire du moine Théophile⁽⁶⁴⁾, la légende du chevalier est représentée en deux épisodes sur la châsse⁽⁶⁵⁾. Si on y ajoute

(58) CEULEMANS *et al.* 1996, p. 217-219.

(59) VERBESSELT 1971, p. 46-52; MADOU 1975, p. 169; CEULEMANS *et al.* 1996, p. 217-218; FRANSEN 2013. Ce sont bien six panneaux qui illustrent cette légende et non cinq comme on le lit parfois.

(60) JOLIVET 2003, 2, p. 20.

(61) Il ne s'agit pas du collier de la Toison d'Or car le pendentif ne représente pas une toison. Sur le *Triptyque de la Vierge à l'Enfant* de Memling (Londres, National Gallery), les donateurs Sir John Donne of Kidwelly et son épouse Elizabeth Hasting portent un collier fort semblable. Je remercie Griet Steyaert qui a attiré mon attention sur ce rapprochement intéressant.

(62) Lorsqu'il fut armé chevalier, saint Martin reçut l'épée, les éperons et un oiseau de chasse. VAN DEN ABBELE 1994, p. 169.

(63) OTTINGER 2002, p. 83; VAN DEN ABBELE 2000, p. 96.

(64) GEISLER 1925; DOUTREPONT 1946.

(65) CEULEMANS *et al.* 1996, p. 217-218.



Fig. 19. Jacop Sordiaus. *Le chevalier chevachant avec un ami*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

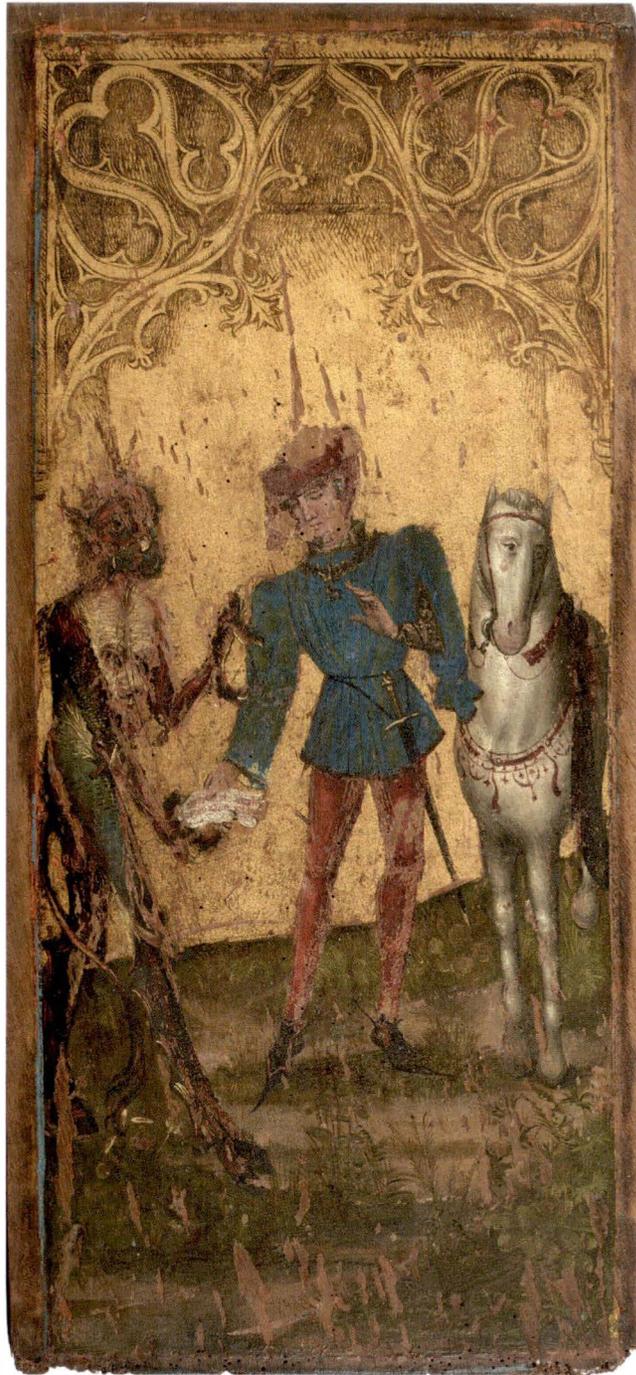


Fig. 20. Jacop Sourdiaus, *Le chevalier pactise avec le diable*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 21. Jacop Sourdias. *Le banquet du chevalier*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 22. Jacop Sourdiaus, *Le chevalier se rend à son rendez-vous avec le diable*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

la miniature qui se trouve sous l'image de sainte Gertrude dans le Bréviaire de Catherine de Clève, un manuscrit daté de 1435 environ⁽⁶⁶⁾, on recense les deux seuls précédents iconographiques aux représentations du char. Dans les sources écrites, la légende n'apparaît que dans des manuscrits du xv^e siècle à la suite de la *Vita Tripartita* ⁽⁶⁷⁾ et sera reprise dans tous les récits ultérieurs de la vie de sainte Gertrude. Comme l'a montré Madou, la légende est présente dans la littérature profane de la fin du xiv^e siècle. Le poète et conteur hollandais Willem van Hildegaersberch (+1407), la raconte dans un dit moralisant *Van sinte Gheertruden min* et elle sera reprise dans d'autres ballades qui connurent un grand succès au xv^e siècle⁽⁶⁸⁾. Dans la littérature, la légende du chevalier est liée à la coupe de sainte Gertrude et à l'habitude de boire en l'honneur de la sainte, une coutume ancienne qui apparaît sur la châsse. Cette coutume n'est pas particulièrement soulignée dans les panneaux de Sourdiaus, même si la coupe figure en bonne place sur la table du banquet. Pourtant, c'est au xv^e siècle aussi que les chanoinesses ont fait inclure l'antique coupe de cristal de roche de Gertrude dans une monture d'orfèvrerie remarquable, dont la partie la plus ancienne portait la date de 1414, une relique autrefois conservée dans le trésor de la collégiale et déjà mentionnée dans un inventaire de 1495⁽⁶⁹⁾. À l'évidence, la légende du chevalier et les pouvoirs de la coupe de sainte Gertrude ont connu un regain de popularité au xv^e siècle, ce que confirme le nombre élevé de panneaux du char qui lui sont dédiés, un développement unique dans les cycles de sainte Gertrude. Par la suite, la légende sera souvent illustrée mais de manière plus concise. Pour les xv^e et xvi^e siècles, Madou⁽⁷⁰⁾ recense les fresques de la chapelle Sainte-Gertrude d'Oldenburg (1481), les stalles de l'église Sainte-Gertrude à Louvain (1540-1544), deux des trois médaillons ornant le pied d'un reliquaire conservé à l'église Sainte-Gertrude à Landen (1545) ainsi que trois des cinq médaillons brodés sur une chasuble de la même église (2^e moitié du xvi^e siècle). À Nivelles même, un relief du maître autel de Jean Thonon s'inspire directement des deux derniers panneaux de la série du char et encore l'une des 12 grandes toiles anonyme de 1630⁽⁷¹⁾. Tous les exemples nivellois montrent le diable pendu au gibet, tel qu'il apparaît sur la châsse gothique (fig. 26), ce qui est une particularité locale de la légende. Les autres représentations, à l'exception des fresques de la chapelle d'Oldenburg, illustrent une variante de l'histoire où Gertrude chevauche en croupe derrière le chevalier, mettant le diable en fuite.

(66) New York, The Pierpon Morgan Library, M. 917, f° 299r, voir MADOU 1975, pl. 9.

(67) VAN DER ESSEN 1907, p. 11 et STOCQ 1931, p. 53. Il s'agit du manuscrit conservé au Grand Séminaire de Malines, MS. I, in -12°, où la légende du chevalier est narrée au chapitre 14 et de deux manuscrits de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ms 10953-55, première moitié du xv^e siècle et ms 8751-60, daté de 1442, qui copie le précédent.

(68) Voir MADOU 1975, p. 15-17 et 79-84 qui mentionne en outre le *Liederboek van Anna von Köln* (fin XV^e s.) et le *Deventersch Liederhandschrift* (2^e moitié du XV^e s.).

(69) BRULÉ 1936, p. 277; DIDIER 1996¹ p. 92, fig. 1. Cette coupe, qui était déjà décrite par REBREVETTES 1612, p. 456, a presque disparu dans le bombardement de 1940. Il n'en subsiste que quelques vestiges calcinés. L'IRPA en conserve un cliché réalisé avant 1940 (B2954).

(70) MADOU 1975, pl. 88, 90, 91, 92, 95.

(71) PIEROT 2003, ill. p. 286.

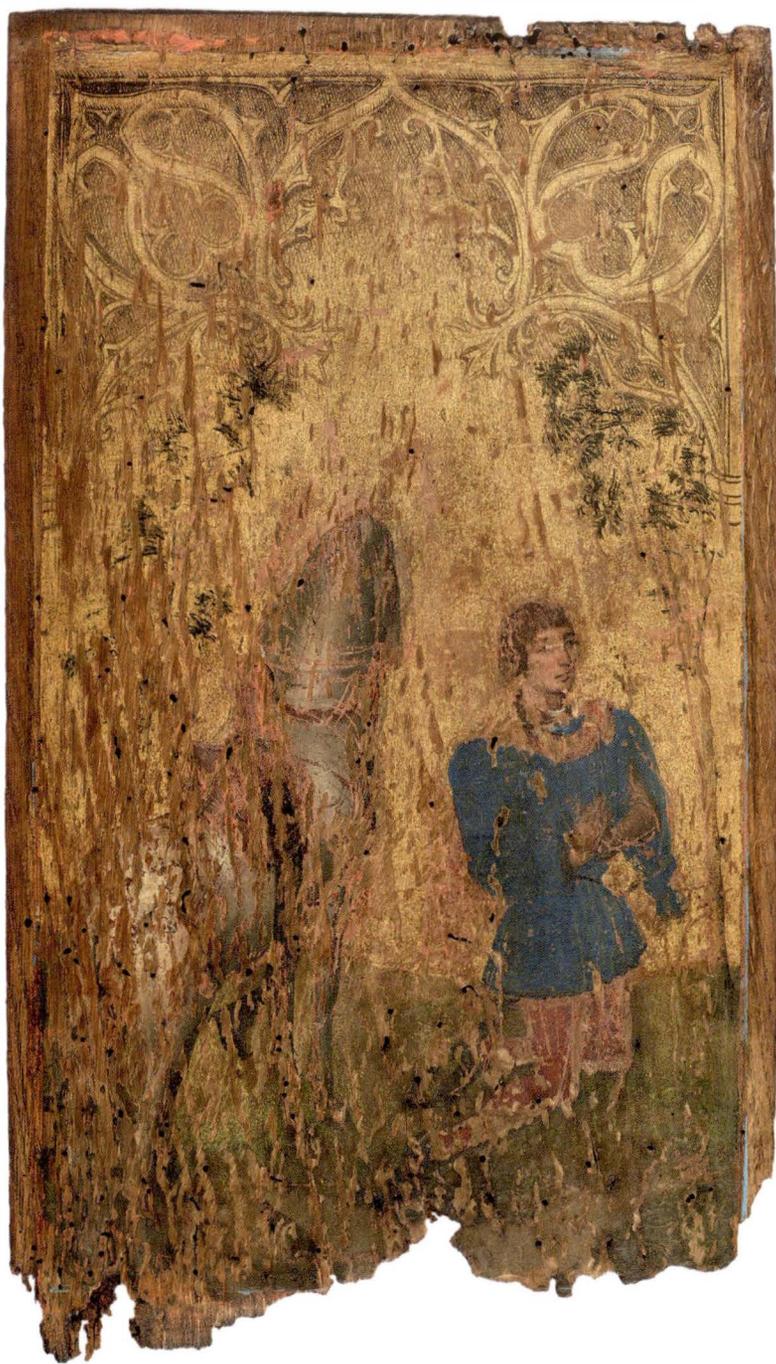


Fig. 23. Jacop Sourdias, *Le chevalier devant sainte Gertrude*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAБ-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 21. Jacop Sordiaus, *Sainte Gertrude pend le diable à un gibet*, vers 1160.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



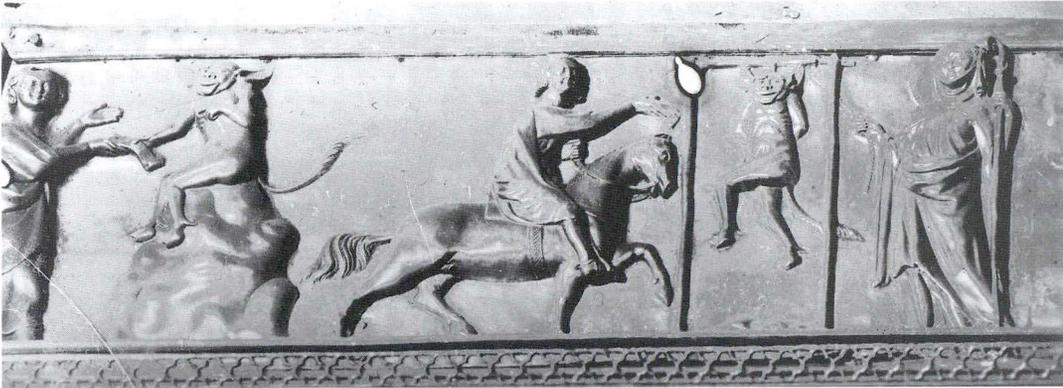
Fig. 25. a. Hans Memling, *Triptyque de la Vierge à l'Enfant*, détail du donateur. Londres, National Gallery. b. Jacop Sourdiaux, détail de la fig. 20.

Tout comme la légende du chevalier, la donation d'Odelard figure sur la châsse gothique et un précieux reliquaire datant du début du xv^e siècle y était associé⁽⁷²⁾. Cependant, cet épisode n'apparaît pas davantage dans les manuscrits anciens des différentes *Vitae* de sainte Gertrude. On le trouve dans des manuscrits du xv^e siècle, à la suite de la *Vita Tripartita*, ajouté à la liste des miracles des *Virtutes*⁽⁷³⁾. Ce récit, emprunté à la *Vita Berlindis*, n'occupe pas moins de trois panneaux du char⁽⁷⁴⁾. Sur le premier, Odelard, noble brabançon, lépreux et abandonné de tous sauf de sa fille Berlinde, boit dans une coupe (fig. 27). Sur le deuxième, il présente la coupe à sa fille, luxueusement vêtue à la dernière mode et parée d'un riche collier, qui se détourne craignant la contagion (fig. 28). Odelard, vexé, la déshérite et offre tous ses biens à l'abbaye de Nivelles. Le troisième panneau montre le bras de sainte Gertrude, reconnaissable à la longue manche de l'habit des chanoinesses nobles, qui sort miraculeusement de la châsse pour accepter le don d'Odelard symbolisé par la motte

(72) DIDIER 1996³, p. 62, fig. 2. À l'instar de la coupe, le reliquaire-monstrance fut presque détruit lors du bombardement de 1940.

(73) STOCQ 1931, p. 51-53. Comme la légende du chevalier, le récit de la donation d'Odelard se trouve dans les manuscrits cités à la note 65, auxquels il faut ajouter un manuscrit du xv^e siècle conservé à Lille, Bibliothèque municipale, ms. 453 qui a fait l'objet d'un mémoire de licence inédit : MAQUET 2003. L'auteur commente le don d'Odelard p. 121.

(74) VERBESSELT 1971, p. 53-55 et CEULEMANS *et al.* 1996, p. 219.



a)



b)

Fig. 26a-b. Chasse de sainte Gertrude. *Légende du chevalier et pendaison du diable.*
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
Photo KIK-IRPA, Bruxelles

et le rameau⁽⁷⁵⁾ (fig. 30). L'acceptation miraculeuse du don d'Odelard revêtait d'un voile moral ce qui s'apparentait un peu trop à une captation d'héritage et entendait encourager les dons en faveur de l'abbaye. Très usée, la chasse se distingue difficilement sur le panneau de Sourdiaus. On remarque cependant qu'elle est posée sur un édicule en forme de table supportée par des colonnettes, une disposition qui semble correspondre à la présentation

(75) Le don se fit *cespile, ramo et cullello*. Si le couteau figurait près d'Odelard, il se trouvait sans doute dans le bas du panneau, sur la partie aujourd'hui manquante.

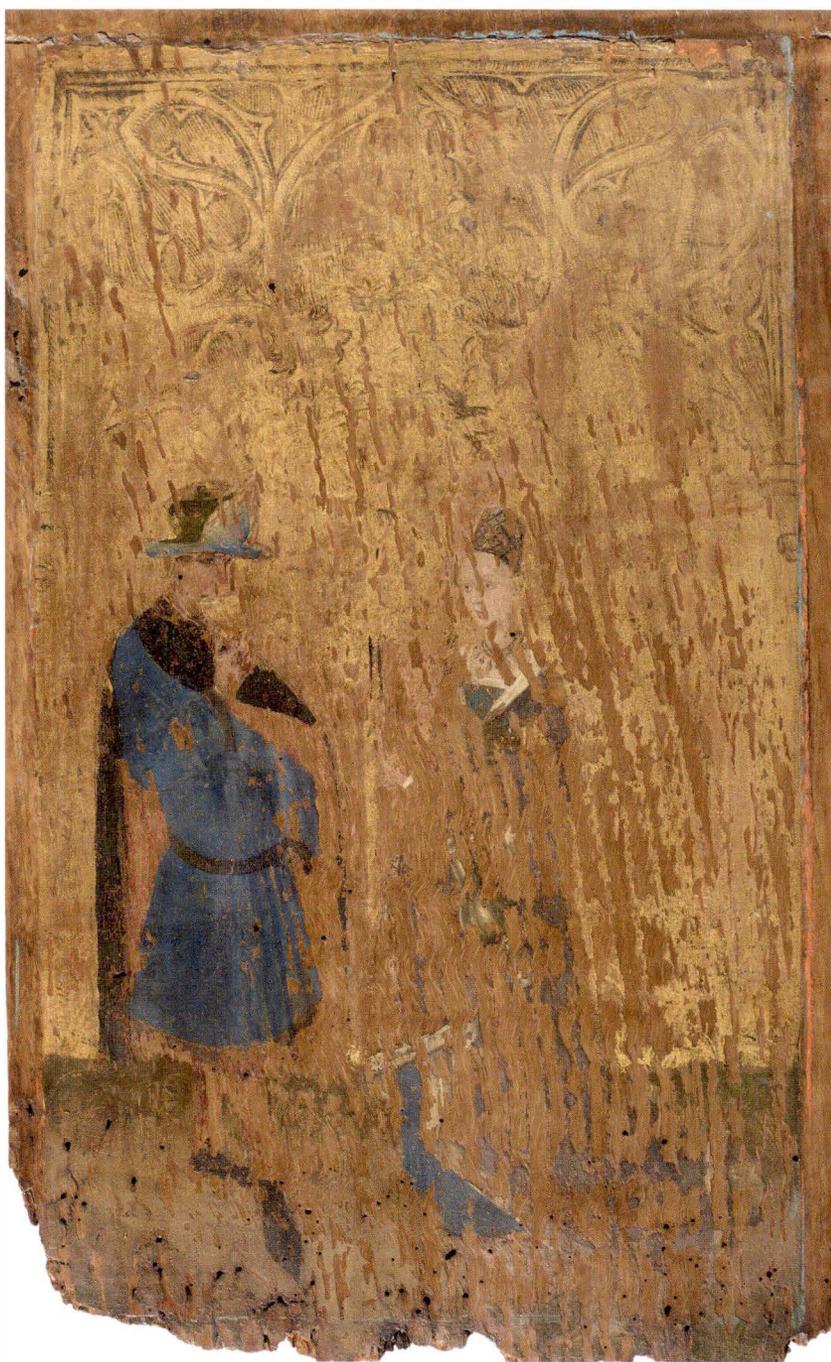


Fig. 27. Jacop Sourdiaus, *Odelard boit en présence de sa fille Bertinde*, vers 1460.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 28. Jacop Sourdiaus, *Odelard tend la coupe à sa fille Berlinde*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



Fig. 29. Jean Thonon. *Relief en albâtre de l'ancien maître-autel: La donation d'Odelerd*, 1629. Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude. Photo de l'auteur.

réelle dans l'église depuis la fin du XIII^e siècle au moins⁽⁷⁶⁾. La manière dont cet épisode est représenté sur la châsse gothique a certainement inspiré Sourdiaus pour illustrer la fin de l'histoire sur le troisième panneau de sa série, une image qui a servi elle-même de modèle au relief de Jean Thonon (fig. 29) et à la toile anonyme de 1630⁽⁷⁷⁾, créant ainsi une iconographie typiquement locale.

Si l'état de conservation des 21 panneaux de Sourdiaus rend leur lecture difficile, il permet moins encore d'en apprécier la qualité d'exécution à sa juste valeur. Comme l'a justement souligné Bart Fransen⁽⁷⁸⁾, Sourdiaus n'est pas un artiste exceptionnel sur le plan de la technique et du style. Tous les panneaux présentent le même schéma de composition, mettant en scène un nombre réduit de personnages et une gamme limitée de coloris. Les miracles illustrés peuvent être résumés en une seule scène ou décomposés en plusieurs épisodes. Sans doute par soucis de clarté, un épisode occupe en général un seul panneau, à l'exception de la fin de la légende du chevalier, qui se déploie sur deux panneaux, et peut-être du miracle du monstre marin si la partie manquante de l'histoire figurait sur

(76) COLLET 1985, p. 69 et DIDIER 1996².

(77) PIÉROT 2003, ill. p. 285.

(78) FRANSEN 2013, p. 140.

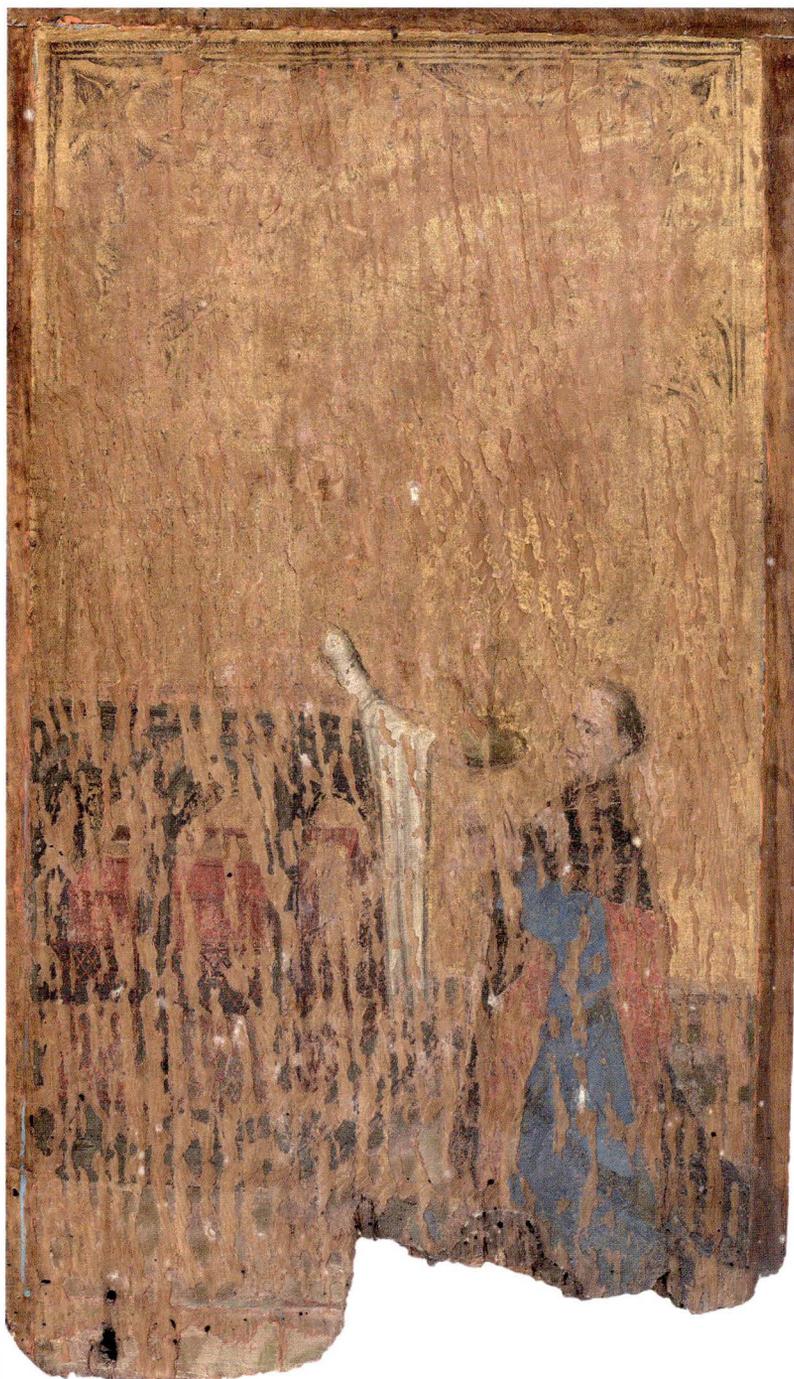


Fig. 30. Jacop Sourdiaus. *La donation d'Odolard*, vers 1460.
Nivelles. Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



a)

Fig. 31a-b. Jacop Sordiaus, *Le banquet du chevalier*. IRR.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes



b)

Fig. 31a-b. Jacop Sourdiaus. *Le banquet du chevalier*. HRB.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

un des panneaux perdus, comme nous l'avons suggéré. Ce mode d'agencement privilégie une lecture linéaire et fluide des épisodes sans qu'aucun ne soit mis en relief. Le peintre ne maîtrise ni le rendu de la perspective, ni la cohérence des sources lumineuses. Tous les panneaux évoquent les compartiments d'un retable sculpté, où les personnages se détachent en couleur sur un fond or. En cela, ils répondent à la partie sculptée du caisson supérieur du char que Sourdiaus avait été chargé de dorer. L'artiste place toujours sur un sol en carrelage très simple les épisodes qui se déroulent dans un intérieur alors que ceux qui se passent à l'extérieur présentent un sol herbeux et parfois un ou deux arbres minces, qui se détachent sur le fond or. L'examen attentif des parties les mieux conservées montre cependant qu'ils ont été réalisés avec grand soin et avec un certain savoir-faire. L'or est utilisé en abondance et pour cette seule raison, les panneaux devaient être considérés comme très précieux, les matériaux étant au xv^e siècle infiniment plus coûteux que la main-d'œuvre. L'étude des panneaux en réflectographie infrarouge a montré que, malgré leur mise en page simple et répétitive, les compositions ont d'abord fait l'objet d'un dessin de mise en place, souvent assez sommaire mais parfois plus élaboré. Dans la scène du banquet (fig. 21), le bord de la table et les quelques objets qui y sont posés n'ont été que très schématiquement esquissés, et ces traits rapides n'ont pas toujours été suivis lors de la réalisation picturale. Dans la même scène, le dessin du vêtement du chevalier est plus élaboré et l'artiste utilise des hachures croisées pour indiquer la zone d'ombre (fig. 31). Parfois, la composition a été légèrement déplacée par rapport au dessin de mise en place. C'est le cas dans le pilier de sainte Gertrude (fig. 6), où l'homme alité a été peint légèrement plus haut que ce qui avait été prévu au stade du dessin sous-jacent (fig. 32), ce qui témoigne de la réflexion du peintre au moment de l'exécution picturale. Le dessin prouve aussi que l'artiste avait prévu de suggérer le volume du corps du malade sous la couverture, qui, en raison de son état dégradé, apparaît aujourd'hui comme un grand aplat de la couche picturale. À l'origine, les panneaux devaient présenter plus de relief et de profondeur que ce qui se laisse encore percevoir actuellement.

Au niveau de l'exécution picturale, les parties bien conservées montrent que le peintre était soucieux des détails et du rendu des matières. Dans la scène du banquet (fig. 21), la manière dont est peint le collier de la jeune femme, le soin apporté à l'exécution de sa robe et du voile qui couvre son hennin court, la texture mousseuse de la fourrure que porte l'homme âgé, en sont des exemples comme le sont les différents objets posés sur la table. Le peintre accorde une attention soutenue au rendu des visages. Sur le panneau où il chevauche seul, le visage du chevalier (fig. 32), qui émerge du chaperon très abîmé, présente un modelé subtil de l'aile du nez, de la commissure des lèvres ou encore du creux du menton. Dans la scène du banquet (fig. 21), les chairs claires et délicates de la jeune femme s'opposent aux traits profondément marqués de l'homme âgé, buriné par les rides, un visage qui se différencie à son tour de celui bien plus jeune du chevalier. On remarque encore le visage du personnage vêtu de rouge et d'un capuchon bleu (fig. 34), un homme entre deux âges, qui se signale par un certain relâchement des chairs. Son regard est expressif comme l'est aussi celui des deux jeunes femmes qui entourent l'homme au bras blessé (fig. 9).

Quoique conçues dans un contexte religieux, toutes les compositions ont la saveur d'histoires de la vie quotidienne. Elles ne mettent pas en scène des personnages bibliques ;

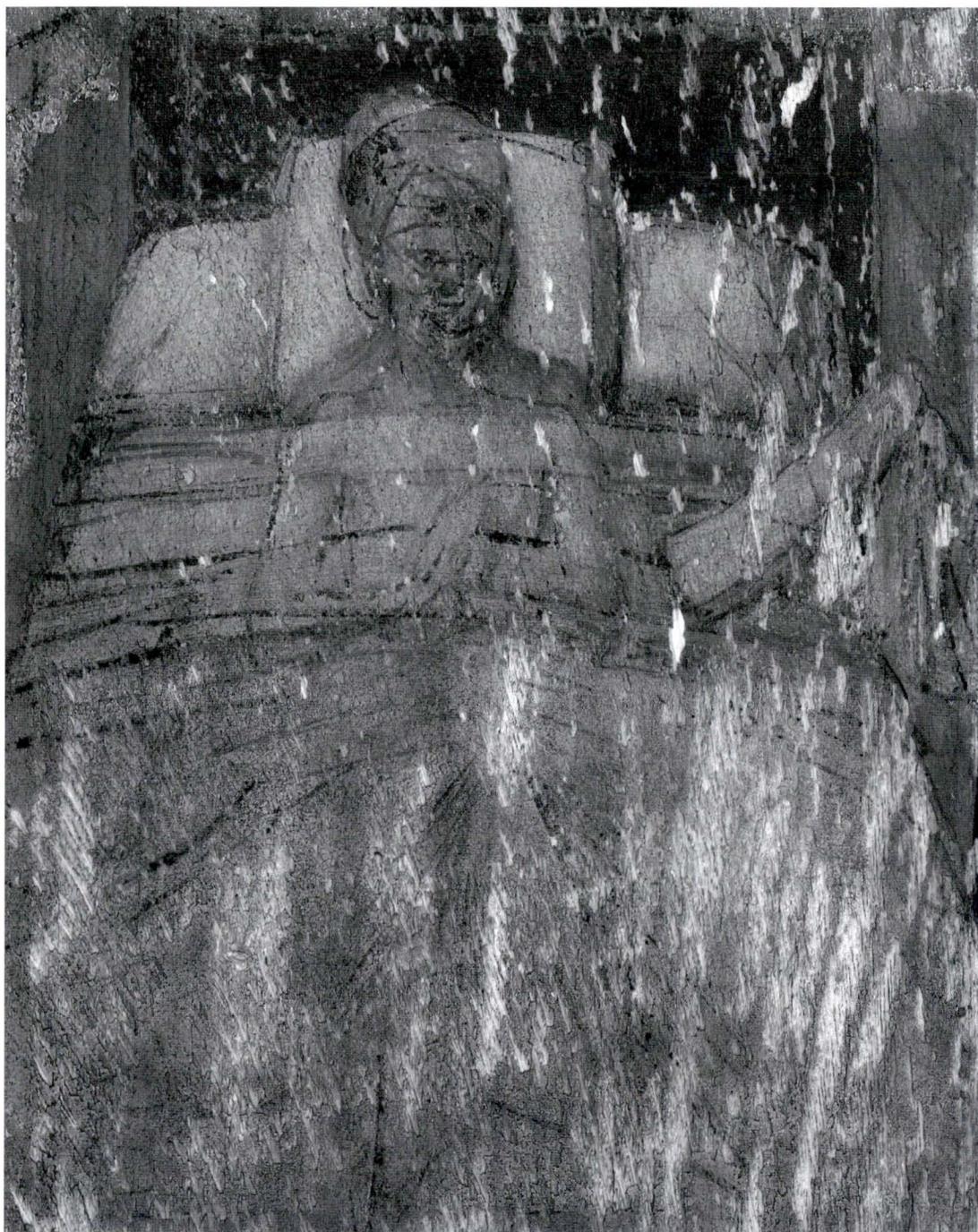


Fig. 32. Jacop Sourdiaus, *Le pilier de sainte Gertrude*, 1111.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

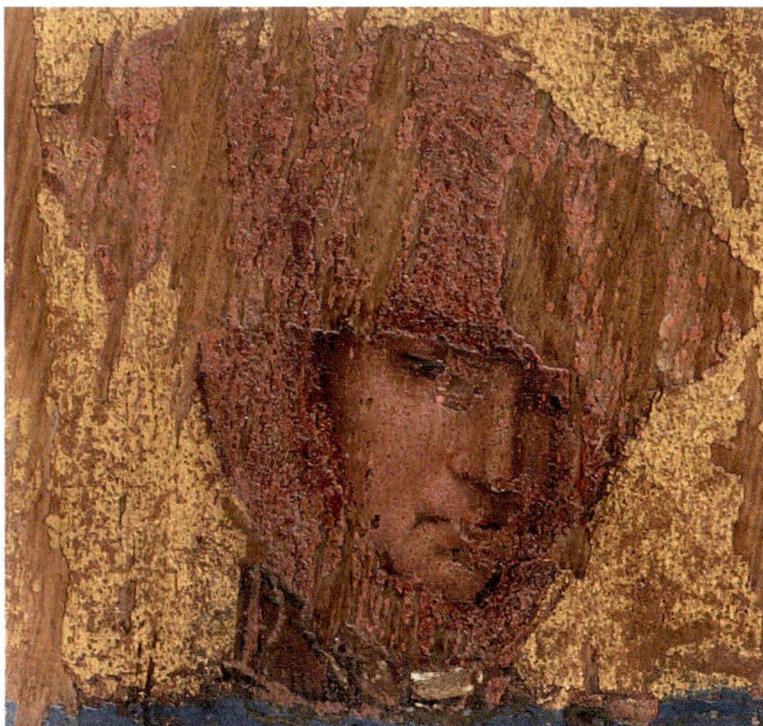


Fig. 33. Jacop Sourdiaus, détail de la fig. 22.
 Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
 © MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

les bénéficiaires des miracles ont été recrutés dans toutes les couches de la société du xv^e siècle, chacun étant vêtu à la dernière mode, selon son rang social. À l'exception de sainte Gertrude dont la tenue est codifiée, ils portent des coiffes, des bijoux et des vêtements très diversifiés. En dépit de leurs poses statiques, leurs gestes sont élégants et variés de sorte que les panneaux ne dégagent aucune monotonie malgré le schéma de composition répétitif.

Le programme iconographique des panneaux peints du char nous éclaire sur la volonté des chanoinesses de promouvoir le pèlerinage à Nivelles. Véritable outil de propagande en mouvement, le char proclame l'actualité des miracles de la sainte non seulement envers les malades et les éclopés en tout genre, mais aussi envers les béguines, les lettrés, les nobles et les jeunes gens bien nés, dont on pouvait escompter des dons plus substantiels. Sur le plan géographique, les miracles sélectionnés témoignent d'un fort ancrage local : à l'exception du monstre marin, tous se situent à Nivelles même ou dans un entourage proche. Alors que le culte de sainte Gertrude avait connu un rayonnement très large en Europe, Marie Baillette, le feu des béguines, le pilier et peut-être l'histoire du poing coupé sont des légendes qui ne se rencontrent qu'à Nivelles, comme aussi l'issue de l'histoire du chevalier et la donation d'Odelerd. Les prodiges illustrés sont le fait de la sainte en personne qui apparaît sur six panneaux. Lorsqu'ils surviennent par l'entremise d'une image sculptée, celle-ci est



Fig. 34. Jacop Sordiaus, détail de la fig. 16.
Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude.
© MRBAB-KMSKB. Photo F. Maes

située dans la collégiale. Il n'entrait pas dans l'intérêt des chanoinesses de promouvoir des miracles survenus loin de l'abbaye qui, s'ils démontraient la puissance de sainte Gertrude capable d'agir à distance, auraient pu dissuader les pèlerins de se déplacer jusqu'à Nivelles. Sur le plan typologique, les miracles retenus sont très variés. A l'évidence, sainte Gertrude est efficace et secourable en toutes circonstances⁽⁷⁹⁾. Alors que les guérisons prédominent

(79) Il faut remarquer que le programme ne retient que des événements positifs et n'illustre, par exemple, aucun miracle de châtement.

souvent dans les récits des miracles des saints à la fin du Moyen Âge, ce n'est pas le cas sur le char où quatre panneaux seulement illustrent ce type de prodige. Le programme met en exergue les pouvoirs de la sainte en matière d'exorcismes (un panneau), de résurrections (trois panneaux) - le miracle le plus important que puisse opérer un saint - et de justice (un panneau). Il est remarquable que le seul épisode de sa vie qui ait été retenu, le monstre marin, est précisément celui qui la justifie en tant que protectrice des voyageurs, une vertu précieuse pour encourager les pèlerins à se déplacer jusqu'à son tombeau. Un quart des panneaux du char est consacré à la légende du chevalier et trois panneaux à celle de la donation d'Odelerard, deux histoires qui semblent tenir une place à part à Nivelles à la fin du xv^e siècle puisque les chanoinesses font exécuter à cette époque deux pièces d'orfèvrerie remarquables qui s'y rattachent. La volonté d'attirer l'attention sur les miracles en faveur des nobles est évidente et indique clairement le public cible que la propagande entendait atteindre. Le programme iconographique s'appuie largement sur la tradition orale des miracles, dont l'abbaye était la source, bien davantage que sur les sources écrites⁽⁸⁰⁾. Sourdiaux regarde aussi les modèles iconographiques à sa disposition : la chasse gothique lui fournit les motifs du diable pendu au gibet et du bras de Gertrude sortant de son tombeau pour accepter le don d'Odelerard. Les interprétations qu'il en donne seront à leur tour à l'origine d'une iconographie typiquement nivelloise. On ne peut exclure qu'il ait eu sous les yeux d'autres modèles peints. On sait que la collégiale de Nivelles était ornée autrefois de fresques aujourd'hui perdues et que l'une d'entre elles au moins se rapportait à sainte Gertrude⁽⁸¹⁾.

Après 1460, *maître Jacop Sourdiaux, le poindeur de Bruxelles* apparaît encore régulièrement dans les comptes du chapitre de Nivelles jusqu'en 1468. Il participe aux décorations du Tour de Madame sainte Gertrude en septembre 1463, 1464, 1467 et 1468⁽⁸²⁾. On lui confie alors la peinture de bannières ou de drapeaux pour la procession ainsi que la peinture des bâtons des pèlerins. Les archives précisent que les bannières étaient réalisées sur du samit, un genre de tissu uni ou façonné réversible. Au xv^e siècle, des travaux très variés étaient pris en charge par les peintres, même les plus célèbres. En 1444, Rogier van der Weyden avait réalisé la polychromie du dragon de la procession de Nivelles et, jusqu'à la fin de sa vie, il ne dédaigna pas de polychromer des sculptures⁽⁸³⁾. Les bannières des processions religieuses du xv^e siècle encore conservées sont peu nombreuses et les exemples connus sont trop rares pour que l'on puisse en appréhender correctement l'importance. On sait cependant qu'elles présentaient parfois des compositions assez élaborées et pouvaient être réalisées avec des matériaux précieux comme l'or et l'argent⁽⁸⁴⁾. Un inventaire du trésor de la collégiale de Nivelles, daté du 30 juillet 1463, mentionne trois bannières de samit vert et rouge portant les images de sainte Gertrude et de saint Michel au milieu, qui

(80) Un processus identique de mise en image à partir de traditions orales avait déjà eu lieu au xiii^e siècle pour quelques scènes de la chasse gothique.

(81) ROUSSEAU 1926, p. 11, n° 103. Photo IRPA, cliché B7603, n° objet 20065170.

(82) VERBESSELT 1971, p. 73-74.

(83) FRANSEN 2009, p. 225.

(84) Pour un exemple de bannière peinte à l'or, voir STEYAERT 2013, p. 302-303.

pourraient se rapporter au travail confié à Sourdiaus. Dès la fin du xv^e siècle, elles étaient déjà perdues⁽⁸⁵⁾.

Jacob Sourdiaus n'est certes pas le peintre bruxellois le plus talentueux de son temps. Mais son cas est exceptionnel: il est l'un des très rares peintres bruxellois du xv^e siècle dont le nom peut être associé à une œuvre encore conservée. En outre, cette œuvre sort de l'ordinaire: il ne s'agit pas d'un retable mais bien d'un cycle décoratif destiné à enrichir un char de procession, deux raretés de nos jours. Ses compositions s'inscrivaient dans la stratégie déployée par le chapitre noble de Nivelles pour conférer au Tour de Madame sainte Gertrude un éclat particulier susceptible de rivaliser avec les pèlerinages concurrents.

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

AGR: Archives Générales du Royaume

CPAS: Centre Public d'Aide Sociale

IRPA: Institut Royal du Patrimoine Artistique

IRR: Infrared reflectogram

KBR: Koninklijke Bibliotheek van België/Bibliothèque Royale de Belgique

KMSKB: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

MRBAB: Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

BIBLIOGRAPHIE

ALVIN 1848 = L. ALVIN, Rapport sur le char de Nivelles, *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* XV, II, 1848, p. 342-345.

ALVIN 1855 = L. ALVIN, Rapport sur le char de Nivelles, *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique* XXII, I, p. 194-199.

Béguines 1991 = *Béguines et béguinages en Brabant et dans la province d'Anvers*, Archives Générales du Royaume (cat. d'expos.), Bruxelles.

BOUSMANNE & DELCOURT 2011 = B. BOUSMANNE & Th. DELCOURT (dir.), *Miniature flamandes 1404 - 1482*, Bibliothèque Royale de Belgique - Bibliothèque nationale de France (cat. d'expos.), Bruxelles-Paris.

BRULÉ 1924 = A. BRULÉ, Le vieux Nivelles. B. Collégiale de Nivelles. Pilier Madame Sainte-Gertrude, *Le Folklore brabançon* 19, p. 17-20.

BRULÉ 1936 = A. BRULÉ, Menus Faits. Reliques appartenant à la trésorerie de l'église Madame Ste Gertrude, *Le Folklore brabançon* XVI, 91-92, p. 277.

CEULEMANS *et al.* 1996 = C. CEULEMANS, R. DIDIER, C. RAYNAUD, Iconographie de la châsse de sainte Gertrude, in *Un Trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Schnütgen-Museum - Musée national du Moyen Âge (cat. d'expos.), Cologne - Paris, p. 208-224.

CHERON *et al.* 1987 = M. CHERON, E. COLLET, C. PATRIARCHE, *Le char de sainte Gertrude de Nivelles*, supplément à *Rif tout d'ju* 302, octobre.

COLLET 1985 = E. COLLET, *Sainte Gertrude de Nivelles, Culte, Histoire, Tradition*, Nivelles.

(85) HANON DE LOUVET 1948¹, p. 28.

- COLMAN 1977 = P. COLMAN, Jean Thonon, in *La sculpture au siècle de Rubens MRBAB* (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 186-187.
- Commission... 1899 = Commission royale des Monuments. Résumé des procès-verbaux. Peinture et Sculpture, *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* 38, p. 404 – 405.
- DELANNE 1944 = B. DELANNE, Histoire de la ville de Nivelles des origines au XIII^e siècle, *Annales de la société archéologique et folklorique de Nivelles et du Brabant wallon* XIV.
- DELATTRE & VERBESSELT 1971 = J.L. DELATTRE & L. VERBESSELT, Laatgotische Schilderkunst te Nijvel, in *Aspekten van de Laatgotiek in Brabant*, Stedelijk Museum (tentoonst. cat.), Leuven.
- DIDIER et & CEULEMANS 1996 = R. DIDIER & C. CEULEMANS, Les processions et le char de la châsse de Nivelles, in *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Schnütgen-Museum - Musée national du Moyen Âge (cat. d'expos.), Cologne - Paris, p. 104-106.
- DIDIER 1996¹ = R. DIDIER, Chronique des reliques et des châsses de sainte Gertrude, in *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Schnütgen-Museum - Musée national du Moyen Âge (cat. d'expos.), Cologne - Paris, p. 91-98.
- DIDIER 1996² = R. DIDIER, La présentation de la châsse gothique, in *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Schnütgen-Museum - Musée national du Moyen Âge (cat. d'expos.), Cologne - Paris, p. 101-103.
- DIDIER 1996³ = R. DIDIER, L'abbaye et les chanoinesses de Nivelles, *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Schnütgen-Museum - Musée national du Moyen Âge, (cat. d'expos.), Cologne - Paris, p. 60-69.
- DOUTREPONT 1946 = A. DOUTREPONT, Une représentation inconnue de la Légende du Chevalier sauvé par sainte Gertrude, in *Miscellanea historica in honorem Alberti De Meyer: Universitatis Catholicae in oppido Lovaniensi iam annos XXV professoris*, Louvain-Bruxelles 1, p. 638-649.
- FRANSEN 2009 = B. FRANSEN, Une âme de sculpteur: l'imagier dans Rogier van der Weyden, in L. CAMPBELL & J. VAN DER STOCK, *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître des passions*, M Museum (cat. d'expos.), Louvain, p. 222-237.
- FRANSEN 2013 = B. FRANSEN, Jacop Sourdiaux «le poindeur du kars», in V. BÜCKEN & G. STEYAERT, *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1460 – 1520*, MRBAB (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 134 - 141.
- GAIFFIER 1943 = B. DE GAIFFIER, Un thème hagiographique: le pendu miraculeusement sauvé, *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* XIII, 2/3, p. 123-148.
- GEISSLER 1925 = J. GEISSLER, La légende du chevalier voué au démon et sauvé par sainte Gertrude, *Le folklore brabançon* 23, p. 205 - 285.
- GIRAULT & GIRAULT 2007 = M. GIRAULT & P.G. GIRAULT, *Le livre des miracles de saint Gilles*, Orléans.
- HANON DE LOUVET 1948¹ = R. HANON DE LOUVET, *Contribution à l'étude de la ville de Nivelles. I. La «grande procession» et la fête de Nivelles sous l'ancien régime*, Gembloux, p. 11-45.
- HANON DE LOUVET 1948² = R. HANON DE LOUVET, *Contribution à l'histoire de la ville de Nivelles, V. Le miracle de la Baillette, la procession du même nom, le béguinage de Saint-Syr et la châsse de sainte Gertrude*, Gembloux, p. 125-147.
- HAZEBROUCK-SOUCHE 2007 = V. HAZEBROUCK-SOUCHE, *Spiritualité, sainteté et patriotisme: glorification du Brabant dans l'œuvre hagiographique de Jean Gielemans (1427-1487)*, Turnhout.

- HONTOYE 2006-2007 = E. HONTOYE, *L'iconographie de sainte Gertrude dans le contexte nivellois à l'époque de la Contre-Réforme. Analyse comparée de trois cycles représentant sa vie et ses miracles*, (Université catholique de Louvain, mémoire de licence), Louvain-la-Neuve (non publié).
- HOEBANX 1952 = J.J. HOEBANX, *L'abbaye de Nivelles des origines au XIV^e siècle*, (Académie royale de Belgique. Classe des lettres et des sciences morales et politiques. Mémoires 46, 4), Bruxelles.
- JOLIVET 2003 = S. JOLIVET, *Pour soi vèlir honnêtement à la cour de monseigneur le duc de Bourgogne. Costume et dispositif vestimentaire à la cour de Philippe le Bon de 1430 à 1455* (Université de Bourgogne, Thèse pour le doctorat en Histoire), Dijon (non publié).
- MADOU 1975 = M. MADOU, *De heilige Gertrudis van Nijvel*, 2 vol., Brussel.
- MAQUET 2003 = C. MAQUET, *La vie de sainte Gertrude, dame de Nivelles: édition critique* (Université catholique de Louvain, mémoire de licence), Louvain-la-Neuve (non publié).
- MAJÉRUS 1997 = P. MAJÉRUS, *Ces femmes qu'on dit béguines... Guide des béguines de Belgique. Bibliographie et sources d'archives*, 2 vol., Bruxelles, Archives générales du Royaume.
- MARTENS 2009 = D. MARTENS, Du style à l'iconographie: deux fragments d'un cycle de saint Gilles peint probablement à Bruxelles à la fin du XV^e siècle, *Oud Holland* 122, 1, p. 193-214.
- OTTINGER 2002 = B. OTTINGER, *L'art de la chasse. Histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai.
- PLATELLE 1997 = H. PLATELLE, *Les exemples du « Livre des abeilles »: une vision médiévale/Thomas de Cantimpré*, Turnhout.
- PIEROT 2003 = D. PIEROT, Vie et miracles de sainte Gertrude en douze tableaux, *Annales de la Société royale d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Nivelles et du Brabant wallon XXVIII-XXIX*, p. 269-287.
- PREVENIER 1998 = W. PREVENIER (dir.), *Le prince et le peuple. Images de la société au temps des ducs de Bourgogne 1384-1530*, ANVERS.
- Province... 1912 = Province de Brabant: inventaire des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Nivelles*, Bruxelles.
- REBREVETTES 1612 = G. DE REBREVETTES, *L'image de la noblesse figurée sur la vie de sainte Gertrude et de ses parents*, Paris.
- RYCKEL 1637 = G. A. RYCKEL, *Historia S. Gertrudis principis Virginis, primae Nivellensis Abbatissae nolis et figuris aeneis subinde illustrata. Opera et impensa a Josephi Geldolphi a Ryckel Abbatissae S. Gertrudis Lovanii*, Bruxelles.
- ROUSSEAU 1926 = *Relevés exécutés par M.C. Tulpinck de peintures murales anciennes décorant divers monuments de la Belgique. Catalogue par M.H. Rousseau*, Bruxelles.
- SCHUSTER 2007 = P. SCHUSTER, Le rituel de la peine capitale dans les villes allemandes à la fin du Moyen Âge, in J. CHIFFOLEAU, Cl. GAUVARD, A. ZORZI (dir.), *Pratiques sociales et politiques judiciaires dans les villes de l'Occident à la fin du Moyen Âge* [en ligne]. Rome, publication de l'École française de Rome, p. 689-712. URL: <http://books.openedition.org/efr/1851> (consulté le 20 octobre 2014).
- STEYAERT 2013 = G. STEYAERT, Maître à la Vue de Sainte-Gudule, in V. BÜCKEN & G. STEYAERT, *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1460 - 1520*, MRBAB (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 296-317.
- STOCQ 1931 = A.F. STOCQ, *Vie critique de sainte Gertrude de Nivelles en Brabant (631-664)*, Nivelles.
- TARLIER & A. WAUTERS 1873 = J. TARLIER, & A. WAUTERS, *Géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1 (Ville de Nivelles).

- VAN DEN ABEELE 1994 = B. VAN DEN ABEELE, *La fauconnerie au Moyen Âge*, 1994.
- VAN DEN ABEELE 2000 = B. VAN DEN ABEELE, Le faucon sur la main. Un parcours iconographique médiéval, in A. PARAVICINI BAGLIANI & B. VAN DEN ABEELE (dir.), *La chasse au Moyen Âge: société, traités, symboles*, Turnhout, p. 87-109.
- VAN DER ESSEN 1907 = L. VAN DER ESSEN, *Etude critique et littéraire sur les Vitae des saints mérovingiens de l'ancienne Belgique*, Louvain - Paris.
- VANWIJNSBERGHE 2013 = D. VANWIJNSBERGHE, 'Un bon ouvrier nommé Marquel Caussin'. *Peinture et enluminure en Hainaut avant Simon Marmion*, Bruxelles.
- VERBESSELT 1971 = L. VERBESSELT, *De geschilderde panelen van de "Char" van Sint-Gertrudis te Nijvel. Bijdrage tot de studie van de Brusselse schilderkunst*, (Katholieke Universiteit Leuven, Verhandeling Licencie Oudheikunde en Kunstgeschiedenis), Leuven (mémoire non publié).

SAMENVATTING

Beeldvorming en propaganda gedurende de 15de eeuw. Jacop Sourdiaus en de geschilderde panelen van de processiekar van de H. Gertrudis in Nijvel.

De kanunnikessen van het adellijk kapittel van Nijvel gaven in 1460 de Brusselse schilder Jacop Sourdiaus de opdracht om de processiewagen van het de reliekschrijn van de H. Gertrudis te versieren. Soudiaius verguldde niet alleen de sculpturen van de wagen maar schilderde ook vierentwintig panelen om de benedenzijde van de wagen te versieren. De iconografische studie van eenentwintig panelen die nog steeds bewaard maar gedemonteerd werden, toont niet alleen aan dat deze panelen bijna uitsluitend *post mortem* mirakels afbeelden, maar ook dat de kunstenaar zich op mondelinge overleveringen baseerde om recente wonderen met een sterke lokale verankering te illustreren. Het geheel van het iconografische programma toont aan dat de kanunnikessen de bedoeling hadden om recente mirakels van de H. Gertrudis te gebruiken om bedevaarten naar Nijvel te propageren en een bijzondere glans te geven ten aanzien van concurrerende initiatieven.

ABSTRACT

Images and propaganda in the fifteenth century. Jacop Sourdiaus and paintings of the chariot of St. Gertrude in Nivelles.

In 1460, the canonesses of the Noble Chapter of Nivelles commissioned the Brussels painter Jacop Sourdiaus with the decoration of the processional chariot of the Shrine of St. Gertrude. Sourdiaus gilded the sculptures on the chariot and made twenty-four painted panels for its lower part. The iconographic study of the surviving twenty-one panels, now dismantled, shows that they illustrate almost exclusively *post mortem* miracles with strong local roots based on oral tradition. The iconographical program as a whole demonstrates the canonesses' desire to promote the contemporary relevance of St. Gertrude's actions, and by so doing encouraging the pilgrimage to Nivelles and making it special in regard to competing events.

ONBEKEND MAAKT ●NBEMIND.
EEN VIJFTIENDE-EEUWS SCHILDERIJ IN DE STIJL VAN
ROGIER VAN DER WEYDEN IN DE ANTWERPSE KATHEDRAAL

Jeroen REYNIERS⁽¹⁾
(Prijs Simone Bergmans 2014)

*In afwachting dat het merkwaardig
schilderij door een bevoegdheid wordt
bestudeerd [...]*⁽²⁾

Door de eeuwen heen is de kathedraal van Antwerpen steeds een kruispunt geweest waar kunst en religie elkaar ontmoetten. Deze religieuze plek was altijd bijzonder verfraaid met muurschilderingen, schilderijen, altaarstukken en retabels, met uitzondering van het einde van de achttiende eeuw als gevolg van de Franse Revolutie⁽³⁾.

Het oudste geschilderde werk op paneel dat in de kathedraal wordt bewaard, dateert van de vijftiende eeuw en stelt het huwelijk van Maria en Jozef voor (fig. 1). De keerzijde ervan, ook beschilderd maar in minder goede bewaringstoestand overgeleverd, heeft als thema keizer Augustus in aanwezigheid van de Tiburtijnse sibille (fig. 2).

Het citaat uit 1949, aan het begin van dit artikel, maakt gewag van het ontbreken van een uitgebreide studie van het betreffende paneel. In die tijd was het kunstwerk te bezichtigen op de tentoonstelling *Kerkelijke kunst* in Antwerpen, waar het een plek kreeg in de zaal *weinig gekende schilderijen en triptieken*, als een indirecte aanzet om het werk te promoten voor verder onderzoek⁽⁴⁾. Dit bracht wel met zich mee dat het schilderij tot 1954 op verschillende tentoonstellingen aanwezig was. Maar toch bleef een grootschalige studie uit tot 1983, toen het schilderij naar het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium

(1) Illuminare-Studiecentrum voor Middeleeuwse Kunst-KU Leuven & KIK-IRPA, Brussel. Dit onderzoek is verwezenlijkt in het kader van mijn masterproef aan de KU Leuven waarbij het schilderij aan een historische, iconografische en technische analyse werd onderworpen (REYNIERS 2010-2011). Dit gebeurde onder de supervisie van prof. dr. Jan Van der Stock en werd bekroond met de Simone Bergmans prijs van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België. Voor de realisatie van dit artikel betuig ik mijn dank aan Guido Awouters, Véronique Büeken, Ria Fabri en Jan Van der Stock. Lee Preedy dank ik voor de vertaling van de Engelse samenvatting.

(2) JANSSEN & VAN HERCK 1949, p. 95.

(3) Dankzij de archieven zijn we goed ingelicht over de werken die ooit van de kathedraal deel uitmaakten. Zie: GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 228-229 (muurschilderingen), 355-357 (retabels), 358-371 (schilderijen). Over de kathedraal aan het einde van de achttiende eeuw, zie: VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1993, p. 61-62; AERTS & GRIETEN 1993, p. 267-268.

(4) JANSSEN & VAN HERCK 1949, p. 14 en 95.



Fig. 1. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*, 1450-1475. Olieverf op paneel, 128 x 105 cm. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven



Fig. 2. Anonieme meester, *Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille*, 1450-1475. Olieverf op paneel, 128 x 105 cm. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven

(KIK) te Brussel verhuisde voor een restauratiebehandeling (1983-1990)⁽⁵⁾. Het was De Maeyer die het werk bestudeerde, restaureerde en de resultaten ervan publiceerde⁽⁶⁾. Nadien bespraken ook Steinmetz, Kemperdick, De Vos en Nys het werk kort⁽⁷⁾. Grieten en Bungeneers stelden een *status quaestionis* over het werk op, aangevuld met referenties naar archiefdocumenten⁽⁸⁾. En vorig jaar nog is de problematiek van het gerestaureerde triforium van de Brusselse kathedraal aan de hand van dit schilderij terug onder de aandacht gebracht⁽⁹⁾.

Dit artikel heeft tot doel het werk beter te duiden in zijn context van de vijftiende eeuw. Het start met een historische benadering van het werk. Vervolgens gaat het verder met een iconografische uiteenzetting om tenslotte te eindigen met een stilistische toelichting. De resultaten van voorgaande studies worden daarbij aangevuld en/of bekritiseerd met bevindingen van recente technische studies, zoals het onderzoek naar de ondertekening.

Een historische blik

Over de ontstaansgeschiedenis van het werk is niets gekend. Dat de beide zijden van het paneel zijn beschilderd, wijst er alleszins op dat het een onderdeel geweest is van een groter geheel. De andere panelen die er oorspronkelijk deel van uitmaakten zijn niet gekend of overgeleverd.

Het middeleeuwse erfgoed dat de toenmalige collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk sierde, heeft de tand des tijds slecht doorstaan⁽¹⁰⁾. Er zijn een aantal belangrijke gebeurtenissen die daarvan de oorzaak zijn; in 1533 verwoeste een brand het interieur van de kerk en daarna bracht het iconoclasme van 1566 maar ook het tweede of stille iconoclasme in de jaren 1581-1585 tijdens het calvinistisch bewind, onheil voor de altaarstukken en voorwerpen van het interieur⁽¹¹⁾. De contrareformatie zorgde eveneens voor veranderingen van de altaren en er is eerder ook al gewezen op de gebeurtenissen aan het einde van de achttiende eeuw die nefast waren.

Nys veronderstelde aan de hand van een vergelijkbaar werk in de Sint-Catharinakerk van Hoogstraten dat het schilderij niet van de kathedraal afkomstig zou zijn, maar dat het

(5) Over de tentoonstellingen, zie het gedeelte over de historiek van het werk. De gegevens in verband met de restauratie zijn door het restauratiedossier van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium gekend: Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, restauratiedossier 2L43:1983.02744.

(6) DE MAEYER 1991, p. 25-28.

(7) STEINMETZ 1993, p. 141-142; KEMPERDICK 1997, p. 105; DE VOS 1999, p. 164-165; NYS 2007, p. 244-247.

(8) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 373-375.

(9) REYNIERS 2014, p. 55-58.

(10) NIEUWDOORP 1993, p. 161-175. Ville meldt dat in 1818 nog twee vijftiende-eeuwse schilderijen in de kathedraal waren terug te vinden: *A la chapelle derrière le chœur, il n'y a rien de remarquable que deux petits tableaux antiques, que paroissent appartenir au 15^e siècle, et l'autel qui est le seul de 32 qui ait échappé à la fureur du vandalisme de ce temps.* Deze werken zijn niet nader gekend. Zie: VILLE 1818, p. 26.

(11) BAUDOUIN 1993, p. 183 en 186-187.

voor de Arme Claren van Antwerpen werd vervaardigd⁽¹²⁾. Hij verwees daarvoor naar de aanwezigheid van enkele zusters bij het huwelijk van Jozef en Maria, uiterst rechts op het paneel. Een verdere studie in de archieven zou meer licht kunnen werpen op de beginjaren van het werk en het originele altaar. Maar een man in het midden van het paneel (fig. 3), op de scheiding tussen interieur en exterieur van de gotische kerk kan mogelijk ook de sleutel vormen tot het ontrafelen van de opdrachtgever en/of schenking van dit werk. Deze man op leeftijd draagt een niet nader gekende halsketting van een gilde of orde met een verfijnde, getordeerde vorm die afwisselend uit een dikker en een smaller motief bestaat, en met een hoefijzer als hanger⁽¹³⁾. Deze man is later aan de compositie toegevoegd, zo getuigt de onderliggende tekening (fig. 4), waar de schetsmatige aanduiding voor deze persoon ontbreekt. De onderliggende tekening toont wel de aanwijzing van een ander persoon, die met zijn gezicht naar de man naast hem is gedraaid. Deze getekende figuur werd nadien ook uitgewerkt maar dan alsnog overschilderd. Want naast het gezicht van de later toegevoegde persoon met de halsketting komt immers onder een dun laagje verf de eerst geschilderde figuur terug tevoorschijn.

De voorbije eeuwen zijn heel wat beschrijvingen van het interieur van de kathedraal opgesteld en overgeleverd⁽¹⁴⁾. Het vijftiende-eeuwse paneel duikt een eerste maal op in een beschrijving van 1728 waarbij Verbruggen alle objecten van de kathedraal samenbundelde in zijn *Beschrijvinge der outaeren Schilderijen ende Bellhouwerijen welke te sien sijn inde Cathedrale kercke van Onse Lieve Vrouwe tol Antwerpen*⁽¹⁵⁾. Verbruggen omschreef het als *een geheel out stuck, cleijne figueren op manier vande eijcken seer gollickx verbeeldende de trouw van Onse Lieve Vrouw, ende St. Joseph met eene gollickxsche kercke achter met veele figuerkens seer vrent geleet*⁽¹⁶⁾. Hij situeerde het in de *Paeij-kaemer* of kerkmeesterkamer, de conferentiezaal van de kerkfabriek⁽¹⁷⁾. Naast dit schilderij was deze zaal nog versierd met

- (12) Nys 2007, p. 247. Voor het schilderij van Hoogstraten, zie: AERTS & DE CEULAER 1988, p. 168-169 (inv. nr. 225); BORCHERT 2010b, p. 176, 523-524 (cat. nr. 47) en LAVAURE 2013, p. 245-269.
- (13) In het verleden werd deze ketting foutief als de halsketting van het Gulden Vlies geïdentificeerd. Zie: VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1957, p. 63; VAN BRABANT 1972, p. 244.
- (14) In de teksten van Papebrochius is een oud schilderij gemeld bij het altaar van Sint-Jozef aan de tweede pilaar aan de noordzijde van het schip. *Fabrorum Lignariorum altare, olim habuit in veleri pictura, et nunc habet in nova (quam... Gerbaldi elaboravit, ut hic quoque nomen habere mereretur): habet, inquam. S. Iosephum, fabrum ulique, fugientem cum exore et puero, vectis asimo, in Aegyptum*. Van der Sanden voegde de afmetingen van dat werk toe: *2 voet 6 duim hoog en 1 voet 8 duim breed*. Dankzij deze afmetingen en zijn iconografische toelichting is het uitgesloten om de beschrijvingen van Papebrochius en van Van der Sanden aan dit kunstwerk te verbinden. PAPEBROCHIUS 1845-1848, p. 351; Antwerpen, Felixarchief, *Privilegiekamer*, 171; Jacob Van der Sanden, *Oud Konst-toneel van Antwerpen*, 1 (1781), [autograaf] p. 214.
- (15) Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 5272; J.F.F. Verbruggen, *Beschrijvinge der outaeren schilderijen ende bellhouwerijen welke te sien sijn inde Cathedrale Kercke van onse lieve vrouwe tol Antwerpen* (1728), p. 12. Voor de eerste keer vermeld, maar op een andere manier verwezen door Grieten en Bungeneers, zie: GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 374-375.
- (16) Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 5272; J.F.F. Verbruggen, *Beschrijvinge der outaeren schilderijen ende bellhouwerijen welke te sien sijn inde Cathedrale Kercke van onse lieve vrouwe tol Antwerpen* (1728), p. 12.
- (17) Deze vergaderzaal is gebouwd in 1639/40 en is gelokaliseerd aan de zuidzijde van het transept. Zie: GRIETEN 1993, p. 138.



Fig. 3. Man met halsketting. Anonieme meester. *Scènes uit het leven van St.-Jozef*.
Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven



Fig. 4. Ondertekening man met halsketting. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 921.
© KIK-IRPA, Brussel

een *Kruisafneming met Maria Magdalena*⁽¹⁸⁾, met een *landschap met de rust en vlucht naar Egypte* van Joos de Momper en Hendrik van Balen⁽¹⁹⁾, met de *geboortescène van Christus* door Maarten de Vos⁽²⁰⁾, met een schets van het Heilig Graf⁽²¹⁾ en tenslotte met een

(18) *Afdonninge van het Cruys beler geschildert als geteeckent, de Magdalena, ende den willen doeck schijnt van Jordaens gereloucheert te sijn*. Bewaarplaats onbekend. Zie: VAN LERIUUS 1841, p. 16-17. De handgeschreven gidsen vermelden dit werk niet.

(19) *Landschap van Momper, de stoffagie O.L.Vrouwe, ende St. joseph, met eenige engeltiens, sijn van Hendrick van Balen dogh van sijn beste niet*. GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 410 (inv. nr. 957).

(20) *Kersnacht sijnde clijne figuren met eenige engeltiens van Merlen De Vos seer los geschildert*. GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 379-380 (inv. nr. 927).

tekening van een orgel⁽²²⁾ (23). In 1750, 1754, 1773 en 1774 werd het paneel in handgeschreven overzichten van de kathedraal gedocumenteerd, samen met de laatst genoemde werken uit dezelfde kamer⁽²⁴⁾. Het was Berbie die naderhand nog in zijn gedrukte gidsen van de kathedraal een korte toelichting van het schilderij voorzag⁽²⁵⁾.

Aan het einde van de achttiende eeuw brak de Franse Revolutie uit. Het bracht met zich mee dat de kloosters moesten sluiten en dat de kunstwerken van de kathedraal geïnventariseerd en verwijderd of verkocht werden⁽²⁶⁾. Een aantal schilderijen, waaronder de *Kruisafneming* van P.P. Rubens, werden naar Parijs overgebracht⁽²⁷⁾. De schilderijen in de kerkmeesterkamer bleven tussen 1794 en 1815 uit de handen van de Franse troepen gespaard⁽²⁸⁾.

- (21) *In de selve camer is oock de schetse van het Heijligh Graf met couleur van Erasmus Quellin den ouden genoemt.* Bewaarplaats onbekend. De beschrijving van 1754 geeft aan dat de schets van de hand van P. P. Rubens was, maar dit moet waarschijnlijk van Erasmus II Quellinus zijn. Zie: Leuven, Maurits Sabbe bibliotheek, codex 60 (bruikleen Groot-Seminarie Mechelen): *Beschrijvinghe en Plan van ons L:vrouwe kercke tot Antwerpen*, (1754), fol. 12r; GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 361.
- (22) *Eene seer curieuse gewassen teekeninge voor het Orgel.* Bewaarplaats onbekend, maar door Peter I Verbruggen en Michel Boursoy gebruikt bij de vervaardiging van het orgel (inv. nr. 746; GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 262).
- (23) De tekst is als een wandelgids uitgewerkt. Dat maakt het mogelijk om het vijftiende-eeuwse werk te situeren aan de noordkant van de zaal, naast de deur.
- (24) *Kerckmeesters camer is een out stuck met kleijne figuren opde manier van eykens verbeeldende de trouw van st joseph* (Antwerpen, Felixarchief, SAA, *Privilegiekamer*, 197: *Beschrijvinghe van de cloosters, kerken, aulaeren, epitaphie, schilderijen en beelden ende andere rariteiten in de stadt van Antwerpen*, (1750), fol. 15v en verder); *Kerckmeesterscamer of paeijcamer is een out stuck met kleijne figuren verbeeldende de trouw van st joseph in de manier van eyckens* (Leuven, Maurits Sabbe bibliotheek, codex 60 (bruikleen Groot-Seminarie Mechelen): *Beschrijvinghe en Plan van ons L:vrouwe kercke tot Antwerpen*, (1754), fol. 11v en verder); *Onder andere schilderijen hanght hier een heel oudt stuck cleijne figuren op de maniere van de van Eijcken seer gotiex, verbeldende een trouw van O:L:V: en St. joseph, met een gotieckse kerk achter met veele figuurkens seer vrent geschildert* (Antwerpen, Felixarchief, SAA, *Kerken en Kloosters*, 2044: Jacob DE WIT, *Beschryvinge van Alle de Kerken binnen Antwerpen, door Jacob De Wit, Konstschilder van Amsterdam, met Noten*, (1773), fol. 36v). Een jaar later schrijft De Wit: *Onder andere schilderijen hanght hier een heel oudt stuck cleijne figuren op de maniere van de van Eijcken, saer gotlickx verbeldende een trouw van O:L:vrouw en st. Joseph, met veele figuurkens seer vrent geschildert.* Zie: Brussel, Koninklijke Bibliotheek, 13642: Jacobus DE WIT, *Generale Beschryving van Alle de Schilderijen Bellhouwerije en geschilderde glaesen, & Dewelcke noch hedendeghs te sien syn in de kercken & van Antwerpen door Jacobus De Wit konstschilder met vermeerderingen & ounmeerckingen eerste deel, Bevalende de Beschrijving van O:L:V Kercke*, (1774), fol. 55v.
- (25) *Onder andere schilderijen hangt in de selve kamer een geheel oud stuk, kleyne figuren op de manier van de Eyken zeer gotlickx verbeeldende de Trouw van onze lieve Vrouw ende St. Joseph, met een gotlickxsche kerke agter met vele figuerkens zeer vrent gekleed.* Zie: BERBIE 1756, p. 17; BERBIE 1757, p. 13-14; BERBIE 1763, p. 13; BERBIE 1765, p. 16; BERBIE 1768, p. 14.
- (26) VAN BRABANT 1974, p. 102-113; AERTS & GRIETEN 1993, p. 267-279.
- (27) AERTS & GRIETEN 1993, p. 267-269; GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 402-404.
- (28) VAN LERIEU 1841, p. 17 (hij lokaliseerde het schilderij in 1841 nog steeds in the kerkmeesterkamer, samen met het schilderij van Joos De Momper en Hendrik Van Balen (inv. nr. 957)); PIOT 1883; VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1962, p. 66-83; Vlieghe 1971, p. 273-283; AERTS & GRIETEN 1993, p. 267 en 400-401 (voetnoot 4).

In 1855 maakte het vijftiende-eeuwse schilderij deel uit van een tentoonstelling⁽²⁹⁾. In 1856⁽³⁰⁾ is er een eerste vermelding dat het kunstwerk zich bevond in de publieke ruimte van de kathedraal, en een archiefdocument maakt gewag van een behandeling van het schilderij in 1858 door restaurateur Maillard (bijlage 1)⁽³¹⁾. Drie jaar later wordt de eerste uitgebreide, iconografische beschrijving van het paneel opgemaakt⁽³²⁾. Génard meldt in 1877 dat het schilderij een nieuwe plek in de kooromgang had gekregen, tussen de Sint-Lucas- en de Sint-Jozefkapel⁽³³⁾.

Aan het einde van de negentiende eeuw, in 1892, stelde restaurateur Sacré een kostenraming op voor een behandeling van de kruisafneming van P. Verlinden en ook voor het huwelijk van Jozef en Maria (bijlage 2)⁽³⁴⁾. Dat deze behandeling van het paneel ook effectief doorging, wordt bevestigd door de Sint-Thomas- en Sint-Lucasgilde, die het niet hadden kunnen aanschouwen tijdens hun bezoek aan de kathedraal in datzelfde jaar: [...] *c'est là* [St.-Jozefkapel] *aussi que se trouvait le remarquable tableau, aujourd'hui en réparation, de Roger van der Weyden, la Légende de la vocation de Saint Joseph et les Épousailles de la sainte Vierge*⁽³⁵⁾. Tien jaar later maakte het schilderij deel uit van de belangrijke tentoonstelling over de Vlaamse Primitieven te Brugge en in 1930 verliet het nogmaals de kathedraal voor de tentoonstelling *Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII^e siècle*⁽³⁶⁾. Het schilderij werd nadien opnieuw onder handen genomen, ditmaal door Van Poeck (bijlage 3 en 4). Later maakte het weer deel uit van een aantal tentoonstellingen in Antwerpen, Amsterdam, Dijon, Brussel en Utrecht⁽³⁷⁾.

(29) GÉNARD 1855, p. 31 (cat. nr. 38).

(30) *Men heeft in de O.-L.-V. kerk te Antwerpen verscheidene tafereelen van groote vlaemsche meesters teruggeplaaetst. Onder deze bemerkt men de trouw van O.-L.-V. door Rogier van der Weyden, den oude, en de Graflegging door Merten de Vos.* Zie: VAN ROTTERDAM 1856, p. 79.

(31) Antwerpen, Kathedraalarchief, *Schilderijen. Kostenramingen en rapporten (1854-1953)*, 6.E.9: A. MAILLARD, Restauratieafschrift betreffende het paneel van de navolger van Rogier van der Weyden, (1858), z. fol.

(32) GÉNARD 1861, p. 28-30. Van den Branden bundelde het werk samen met nog 13 andere schilderijen in zijn *Liste des tableaux rares et précieux qui se trouvent dans la Cathédrale de la ville d'Anvers [...]*. Hij meldde dat het nog steeds in de kerkmeesterkamer hing. Volgens Génard hing het schilderij in 1867 in de *chapelle dite des mariages*. Zie: VAN DEN BRANDEN 1861, p. 116-117; GÉNARD 1867, p. 18.

(33) GÉNARD 1877, p. 13. In 1910 is het werk nog steeds op die plaats beschreven: DE BOSSCHERE 1910, p. 17. Er is nog een foto bewaard waar het schilderij in de kooromgang is te zien: Antwerpen, Felixarchief, SAA, *Foto-Album*, 101; Edmond Vermeylen, FOTO-ALB 4700 (REYNIERS 2014, p. 54) & KIK-IRPA, Clichénummer: E034485; PRIMS 1948, p. 63-65; VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1957, p. 63-64; *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen* 1980, z.p.

(34) Antwerpen, Kathedraalarchief, *Schilderijen. Kostenramingen en rapporten (1854-1953)*, 6.E.9: F. SACRÉ, *Kostenraming restauratie kruisafneming (P. Verlinden), huwelijk van Jozef en Maria (school van van der Weyden)*, (28 juli 1892), z. fol.

(35) *Cathédrale Notre-Dame 1892*, p. 267. Met dank aan Dominique Deneffe die me de referentie doorspeelde.

(36) *Exposition des Primitifs flamands* 1902, p. 13 (cat. nr. 29); HULIN DE LOO 1902, p. 8; *Trésor de l'art flamand* 1930, p. 113 (cat. nr. 132ter).

(37) *Kerkelijke kunst* 1948, p. 95 (cat. nr. 842); *Bourgondische pracht* 1951, p. 15 (cat. nr. 42); *Le grand siècle de Ducs de Bourgogne* 1951, p. 40 (cat. nr. 31); *De eeuw van Bourgondië* 1951, p. 33 (cat. nr. 30); *Bruxelles au XV^e siècle* 1953, p. 181 (cat. nr. 53); *De Madonna in de kunst* 1954a, p. 37 (cat. nr. 105); *De Madonna in de kunst* 1954b, p. 12 (cat. nr. 81).

Tot 1983 hing het schilderij in de kathedraal aan de Sint-Jozefkapel. In dat jaar onderging het in Brussel een grondige restauratiebehandeling⁽³⁸⁾ waarna het een nieuwe plek kreeg in de kooromgang van de kathedraal, op de plaats waar in de achttiende eeuw nog het epitaaf van Christoppel Plantijn prijkte, tegenover de Onze-Lieve-Vrouw van de Vredeskapel⁽³⁹⁾.

Iconografische toelichting

Recto: Scènes uit het leven van Sint-Jozef

De afbeelding op de voorzijde van het paneel is opgedeeld in twee taferelen, die elk een verschillende scène uit het leven van de heilige Jozef voorstellen. In de vijftiende eeuw ontstond een bloeiende cultus voor deze heilige⁽⁴⁰⁾. In de Bijbel wordt Jozef genoemd als een afstammeling van het huis van David. Hij is timmerman en echtgenoot van Maria (Mat. 1, 1-16, 20; Luc. 1, 27; Luc. 3, 23-28)⁽⁴¹⁾. Jacobus da Voragine (1228-1298) wist dit thema al te betrekken in zijn *Legenda Aurea* en het komt ook voor in de *Meditaties van het leven van Christus* van Bonaventura (1221-1274) en de *Vita Christi* van Ludolf van Sachsen (ca. 1300-ca. 1377)⁽⁴²⁾. De voorstellingen op het paneel zijn afkomstig uit de apocriefe teksten⁽⁴³⁾.

De architectuur van de kerk zorgt voor de opdeling van het schilderij⁽⁴⁴⁾. De ene scène vindt plaats binnen het gebedshuis, terwijl de andere erbuiten afgebeeld wordt. De deuropening en het houten traliwerk achter de huwelijks-scène verbinden de twee verhalen met elkaar.

Tafereel binnen de kerk

De voorstelling in de kerk stelt de uitverkiezing van Jozef voor⁽⁴⁵⁾. De kunstenaar heeft het thema overgeplaatst naar zijn eigen tijd, door het tafereel te situeren in een gotische kerk. In het schip van de kerk zijn zeventien figuren afgebeeld. Zij staan in een halve cirkel en in het midden houdt een man in rood gewaad, de uitverkoren Jozef, zijn arm om een pilaster. Iets verderop knielt een priester aan het altaar. Deze hogepriester zocht de juiste man voor Maria en verzamelde daarom de ongehuwde mannen en weduwnaars in de

(38) Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, restauratiedossier 21.13:1983.02741: 1983 infraroodfotografie, 1985 analyses van de verfmonsters (voorzijde), 1986 analyses van de verfmonsters (keerzijde), 1988 dendrochronologisch onderzoek.

(39) SMETS 1999, p. 32. Over het epitaaf van Plantijn met de bijhorende triptiek, zie: Antwerpen, Felix-archief, SAA, *Privilegiekamer*, 171: Jacob Van der Sanden, *Oud Konst-toneel van Antwerpen*, 1 (1781), [autograaf] p. 691; GRIETEN & BUNGENSEERS 1996, p. 117 en 380-381 (inv. nr. 928).

(40) FOSTER 1980, p. 187.

(41) Voor de Bijbelcitaten in dit artikel is gebruik gemaakt van de Willibrordvertaling (1995).

(42) FOSTER 1980, p. 75.

(43) Het gaat hier om de pseudo-Mattheus en het proto-evangelie van Sint-Jan. FOSTER 1980, p. 74.

(44) Destrée merkte reeds op dat het gebruik van architecturale elementen als afbakening van een verhaal, in context van Robert Campin en Rogier van der Weyden, vaker werd toegepast. Hij betrok eveneens het schilderij van de kathedraal hierbij. Zie: DESTRÉE 1928, p. 83.

(45) De iconografie van de bloeiende staf was een populair thema in de vijftiende eeuw. In de *Biblia Pauperum* is het verhaal van de oudtestamentische Aaron de voorloper van de uitverkiezing, doordat hij als hogepriester een gelijkaardige uitverkiezing onderging. FOSTER 1980, p. 75.

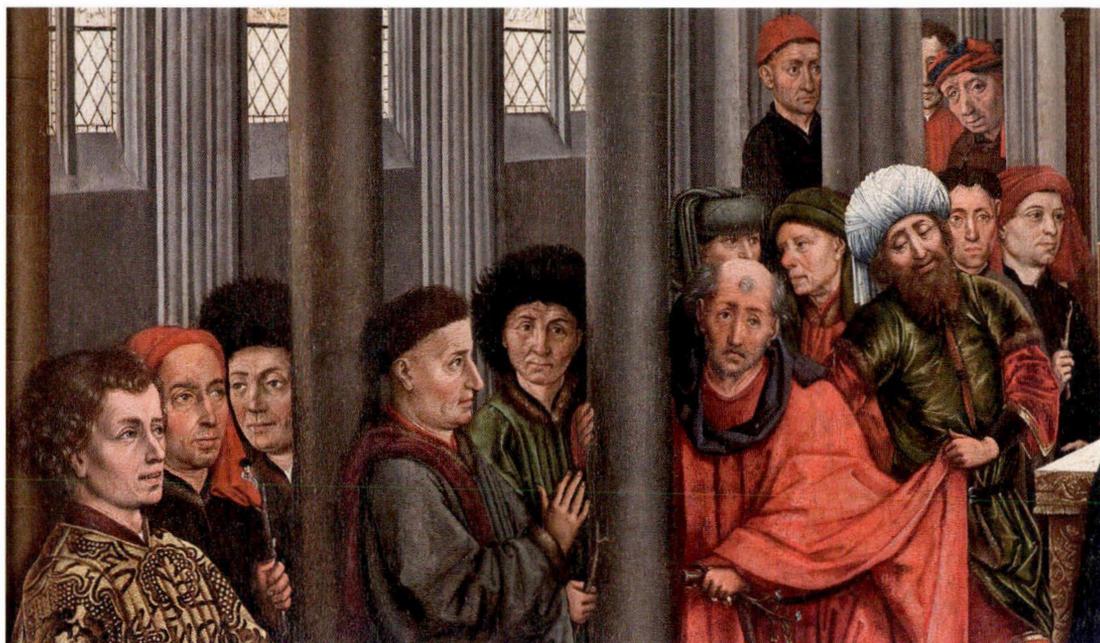


Fig. 5. Detail mannen met hun rode in de kerk. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 921.
© Bruno Vandermeulen-KU Leuven

tempel. De mannen hadden de opdracht om een tak mee te brengen, die ze op het schilderij zichtbaar in hun hand vasthouden⁽¹⁶⁾. Deze figuren zijn met bijzonder veel aandacht voor de gezichten uitgewerkt en mogelijk gaat het om portretten van niet nader te identificeren toeschouwers (fig. 5)⁽¹⁷⁾. Wiens tak zou bloeien, zou de uitverkorene voor Maria zijn. Jozef was al een oudere man en hij voelde zich niet geroepen tot een huwelijk met deze jonge vrouw. Toen hij merkte dat er bloemen op zijn stok groeiden, liet hij hem onder zijn mantel verdwijnen. Hierdoor bleef het mirakel ogenschijnlijk uit, zodat de hogepriester voor het altaar knielde om gehoor te krijgen bij God. Er gebeurde echter niets tot een van de mannen de uitverkorene bekend maakte door het rode gewaad van Jozef op te trekken. Op het schilderij maakt Jozef oogcontact met de toeschouwer van het schilderij en zijn gelaatsuitdrukking geeft aan dat hij niet gelukkig is met de situatie.

Naast dit schouwspel in de kerk heeft de kunstenaar ook aandacht geschonken aan de uitwerking van het altaar-retabel waarvoor de priester knielt (fig. 6). Het retabel staat voor

(16) Van den Nieuwenhuizen merkte foutief op dat er een vrouw, met een tak in de hand, op de voorgrond is afgebeeld. VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1957, p. 63.

(17) De gedetailleerde gezichten maken het eveneens mogelijk om hun kwaaltjes te identificeren. Een man achteraan de kerk heeft een wit oog wat op *calaract* of grijze staar wijst. De man met de halsketting (fig. 3) heeft een duidelijk rode lijn onder de ogen. Zijn oogkas is gezakt door de verslapping van de huid en het bindweefsel, waardoor het ooglid naar buiten draait. Hij heeft de ouderdomsziekte *ectropion palpebrae*. Ik dank Herlindis Stuy en dr. Philippe Rosier om mij op deze details te wijzen.



Fig. 6. Priester voor het altaar. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*.
Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven

een houten doksaal. Nochtans was in de vijftiende eeuw een dergelijke, houten afscheiding tussen koor en schip niet gebruikelijk in kathedralen, waar eerder voor een stenen doksaal gekozen werd. De houten, meer open, afscheiding kwam wel voor in parochiekerken, zodat het zicht van de kerkgangers naar het koor minder belemmering ondervond tijdens de misvieringen⁽⁴⁸⁾. De schilder koos vermoedelijk voor deze opstelling omwille van het plaatsgebrek waarmee hij op het paneel kampte. Het voorgestelde, vergulde retabel kwam wel courant voor in kerken op het einde van de veertiende en het begin van de vijftiende eeuw. Hier werden er echter geen zijluiken geschilderd en ook geen predella, waarop een retabel meestal rust⁽⁴⁹⁾. Het reliëfwerk toont Jahwe die de Tafelen der Wet aan Mozes overhandigt (Ex. 31, 18). Mozes, met de hoorntjes op het hoofd, knielt voor Hem en neemt de stenen tafels in ontvangst. Zijdellings is het Brandende Braambos (Ex. 3, 2-6) en het Gouden Kalf weergegeven (Ex. 32, 1-35). Dit stierkalf had Aaron gevormd met de gouden ringen en oorringen die hij aan alle mannen en vrouwen gevraagd had. Aaron liet er een altaar voor bouwen, waarop het dier prijkte, zoals afgebeeld. Boven dit tafereel op het retabel staat nog een beeld van Mozes onder een baldakijn, dat met maaswerk, pinakels en hogels versierd is. Mozes is hier voorgesteld zonder hoorns en draagt de twee stenen tafels op zijn linkerhand⁽⁵⁰⁾. Ze zijn het symbool van het Oude Verbond, waarin Mozes de voorganger van Christus en de heerser van de joodse tempel was.

Hogerop, in de zwikken van de spitsboog op het voorplan, zijn twee medaillons uitgewerkt met voorstellingen uit het leven van Joachim en Anna, de ouders van Maria. De linker scène (fig. 7) verbeeldt hun ontmoeting aan de Gouden Poort. Deze ontmoeting vond plaats nadat Joachim zich terug getrokken had in de woestijn uit schaamte omdat hij kinderloos was en hem daardoor niet werd toegestaan een offer te brengen in de tempel. Een engel berichtte hem echter om naar huis te keren. Toen hij zijn vrouw aan de Gouden Poort omhelsde, vond een onbevleete bevruchting plaats. Het medaillon aan de rechterkant (fig. 8) stelt de geboorte van Maria voor. Joachim knielt aan het kraambed van Anna en de dienstmeid toont hem het kind. De twee scènes staan in verband met de onbevleete ontvangenis van Maria.

Tafereel buiten de kerk

Buiten de kerk is het vervolg van de legende afgebeeld. Maria en Jozef geven elkaar de rechterhand en de priester zegent het huwelijk in. De combinatie van de uitverkiezing van Jozef met het huwelijk van Jozef en Maria is in de kunst van de Lage Landen gekend sinds 1400, dankzij de *Legenda Aurea* en de *Meditaties van het leven van Christus*⁽⁵¹⁾. Ook de mysteriespelen hadden een belangrijke invloed op de iconografische voorstellingen. Zo wordt in de *Ste. Geneviève Nativité* (veertiende eeuw), *Mystère de la Passion d'Arras* (vijftiende eeuw) en *Mystère de l'Incarnation et de la Nativité* (1474) het thema van de uitverkiezing onmiddellijk gevolgd door het huwelijk.

(48) STEPPE 1952, p. 33 en 52.

(49) STEINMETZ 1993, p. 142.

(50) Volgens Steinmetz zijn de twee hoorns wel aanwezig in de vorm van twee opstaande lokken tussen het haar. STEINMETZ 1993, p. 142.

(51) FOSTER 1980, p. 74-75 en 79.



Fig. 7. Joachim en Anna aan de Gouden Poort. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.
© Bruno Vandermeulen-KU Leuven



Fig. 8. De geboorte van Maria. Anonieme meester. *Scenes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven



Fig. 9. Het huwelijk van Maria en Jozef, omgeven door mannen en vrouwen. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekal hedraal, inv. nr. 924.
© Bruno Vandermeulen-KU Leuven

Maria en Jozef worden omgeven door vijf mannen en acht vrouwen (fig. 9), waarvan er zes achter Maria staan. Ze zijn rijkelijk uitgedost en Génard meende in de twee personen tussen de priester en Maria de ouders van Maria te zien⁽⁵²⁾. De koorkap van de priester is gesloten met een gesp, waarop een religieuze scène in de vorm van een diptiek is afgebeeld. Ze beeldt de Zondeval uit, met Adam en Eva. Eva heeft net van de appel geproefd en deze vervolgens aan Adam doorgegeven die er ook van gegeten heeft (Gen. 3, 6). Sinds de Oudheid wordt deze vrucht regelmatig met het huwelijk geassocieerd⁽⁵³⁾. Adam en Eva zijn hier weergegeven als de eerste gehuwde man en vrouw uit het Oude Verbond en Maria en Jozef stellen vervolgens de eerste gehuwden van het Nieuwe Testament voor⁽⁵⁴⁾. Op het voorplan

(52) GÉNARD 1861, p. 29.

(53) GULDAN 1966, p. 75 en 108-116; WUYTS 1976, p. 192.

(54) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 373. In de Koninklijke Bibliotheek van Kopenhagen wordt een handschrift bewaard met een miniatuur van de Zeven Sacramenten. Het huwelijk is hier door Adam en Eva afgebeeld (Ms. GKS 1605, fol. 35). In de collectie baron Van der Elst in Tervuren stelt een

zijn een aantal planten afgebeeld die als weegbree, aardbei en varen zijn geïdentificeerd⁽⁵⁵⁾. De weegbree refereert naar Maria en de aardbei naar de triniteit, de bescheidenheid en deemoed⁽⁵⁶⁾. De varen verwijzen naar bescherming tegen het kwaad en de duivel.

Boven het portaal (fig. 10) is het timpaan met de beproeving van Abraham door God uitgewerkt (Gen. 22, 1-19): God riep Abraham op om samen met zijn zoon Isaac naar het land van de Moria te gaan. Abraham nam het offermes (hier een zwaard) en vuur mee, Isaac het hout⁽⁵⁷⁾. In tegenstelling tot de Bijbelse tekst zijn de handen van Isaac niet vastgebonden en ligt hij niet op het altaar. De iconografische voorstelling geeft de verzen 10 en 11 van het Genesisverhaal weer:

Toen Abraham echter zijn hand uitstak naar het mes om daarmee zijn zoon te offeren, riep de engel van de Heer hem vanuit de hemel toe: 'Abraham, Abraham!' En hij antwoordde: 'Hier ben ik'. En Hij zei: 'Raak de jongen met geen vinger aan en doe hem niets! Ik weet nu dat u God vreest, want u hebt Mij uw zoon, uw enige, niet willen onthouden.'

De engel weerhield hem van zijn voornemen en Abraham zou nadien een lam offeren dat vast zat in het struikgewas. Dit thema is een typologische prefiguratie van het offer van Christus door de kruisdood. De dood van Christus leidde tot de verlossing van de erfzonde voor de mensheid en Abraham wordt dan ook beschouwd als de voorloper van Jezus Christus uit het Oude Testament⁽⁵⁸⁾. De uitwerking van het timpaan houdt verband met de komst van Christus na het huwelijk van Jozef en Maria. Boven deze voorstelling van Abraham is een tronende Mozesfiguur afgebeeld, die de tafels van de wet op zijn rechterbeen laat rusten. Naast Mozes zijn er op het gebouw nog verschillende mannelijke figuren weergegeven. Ze dragen een banderol met hun voorspellingen in de hand, een attribuut voor profeten. Het verband tussen oud en nieuw is hierbij een steeds terugkerend thema. Het is ook uitgewerkt aan de hand van objecten binnen en buiten de kerk. Mozes op het retabel in de kerk vertegenwoordigt het Oude Verbond, Abraham het Nieuwe Verbond. En de profeten, die de Messiaanse heilsboodschap verkondigen, zijn de overgangfiguren tussen beiden⁽⁵⁹⁾.

vijftiende-eeuws glasraam het huwelijk van Maria en Jozef voor, waar eveneens Adam en Eva zijn uitgewerkt. In het pseudo-evangelie van Sint-Jan spreekt Jozef over de Zondeval. Door de Onbevleete Ontvangenis vergelijkt hij zichzelf met Adam die faalde in het uitvoeren van zijn taak in het Aards Paradijs.

(55) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 373.

(56) MEULENHOF & NIJHUIS 2012, p. 139; DE CLEENE & LEJEUNE 2008, p. 83.

(57) In de *Biblia Pauperum* wordt het dragen van het hout door Isaac geïnterpreteerd als een prefiguratie van Christus die het kruis draagt. Zie: SMITH 1972, p. 122.

(58) SMITH 1972, p. 121.

(59) Er is een verwantschap op te merken met het schilderij van Robert Campin in het Museo Nacional del Prado dat dezelfde iconografie heeft. Ze is haast identiek aan de afbeelding op het paneel in Antwerpen, maar de uitverkiezing bij Campin vindt plaats in een romaanse kerk, terwijl het huwelijk wordt afgebeeld aan het portaal met gotische opbouw. Het verband tussen oud en nieuw (*Sub Lege* en *Sub Gratia*) is hier door de architectuur benadrukt. De schilder van het paneel in de kathedraal heeft ervoor gekozen om de architectuur voor beide scènes op één en dezelfde manier weer te geven, waardoor de symbolische betekenis hier grotendeels verdwijnt. Martens merkte op dat de symbolische betekenis in afgebeelde gebouwen geleidelijk aan verloren gaat in de traditie van de schilderkunst op het einde van de vijftiende eeuw. DE BEER 1948, p. 159-160; MARTEUS 2013, p. 91; REYNERS 2011, p. 58-59.

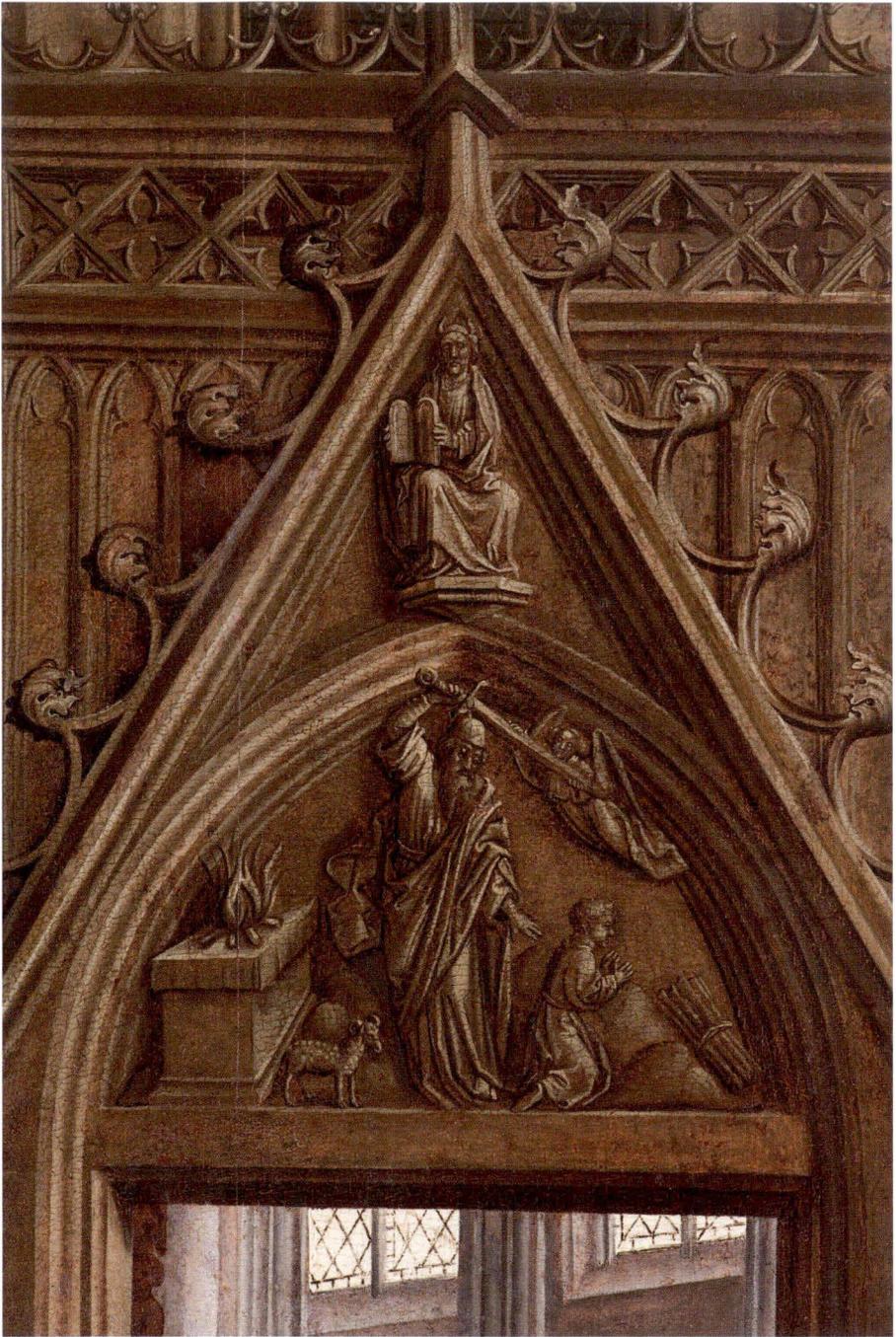


Fig. 10. Timpaan boven het huwelijk van Maria en Jozef. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924. © Bruno Vandermeulen-KU Leuven

Achter de huwelijksvoorstelling is een vergezicht geschilderd met twee mannen die over de muur van een kerkhof klimmen en een zuster in zwart gewaad lijken te volgen. Verder weg rijdt een man te paard door een stad. Tussen deze ruiter en de twee mannen aan het kerkhof is een uithangbord te zien, bestaande uit vier naast elkaar geplaatste schijven. Deze weergave komt regelmatig voor in de vergezichten bij de Vlaamse Primitieven, zoals bij de *Mérodetriplek* van Robert Campin (New York, The Metropolitan Museum of Art-The Cloisters Collection), op de achtergrond van de *Sint-Lucas tekent de Madonna* (Boston, Museum of Fine Arts en haar talrijke kopieën), bij de *Madonna met Kind voor het haardscherp* van een navolger van Robert Campin (London, The National Gallery) en op de *Bladelintriëk* van Rogier van der Weyden (Berlijn, Gemäldegalerie). Ook Derick Baegert voegde deze weergave toe in zijn *Sint-Lucas schildert de Madonna* (Münster, Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte), maar hier zijn slechts drie cirkels naast elkaar geplaatst. De betekenis van dat uithangbord is niet duidelijk. Destrée meende dat het om een uithangbord van de bakkers ging en Renders bracht het met een winkel voor schilders in verband⁽⁶⁰⁾. De Vos beweerde dan weer dat het uithangbord naar een chirurgijnshuis verwees⁽⁶¹⁾.

De gotische kerk

De architectuur neemt een prominente plaats in bij de afgebeelde taferelen op de voorzijde van dit paneel. De spitsbogen, de bundelpijlers en het triforium zijn kenmerkend voor de laatgotische bouwstijl.

De toeschouwer kijkt binnen in de noordelijke zijbeuk (drie traveeën), het transept, het koor en de kooromgang. De architectuur bakent het verhaal duidelijk af in twee scènes, waardoor de afwezigheid van de zuidelijke zijbeuk niet opvalt. De schilder heeft deze kerk talentrijk en op een verfijnde manier weergegeven. In de zijbeuk zijn polychrome accenten op en rond de gewelssleutels aangebracht en in het schip van de kathedraal heeft elk raam een gebrandschilderde voorstelling van een heilige. In het eerste zichtbare raam links (fig. 11) is een bisschop afgebeeld, maar het ontbreken van specifieke attributen maakt zijn identificatie onzeker. Mogelijk is het een voorstelling van Sint-Lambertus. De heilige in het volgende raam is gekleed in harnas, en draagt een schild en een zwaard. Deze twee objecten wijzen in de richting van Sint-Joris, die in de middeleeuwen zowel te paard als rechtstaand werd afgebeeld. In de laatste ramen (fig. 12) zijn Sint-Catharina met zwaard en rad en Sint-Barbara met de toren geschilderd, twee populaire heiligen die geregeld samen werden voorgesteld. Ook in de andere glasramen zijn heiligen afgebeeld, zowel achter het altaar als in de lichtbeuk bovenaan de kerk. Ze zijn minder gedetailleerd uitgewerkt zodat de identificatie moeilijk is.

Het schilderij speelde een belangrijke rol bij de restauratie van de Brusselse kathedraal tussen 1983 en 1990. Het werd gebruikt bij de reconstructie van het triforium, de zone die zich net onder de hoge glasramen van het middenschip en boven de bogen naar de zijbeuken situeert. Alvorens de restauratiewerken in de Brusselse kathedraal begonnen, had het

(60) DESTRÉE 1930, p. 172; RENDERS 1931, p. 38.

(61) DE Vos 1999, p. 200.

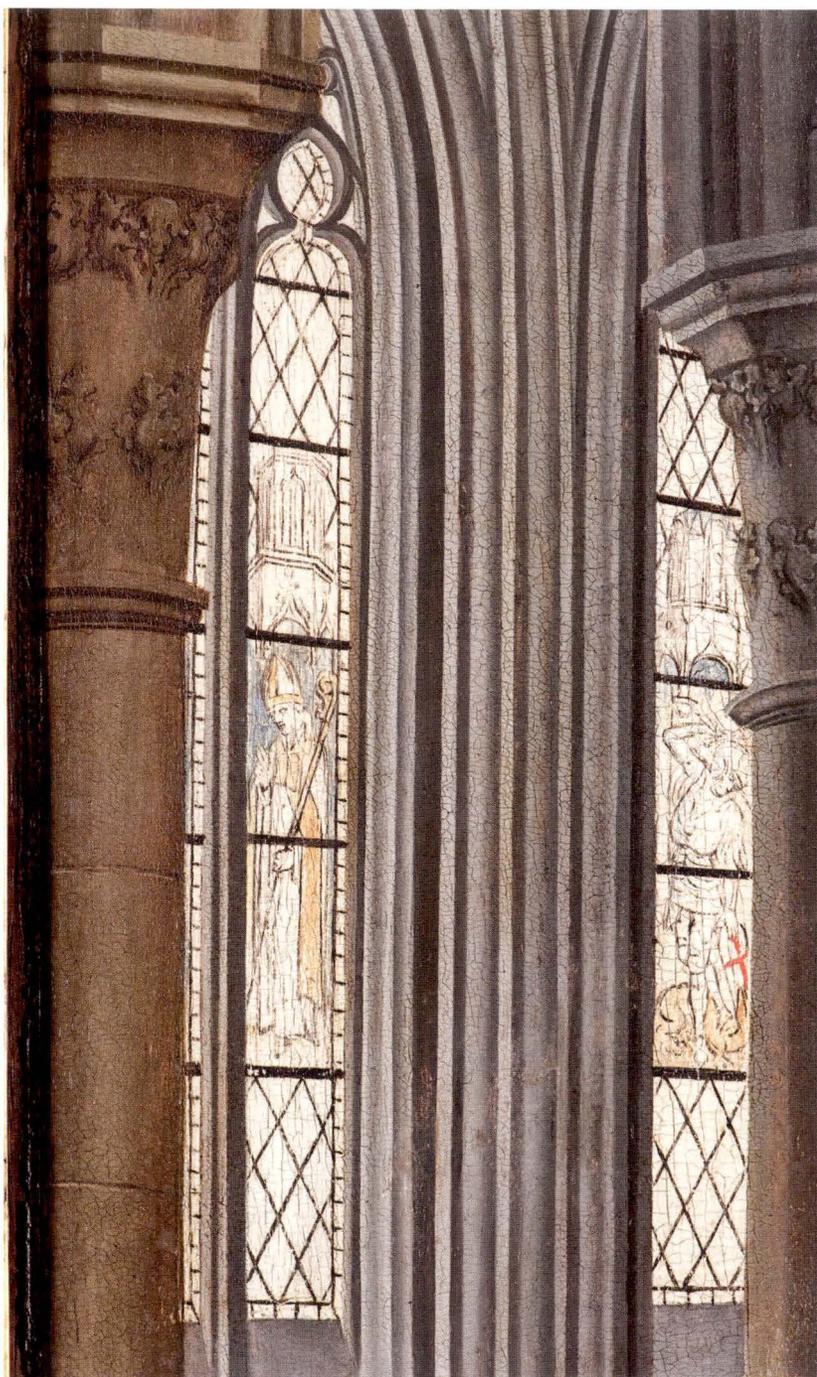


Fig. 11. Glasraam in de noordelijke zijbeuk 1. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.

© Bruno Vandermeulen-KU Leuven



Fig. 12. Glasraam in de noordelijke zijbeuk 2. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 921.

© Bruno Vanderneulen-KU Leuven

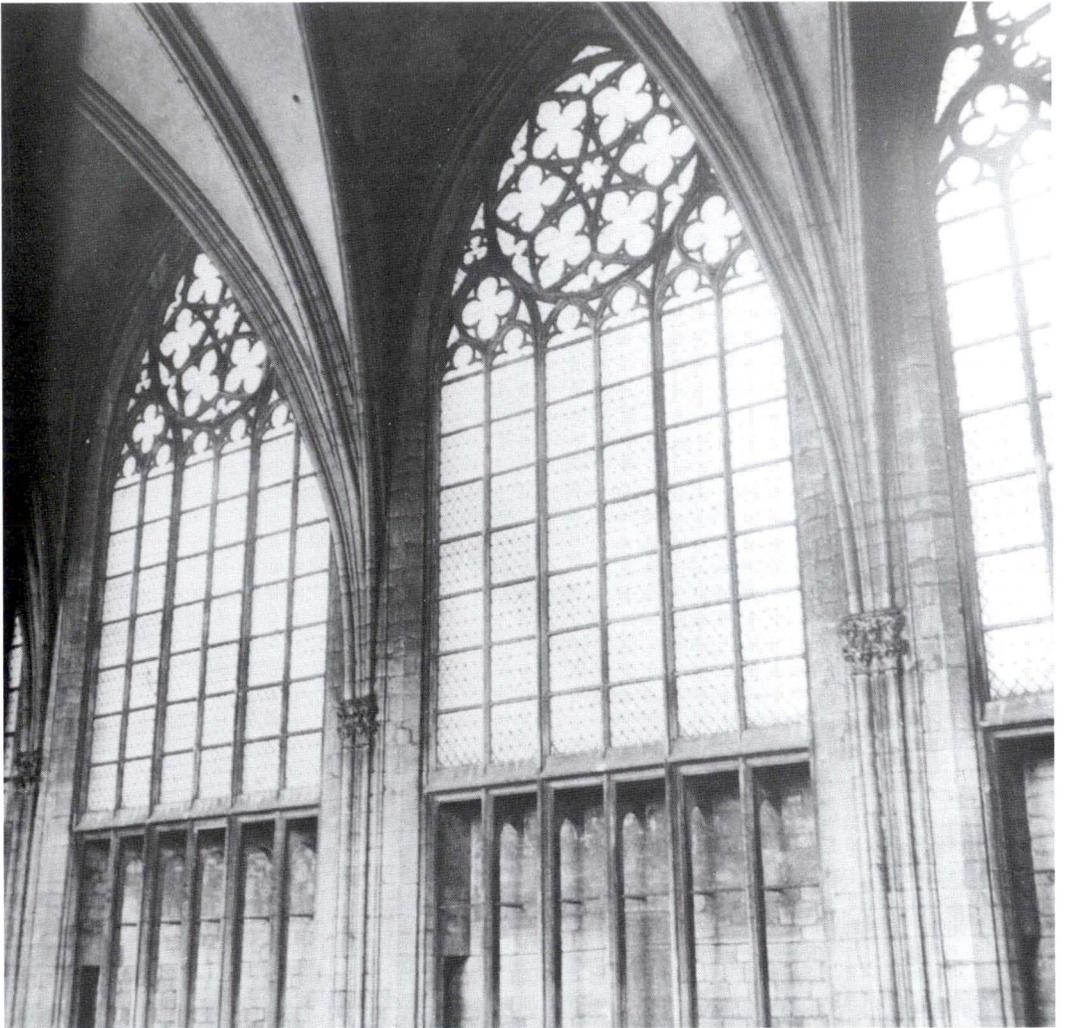


Fig. 13. Het triforium van de Sint-Michiels en Sint-Goedelekathedraal (vóór restauratie).
© KIK-IRPA, Brussel

triforium een verminkt uitzicht (fig. 13), als een reeks naast elkaar geplaatste rechthoeken. Deze lagen in het verlengde van de monelen van de glasramen. Omstreeks 1770 bezat het triforium nog zijn origineel vijftiende-eeuwse maaswerk, tot de kathedraal van een nieuwe inrichting werd voorzien, naar aanleiding van de vierhonderdste verjaardag van het Heilig Sacrament van Mirakel. De gotische elementen van het triforium zijn door een opvulling van pleister verborgen⁽⁶²⁾. En omstreeks 1819 werd het achttiende-eeuwse decor afgebro-

(62) MAERE 1925, p. 190-191; DE RIDDER 1988, p. 57; DE RIDDER 1992, p. 75; CLAES & VAN DIEVOET-GOOSSENS 1984, p. 558 en fig. 7 (voorstelling van het interieur door Dewez); BRAL 2000 p. 80 (een

ken⁽⁶³⁾. Negentiende-eeuwse gravures en foto's tonen dat het triforium een nieuw uitzicht kreeg waarbij de zwikken gespaard bleven en opgevuld werden⁽⁶⁴⁾. Naderhand zijn er telkens zuilen toegevoegd aan de langwerpige, verticale stenen, waar het boogmotief van het triforium start. Een halve eeuw later, in 1872, werden bij ingrijpende restauratiewerken alle pleister- en kalklagen in het interieur weggenomen⁽⁶⁵⁾. Het afkappen van de zwikken tot een rechthoekig geheel zonder maaswerk was mogelijkwijs het gevolg van deze restauratie. Tenslotte startten een eeuw later de nieuwe en grondige restauratiewerken waarbij er vochtschade, aantasting van de stenen en corrosie bij het triforium aan het licht kwamen. Dat zorgde voor de nodige stabiliteitsproblemen, waardoor een volledige restauratie noodzakelijk leek. De idee leefde om het gotische maaswerk van het triforium opnieuw op te bouwen en er werd een archeologisch en kunsthistorisch onderzoek naar de oorspronkelijke opbouw opgestart⁽⁶⁶⁾. Enkele kunstwerken werden als uitgangspunt naar voren geschoven, waarbij het schilderij in de Antwerpse kathedraal het meest verfijnde voorbeeld vormde om als inspiratiebron te dienen voor de restauratie. Naderhand bevestigde Steppe dat de restauratie gegrond was⁽⁶⁷⁾. Hij bracht de reconstructie in verband met het middenpaneel van de *Verlossingstriptiek*, thans in het Museo Nacional del Prado in Madrid, waarop hetzelfde maaswerk te zien is⁽⁶⁸⁾. Het interieur van de hier uitgebeelde kerk was in 1952 al door Steppe geïdentificeerd als het interieur van de Brusselse kathedraal⁽⁶⁹⁾.

Verso: Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille

De voorstelling op de achterkant van het paneel is in een minder goede bewaringsstand overgeleverd. Vele stukken van het verfoppervlak zijn verloren gegaan en een aantal krassen, links en aan de gezichten, lijken beschadigingen te zijn die in de richting van het zestiende-eeuwse iconoclasme wijzen, waarbij kunstwerken in gebedshuizen van Antwerpen en andere steden zwaar geteisterd werden⁽⁷⁰⁾. Het tafereel is gesitueerd in een landschap, met centraal een vrouw in een wit kleed met een witte tulband om haar hoofd, staande achter een geknielde man. Deze twee figuren worden omgeven door twee groepen mensen, links twee dames die naar de rechterbovenhoek van het paneel kijken en rechts een groepje van drie mannen. Op de achtergrond, achter de drie mannen is een stad afgebeeld.

tekening van Jan-Peter van Bauerscheit geeft de originele voorstelling vóór 1770 weer); CLAES & BOLLAERTS 2000, p. 122.

(63) MAERE 1925, p. 191; VELGE 1925, p. 135; CLAES & VAN DIEVOET-GOOSSENS 1984, p. 558.

(64) Enkele afbeeldingen zijn opgenomen in: CLAES & VAN DIEVOET-GOOSSENS 1984, p. 559-560.

(65) BERGMANS 1998, p. 33 en 110-112.

(66) *Restauratie van de Sint-Michiels- en Sint-Goedekathedraal* 1988, p. 55-60; CLAES & BOLLAERTS 2000, p. 119-123.

(67) DE RIDDER 1988, p. 57; DE RIDDER 1992, p. 77.

(68) Meester van de Verlossing van het Prado, *Verlossingstriptiek*, na 1450. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P01889-1891.

(69) STEPPE 1952, p. 75-76. Zie ook: ESCH 1994-1995, p. 38-39; MARTENS 2013, p. 81-84.

(70) We denken eveneens aan het grafmonument van Isabella van Bourbon dat in de Sint-Michielsabdij van Antwerpen was geplaatst en waar tot op heden sporen van beschadiging van de Beeldenstorm op het gezicht van Isabelle zijn waar te nemen. GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 124-125.

Tot het midden van de negentiende eeuw vermeldden beschrijvingen van de kunstwerken en altaren van de kathedraal alleen de voorstelling van het huwelijk op de voorzijde van het paneel, omdat toen nog niet geweten was dat de achterzijde eveneens beschilderd was. De beschadigde scène op de keerzijde kwam pas in 1858 aan het licht toen restaurateur Maillard de zwarte overschildering van de achterzijde verwijderde⁽⁷¹⁾. De vijf personen aan de zijkanten waren niet goed zichtbaar, waardoor de centrale figuren in eerste instantie gedefinieerd werden als Sint-Ursula in de aanwezigheid van een knielende opdrachtgever⁽⁷²⁾. Deze toeschrijving hield enkele decennia stand, totdat een vergelijking met een muurschildering in een patriciërswooning van de Reyndersstraat te Antwerpen (fig. 14) de correcte identificatie aan het licht bracht, namelijk deze van keizer Augustus met de Tiburtijnse sibille⁽⁷³⁾.

Dit tafereel vormt de belangrijkste scène uit de legende van de *Ara Coeli*, waarbij keizer Augustus raad vraagt aan de Tiburtijnse sibille. Augustus (62 v.C.-14 n.C.) was de oprichter en de eerste keizer van het Romeinse Rijk. Hij wordt in de Bijbel vermeld (Luc. 2, 1) op de dag van Christus' geboorte, en sinds de elfde eeuw is hij als een zittende heerser op zijn troon afgebeeld⁽⁷⁴⁾. Nadat drie senatoren aan Augustus het goede nieuws kwamen melden dat hij de goddelijke status van de senaat verkregen had, ging hij advies inwinnen bij de Tiburtijnse sibille. Hij wilde kennis vergaren over het bestaan van een grotere heerser en de sibille wees vervolgens met haar hand naar de hemel. Ze antwoordde de keizer met de woorden *Haec est Ara Coeli filii dei est* (deze hemelkrans behoort aan de Zoon van God)⁽⁷⁵⁾. Na het verschijnen van Maria met Kind knielde de keizer en getuigde hij zijn eerbetoon, waarna hij de goddelijke status weigerde.

Deze legende stamt uit de zesde eeuw en houdt verband met de oprichting van de Ara-Coelikerk in Rome⁽⁷⁶⁾. De Byzantijnse schrijver Johannes Malalas schreef over twee personen om de oorsprong toe te lichten van deze kerk, die gebouwd werd na de verschijning van Maria met Kind aan Augustus⁽⁷⁷⁾. In de elfde eeuw spraken de Griekse schrijvers Suida en Georgius Cedrenus over een vrouwelijke profeet. Een eeuw later schreef Godfried van Viterbo in zijn *Speculum regnum* over een sibille. In de twaalfde-eeuwse beschrijving over de bezienswaardigheden van Rome, de *Mirabilia Urbis Romae* wordt de *Tiburtijnse sibille* genoemd⁽⁷⁸⁾. Deze Tiburtijnse profetes, ook als *Albunea* gekend, was hierdoor de enige sibille uit de groep van twaalf wiens iconografie als een alleenstaande iconografie evolueerde.

(71) GÉNARD 1859, p. 10-11. Volgens Jansen spoorde een kunstkenner restaurateur Maillard aan om een blik te werpen op de keerzijde van het paneel. JANSEN 1979, p. 44.

(72) GÉNARD 1859, p. 10-11; GÉNARD 1861, p. 29. Destrée achtte het onmogelijk om het tafereel te identificeren. DESTRÉE 1930, p. 172.

(73) JANSEN & VAN HERCK 1949, p. 95. Over de Tiburtijnse sibille in de Reynderstraat van Antwerpen, zie: DE CAIX DE SAINT-AYMOUR 1902, p. 10-11; BERGMANS & PERSOON 2002, p. 95-96.

(74) BOLTEN 1937, col. 1268.

(75) De Greeve vermeldt twee mogelijke uitspraken van de Tiburtijnse sibille. Het tweede is: *Haec est ara primogeniti Filii Dei* (Dit is het altaar voor de eerstgeboren zoon van God). DE GREEVE 2011, p. 51.

(76) Voor een beter begrip van de legende en de iconografische veranderingen in de tijd zie vooral: BOLTEN 1937, p. col. 1268-1275; RÉAU 1956, p. 412-424; AURENHAMMER 1959, p. 272-275; KIRCHBAUM 1994, p. 225-227.

(77) KNAUER 1970, p. 333; DE GREEVE 2011, p. 51.

(78) DE GREEVE 2011, p. 51.



Fig. 14. Anonieme meester, *Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille*, vijftiende eeuw.
Antwerpen, Patriciërswooning De witte Arend.
© auteur

Deze iconografische voorstelling was op het einde van de twaalfde eeuw al bekend. De oudste afbeelding werd in 1285 vervaardigd door Pietro Cavallini in de Ara-Coelikerk van Rome, maar is in de zestiende eeuw verloren gegaan⁽⁷⁹⁾. Ze stelde een knielende keizer voor met een rechtstaande sibille achter hem. Keizer Augustus keek op naar het midden van het fresco, waar Maria met Kind in een mandorla verscheen.

Het thema kreeg zijn bekendheid ten noorden van de Alpen door de *Legenda Aurea* van de Italiaanse hagiograaf Jacobus da Voragine, waarin de legende was opgenomen⁽⁸⁰⁾. In het hertogdom Brabant en het graafschap Vlaanderen van de vijftiende eeuw was het verhaal ook alom bekend⁽⁸¹⁾. Het thema werd in onze contreien eveneens verspreid door het mora-

(79) RÉAU 1956, p. 422-423; DE GREEVE 2011, p. 52-53.

(80) Beschrijving van keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille in: ROZE & SAVON 1967, p. 176-177.

(81) De Greeve heeft dit paneel niet opgenomen in zijn lijst met voorstellingen van de Tiburtijnse sibille in de beeldende kunsten. In de lijst van het corpus van de Vlaamse Primitieven in het Antwerpse Museum Mayer van den Bergh is het echter wel vermeld. Zie: DE GREEVE 2011, p. 60-61; MUND, STROO, GOETHEBEUR & NIEUWDORP 2003, p. 299-300.

liserende tekst- en beeldverhaal, de *Speculum humanae salvationis*⁽⁸²⁾. Via de mysteriespelen waaronder het *Mystère d'Octavien et de la Sibylle Tiburtine* vond het verhaal tenslotte zijn weg naar het gewone volk⁽⁸³⁾. Tot voor kort werd aangenomen dat de Gebroeders van Limburg deze iconografie in de Lage Landen introduceerden door hun illustraties in de manuscripten *Belles Heures de Jean de Berry* (New York, The Metropolitan Museum of Art-The Cloisters Collection) en de *Très Riches Heures de Jean de Berry* (Turijn, Museo Civico). Dückers wees recentelijk op een ouder voorbeeld van de Italiaanse, anonieme miniaturist die eveneens in dienst werkte van Jean de Berry. Deze kunstenaar introduceerde het thema in een getijdenboek van 1400, dat in de Koninklijke Bibliotheek van Brussel (Ms. 11060-61, p. 83) wordt bewaard⁽⁸⁴⁾. De sibille en de keizer komen in een klein initiaal voor, naast een volbladminiaturuur waarop de engelen voor de herders verschijnen. De Gebroeders van Limburg zijn mogelijk via dit miniatuur in contact gekomen met dit type voorstelling. De eerste schilder die dit thema in de paneelschilderkunst toepaste was Jan Van Eyck. Hij gebruikte het voor de uitwerking van de *Van Maelbeketriptiek*, waarvan enkel een kopie is overgeleverd⁽⁸⁵⁾. Daarnaast is de legende van de *Ara Coeli* zonder twijfel met de *Bladelintriptiek* van Rogier van der Weyden geassocieerd⁽⁸⁶⁾. Het linker binnenluik verbeeldt het visioen volgens de *Legenda Aurea*, waar de keizer zich knielend in zijn paleis bevindt⁽⁸⁷⁾. De Duitse prentmaker Meester E.S., actief tussen 1450 en 1470, vervaardigde twee scènes met keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille. Eén daarvan kan met de triptiek van Rogier van der Weyden in verband worden gebracht, omdat het keizer Augustus ook knielend in zijn paleis afbeeldt, samen met de sibille⁽⁸⁸⁾.

Op het paneel zijn rechts drie mannen afgebeeld. Zij zijn de drie senatoren die naar Augustus toekwamen. Hoewel zij kort in de legende vermeld worden, kon Mâle deze drie figuren identificeren dankzij een Frans mysteriespel in Rouen⁽⁸⁹⁾. In het *Mystère de l'Incarnation* en het *Mystère d'Octavien et de la Sibylle* zijn ze als de hofmeier, de proost en de hoge opperbevelhebber benoemd.

Verder zijn er links op het schilderij twee vrouwen aan de voorstelling toegevoegd. Wie zij zijn, is niet duidelijk maar mogelijk zouden ook zij kunnen geïdentificeerd worden dankzij de mysteriespelen⁽⁹⁰⁾.

(82) CARDON 1996, p. 176-177.

(83) MÂLE 1931, p. 255.

(84) DÜCKERS 2005, p. 75.

(85) Kopie naar Jan Van Eyck en atelier, *Triptiek van Petrus Wyts*, eerste helft zeventiende eeuw. Brugge, Groeningemuseum, inv. nr. 2007GRO0001.I. JONES 1995, p. 89; JONES 2006, p. 73-81; BORCHERT 2010a, p. 153-155 (met uitgebreide bibliografie achteraan de publicatie).

(86) Rogier van der Weyden, *Bladelintriptiek*, 1445-1450. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. 535. KNAUER 1970, p. 332-339; DE VOS 1999, p. 242-248.

(87) ROZE & SAVON 1967, p. 70; DE VOS 1999, p. 242-248.

(88) HÖFLER 2007, p. 106; BORCHERT 2010c, p. 296-298.

(89) MÂLE 1931, p. 255.

(90) Frans en Syfer-d'Olne wezen reeds op hetzelfde probleem bij de identificatie van deze dames op het paneel van de Meester van de Magdalenalegende in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. FRANSEN & SYFER-D'OLNE 2006, p. 138.

Originele opstelling

Dat de beide zijden van het paneel beschilderd zijn, geeft aan dat het werk ooit een onderdeel vormde van een grotere opstelling. Al sinds 1728 wordt het paneel als een alleenstaand kunstwerk besproken en elk spoor ontbreekt over de oorspronkelijke opstelling.

De voorstelling van de keizer en de sibille vormde de buitenzijde van een altaarstuk en de twee verfijnde, uitwerkte scènes over Sint-Jozef waren slechts op bepaalde liturgische dagen van het jaar zichtbaar. De afwezigheid van de Madonna met Kind bij de voorstelling van keizer Augustus en de sibille op het schilderij is atypisch voor deze iconografie. Het recente onderzoek naar de ondertekening wijst uit dat zij eerst wel in de luchtpartij voorzien waren (fig. 15-16), maar dat zij in de finale fase niet zijn geschilderd⁽⁹¹⁾. De gezichten van de twee dames, de wijzende hand van één van de dames en de sibille en de kijkrichting van de keizer geven aan dat deze figuren hogerop waren geplaatst, mogelijk buiten het schilderij. Dit kan er op wijzen dat het paneel een onderdeel vormde van een geschilderd polyptiek of een gebeeldhouwd retabel in T-vorm, wat gebruikelijk was in de retabelbouw van die tijd⁽⁹²⁾. Zowel deze iconografie als een aantal elementen bij de scènes van Sint-Jozef geven aan dat het centrale, middenpaneel een Geboorte van Christus zou hebben uitgebeeld. De voorstelling van keizer Augustus met de Tiburtijnse sibille komt bij de werken van Rogier van der Weyden steeds met de drie koningen voor⁽⁹³⁾. Beide thema's kondigen de geboorte van Christus aan. Naar alle waarschijnlijkheid waren ook op het andere buitenzijde van het altaar de drie koningen afgebeeld (fig. 17).

Wanneer de zijpanelen geopend waren, zagen de gelovigen een aantal scènes. Hulin de Loo bracht het schilderij met twee andere werken in verband⁽⁹⁴⁾. De afbeelding van Jozefs uitverkiezing en vervolgens zijn huwelijk lijken op het paneel van Robert Campin in het Museo Nacional del Prado in Madrid, dat een zijluik van een grotere opstelling vormde (fig. 18). Verschillende elementen zoals de opdeling in twee scènes, het verbergen van de roede, de voorstelling van Abraham en Isaac, Mozes bij de huwelijks-scène en de aanwezigheid van de Zondeval kunnen erop wijzen dat de schilder zich liet inspireren door deze voorstelling⁽⁹⁵⁾. Een tweede werk dat bijzondere gelijkenissen vertoont met het paneel in Antwerpen is terug te vinden in de Sint-Catharinakerk van Hoogstraten (fig. 19). Het is geschilderd door een anonieme meester, die de schilderij van Robert Campin imi-

(91) De röntgenopnames die van het paneel in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel worden bewaard geven duidelijk aan dat deze figuur niet is geschilderd. De Maeyer heeft hier niets over vermeld in haar eerste studie over de ondertekening. DE MAEYER 1991, p. 25-28.

(92) Génard veronderstelde dat het schilderij een zijluik was van een triptiek. Nieuwdorp beweert dat het eerder deel uitmaakte van een gebeeldhouwd of geschilderd retabel. GÉNARD 1861, p. 28; NIEUW-DORP 1993, p. 170. Over de retabelbouw: PÉRIER-D'ETEREN 2000, p. 41.

(93) Rogier van der Weyden, *Bladelintriptiek*, 1415-1450. Berlijn, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. nr. 535; atelier van Rogier van der Weyden, *Geboortepolyptiek*, ca. 1450. New York, Metropolitan Museum of Art-The Cloisters Collection, inv. nr. 49.109.

(94) HULIN DE LOO 1902, p. 8.

(95) Volgens von Tschudi schilderde de kunstenaar van het paneel in het Museo Nacional del Prado naar het voorbeeld in de Antwerpse kathedraal. Zie: VON TSCHUDI 1898, p. 23-26.

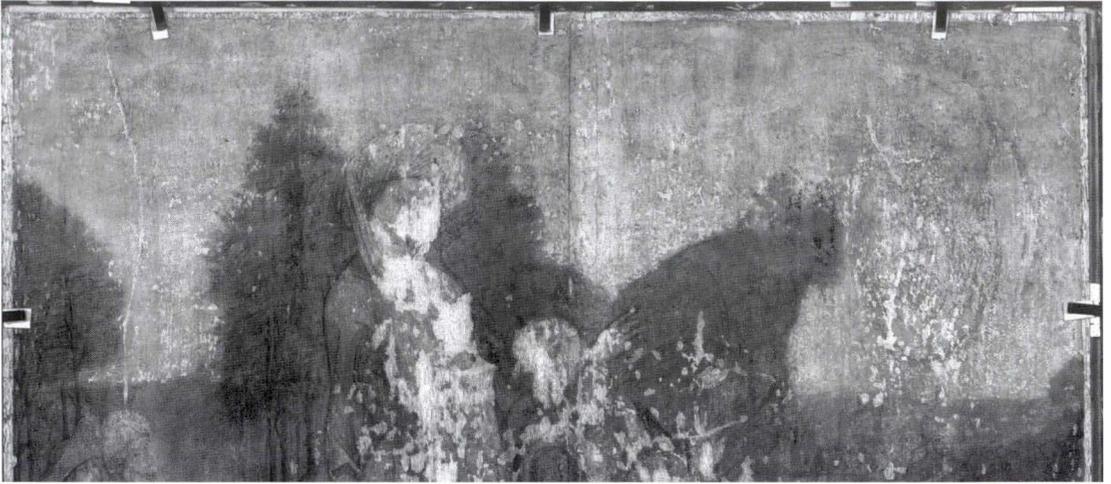


Fig. 15. Ondertekening Maria en Kind in luchtpartij. Anonieme meester, *Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.
© KIK-IRPA, Brussel



Fig. 16. Positie van ondertekening Maria met Kind aangeduid in de luchtpartij. Anonieme meester, *Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.
© Bruno Vandermeulen-KU Leuven & Jeroen Reyniers



Fig. 17. Hypothese reconstructie van het originele altaarstuk met behulp van de *Bladelintriptiek* in Berlijn en de *Geboortepolyptiek* in New York.



Fig. 18. Robert Campin, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*, 1420-1430. Olieverf op paneel, 77 x 88 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr P01887. Uit: CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 135.



Fig. 19. Navolger van Robert Campin, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*, 1440-1470.
Olieverf op paneel, 61 x 203,5 cm. Hoogstraten, Sint-Catharinakerk.
© KIK-IRPA, Brussel

teerde⁽⁹⁶⁾. De scènes zijn niet op een chronologische wijze opgesteld zodat ze typologisch naar elkaar verwijzen. De cyclus start aan de linkerszijde, waar Jozefs uitverkiezing en het huwelijk zijn afgebeeld. In chronologie wordt daarna de woedende Jozef voorgesteld achter de stal. Rechts ligt Jozef te slapen tegen een boom, terwijl een engel hem benadert.

Toen Jozef uit zijn slaap wakker werd, deed hij zoals de engel van de Heer hem had opgedragen. Hij nam zijn vrouw bij zich (Mt. 1, 24-25).

Op het voorplan knielt Jozef voor Maria, wat waarschijnlijk een scène moet geweest zijn op het oorspronkelijke rechterluik. Nadien pas zal Jezus geboren worden, het centrale thema van de gehele opstelling. De levensbeschrijving van Jozef eindigt op dit paneel uiterst rechts, waar hij weer ligt te slapen. Voor een tweede maal benadert een engel Jozef, om hem te waarschuwen dat hij samen met vrouw en kind naar Egypte moet vluchten. Het mogelijke rechterpaneel is op vlak van de architecturale opstelling op een gespiegelde wijze van het linkerdeel uitgewerkt. Maria en Jozef staan buiten voor een deuropening en geven elkaar de rechterhand als teken van trouw en verbondenheid. Achter Maria is een interieur-scène geschilderd, die op het linkerpaneel werd opgevuld met de scène van de uitverkiezing. Iconografisch is het dus mogelijk dat het paneel uit de kathedraal dezelfde opstelling als het schilderij in Hoogstraten had. Het is aannemelijk dat het paneel in Antwerpen, net als het kunstwerk in Madrid, deel uitmaakte van een groter geheel, waarbij centraal de geboorte van Christus was afgebeeld.

Toch moet er nog gewezen worden op enkele merkwaardigheden die de originele opstelling van een Sint-Jozefcyclus, zoals bij het schilderij in Hoogstraten, kunnen ontkrachten. Aan het einde van de vijftiende eeuw vervaardigde de anonieme meester met de noodnaam Meester van de vorstenportretten een voorstelling met de uitverkiezing van Jozef en zijn huwelijk. Dat werd samen met zijn pendant in 2005 bij Sotheby's Londen te koop aangeboden⁽⁹⁷⁾. Dat pendant is een voorstelling van *Christus tussen de Schriftgeleerden*. Deze

(96) AERTS & DE CEULAER 1988, p. 168-169; BORCHERT 2010b, p. 176 en 523-524 en LAVAURE 2013, p. 245-269.

(97) Londen, Sotheby's, 7 december 2005, lot nr. 1.

iconografie is niet aanwezig op het paneel in Hoogstraten, maar kan wel met het leven van Maria en Jozef in verband worden gebracht⁽⁹⁸⁾.

Daarnaast dient ook opgemerkt te worden dat de combinatie van een uitverkiezing met een huwelijk van Maria eerder gebruikelijk was in een Mariacyclus en slechts uitzonderlijk in een Jozefeyclus voorkwam⁽⁹⁹⁾. Bovendien worden in een particuliere verzameling vier zogenaamde pre-Eyckiaanse panelen bewaard die oorspronkelijk de zijluiken van een Maria-polyptiek of -retabel vormden. De uitverkiezing van Jozef en diens huwelijk maakten deel uit van het linkerzijluik van het altaarstuk⁽¹⁰⁰⁾. En van het schilderij in het Museo Nacional del Prado wordt eveneens verondersteld dat het deel uitmaakte van een Maria-altaar⁽¹⁰¹⁾.

Daarnaast gaf Van Puyvelde aan dat de schilder van het schilderij in de Antwerpse kathedraal zich niet op de geschreven, literaire werken baseerde, maar eerder op één specifiek mysteriespel rond het leven van Maria: *de eerste Bliscap van Maria*. Dat spel werd tussen 1439 en 1448 gespeeld na de ommegang van Onze-Lieve-Vrouw ten Zavel op de Grote Markt van Brussel⁽¹⁰²⁾. Volgens de auteur kon de combinatie van de treurende Jozef en de lachende man achter hem, enkel geschilderd worden als de toeschouwer met dit spel vertrouwd was. In *de eerste Bliscap van Maria* volgen beide scènes mekaar direct op, net als bij de andere mysteriespelen.

Op het paneel in Antwerpen worden tevens scènes uit het leven van Maria afgebeeld, in twee nissen boven de Uitverkiezing van Jozef. De voorstellingen van de Gouden Poort en Joachim voor het kraambed hebben eerder betrekking op het leven van Maria en zijn niet te verzoenen met de Jozef iconografie⁽¹⁰³⁾. Deze kleine details bovenaan het schilderij tonen aan dat het overgeleverde paneel mogelijk deel uitmaakte van een cyclus rond het leven van Maria. Het centrale thema moet de Geboorte van Christus zijn geweest, waarnaar ook de voorstelling op het buitenluik en het timpaan met Mozes en Isaac boven het huwelijk van Maria en Jozef verwijzen.

Het archiefonderzoek naar de retabels van de toenmalige collegiale Onze-Lieve-Vrouwekerk geven twee meldingen over een Maria-retabel (1434 en 1474), maar deze zijn niet met het paneel in verband te brengen⁽¹⁰⁴⁾. Over een veelluik met scènes uit het leven van Maria wordt echter nergens iets vermeld⁽¹⁰⁵⁾. Mogelijk maakte het schilderij deel uit van het Arme-Clarenklooster van Antwerpen, waarnaar Nys eerder verwees⁽¹⁰⁶⁾. Hoewel hij zes clarissen meende te zien, zijn er op het paneel slechts drie die het gewaad dragen. Op de

(98) FOSTER 1980, p. 180-186.

(99) FOSTER 1980, p. 79.

(100) KEMPERDICK 1997, p. 110; DYBALLA 2012, p. 244-247.

(101) CHÂTELET 1996, p. 320; THÜRLEMANN 2002, p. 309-312; NYS 2007, p. 239-254; KEMPERDICK 2009b, p. 225-233.

(102) VAN PUYVELDE 1912, p. 184-185; VAN PUYVELDE 1913, p. 17; KUIPER & RESOORT 1995, p. 58-62; BEUKEN 1996, p. 129-137. Het verhaal van Joachim en Anna is eveneens in de *eerste bliscap* terug te vinden; KUIPER & RESOORT 1995, p. 46-47 en 48-49; BEUKEN 1996, p. 116-117 en 120-121.

(103) Foster legt nergens een verband tussen de twee voorstellingen en de Sint-Jozef iconografie. FOSTER 1980.

(104) VAN LANGENDONCK 1993, p. 57; GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 355.

(105) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 358-362 (gedeelte over de verdwenen schilderijen).

(106) NYS 2007, p. 247.

stichtingsakte van 1455 worden Mechtildis, dochter van Daniël Janssoen, Catharina, dochter van Mathias Henrici en Geradina van Waesberghe vermeld, mogelijk de drie zusters die op het paneel zijn afgebeeld⁽¹⁰⁷⁾?

Stilistische blik⁽¹⁰⁸⁾

Toeschrijvingen en datering

Bij de eerste beschrijving van 1728 werd het schilderij vernoemd als een voorstelling in de stijl van Jan Van Eyck (*op manier vande eijcken*)⁽¹⁰⁹⁾. In de negentiende eeuw noteerde Génard dat het om een eigenhandig werk van Rogier van der Weyden zou gaan, maar dat werd al snel in vraag gesteld⁽¹¹⁰⁾. Michiels schreef het toe aan Rogier's zoon, Pieter van der Weyden, samen met vier andere schilderijen⁽¹¹¹⁾. Maar vandaag worden die vier werken, net als het kunstwerk in de kathedraal, niet meer met de zoon van de meester in verband gebracht. Door hun kwalitatieve uitwerking laten ze zich eerder situeren in de naaste omgeving van Rogier⁽¹¹²⁾. Door De Lipart en in de tentoonstellingscatalogus *De Madonna in de kunst* werd het schilderij als een mogelijke kopie naar een verdwenen voorbeeld van Rogier aangehaald⁽¹¹³⁾. De Maeyer kon deze bewering ontkrachten door haar studie naar de ondertekening⁽¹¹⁴⁾. Zij maakte daaruit op dat de vele verschillen tussen de eerste schetsfase en de finale uitwerking niet het werk konden zijn van een kopiist die een exacte nabootsing verwezenlijkte. Verder beschreef Friedländer het kunstwerk als het product van een competente navolger van Rogier, en De Vos bracht het met het atelier van Rogier van der Weyden in verband⁽¹¹⁵⁾. Nys nam aan dat het uit de entourage van Rogier van der Weyden afkomstig was⁽¹¹⁶⁾.

Volgens Hulin de Loo wordt de schildershand gekenmerkt door een verfijnde uitwerking en door de typische manier om de ogen te laten oplichten bij de verschillende per-

(107) SCHOUTENS 1900, p. 10-12.

(108) Enkele fragmenten uit deze stilistische analyse zijn reeds voorgesteld als een posterpresentatie (*A Fifteenth Century Painting made by a Follower (?) of Rogier van der Weyden in the Antwerp Cathedral*) op het Colloquium XIX for the Study of Underdrawing and Technology in Painting (Brugge, 11-13 september 2014).

(109) Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 5272: J.F.F. VERBRUGGEN, *Beschrijvinge der altaeren schilderijen ende belthouwerijen welke te sien sijn inde Cathedrale Kercke van onse lieve vrouwe tot Antwerpen* (1728), p. 12.

(110) GÉNARD 1859, p. 10-11; GÉNARD 1867, p. 18; GÉNARD 1877, p. 13.

(111) MICHELS 1866, p. 108-115.

(112) Het gaat om de volgende werken: kopie van de *Kruisafneming* van Rogier van der Weyden in de Staatliche Museen zu Berlin dat in 1488 is vervaardigd (De Vos 1999, p. 186), het eponiem werk van de Meester van het gezicht op Sint-Goedele in het Louvre museum (COMBLEN-SONKES & LORENTZ 2001, p. 239-254), het *Columba-altaar* in Berlijn dat nu aan Rogier van der Weyden zelf wordt toegeschreven (De Vos 1999, p. 276-284) en een kopie van *Sint-Lucas tekent de Madonna* in München (FRIEDLÄNDER 1967, p. 81).

(113) DE LIPHART 1911, p. 202-203; *De Madonna in de kunst* 1954a, p. 37.

(114) DE MAEYER 1991, p. 25-28.

(115) FRIEDLÄNDER 1934, p. 119; FRIEDLÄNDER 1967, p. 77; DE VOS 1999, p. 163-165.

(116) NYS 2007, p. 245.



Fig. 20. Navelger van Rogier van der Weyden, *Edelheeretriptyek*, 1441-1443. Olieverf op paneel, 97 x 106 cm (middenpaneel), 99 x 47 cm (zijpanelen). Leuven, M collectie, inv. nr. S/85/W.
© KIK-IRPA, Brussel

sonages⁽¹¹⁷⁾. Met de bruine kleuraccenten in de gezichten geeft de schilder de personen karakter. Daarnaast hebben de verschillende portretten en figuren opvallend grote, smalle oren. Lange tijd zijn stijlgelijkenissen opgemerkt bij andere werken uit de entourage van Rogier van der Weyden, waardoor de anonieme meester enkele noodnamen kreeg als de Meester van de Edelheere-triptyek, de Meester van de Ontgraving van Sint-Hubertus⁽¹¹⁸⁾ of de Meester van de geschiedenis van Sint-Jozef⁽¹¹⁹⁾ en ook de Meester van het huwelijk van Maria⁽¹²⁰⁾⁽¹²¹⁾.

Friedländer schreef als eerste drie andere schilderijen toe aan deze meester, waaronder de *Edelheeretriptyek* in de Sint-Pieterskerk van Leuven (fig. 20)⁽¹²²⁾. Opmerkelijk bij dat drieluk is de wijze waarop de verschillende panelen zijn uitgewerkt. Het middenpaneel lijkt van een andere hand te zijn dan de zijluiken⁽¹²³⁾. Er lijken overeenkomsten te bestaan tussen de *Edelheeretriptyek* en het paneel in Antwerpen wat betreft de zijpanelen. Een gelijk-

(117) HULIN DE LOO 1902, p. 8.

(118) DAVIES 1951, p. 181-185; DAVIES 1968, p. 171; CHATELET 1999, p. 257-258.

(119) PANOFSKY 1947-1948, p. 481.

(120) VAN PUYVELDE 1968, p. 122.

(121) Op het karton met een afdruk van het schilderij in de oude klasseerbakken van het Studiecentrum van de Vlaamse Primitieven, in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium te Brussel, werd het werk voor een ongekende reden aan de Meester van de Abdij van Affligem toegeschreven.

(122) FRIEDLÄNDER 1903, p. 72. Zie ook: HULIN DE LOO 1902, p. 8; FIERENS-GEVAERT 1909, p. 53; CONWAY 1926, p. 29.

(123) Deze stilistische verschillen zijn al eerder opgemerkt, maar de uitwerking van de triptyek wordt aan dezelfde meester toegeschreven: COMBLEN-SONKES 1996, p. 145; VANDEKERCHOVE 2009, p. 484; DUBOIS, CURRIE & VANDEKERCHOVE 2012, p. 202.

aardig kleurenpalet en de typische manier om de gezichten en de ogen weer te geven zijn ook hier aanwezig, voornamelijk bij de portretten op het linker binnenluik. Davies was niet overtuigd en ging deze gelijkenis tussen het paneel in de kathedraal en de *Edelheeretriptiek* eerder uit de weg⁽¹²¹⁾.

Een tweede werk waarmee Friedländer een verband legde, was de *Ontgraving van Sint-Hubertus* (fig. 21) in The National Gallery van Londen⁽¹²⁵⁾. Davies deelt hierover de mening van Friedländer, maar schrijft enkel het gedeelte toe dat niet door Rogier van der Weyden eigenhandig is voltooid⁽¹²⁶⁾. Tegenwoordig worden er in dit werk, buiten de hand van Rogier, meer dan één assistent herkend⁽¹²⁷⁾. Op de panelen van Londen en Antwerpen zijn verscheidene figuren op een gelijkaardige manier uitgewerkt, onder meer de verschillende houdingen van de figuren en de gezichten die in profiel en/of driekwart zijn aangebracht. Een man met zwart haar aan de linkerkant verschijnt haast identiek in de huwelijks-scène van Maria en Jozef. De stilistische gelijkenis lijkt treffend en het verband tussen beide werken vraagt om meer onderzoek⁽¹²⁸⁾.

Een portret van een vrouw (fig. 22) uit de Rothschild collectie (voorheen Heseltine collectie) zou volgens Friedländer van dezelfde hand zijn. Deze toeschrijving is lange tijd gevolgd, ondanks het feit dat het kenmerkend element in de ogen ontbreekt. Dit zou echter te wijten zijn aan een latere aanpassing⁽¹²⁹⁾. Het portret werd eerst aanzien als het uitgezaagde hoofd van het linker zijluik van de *Annunciatietriptiek* door het atelier van Rogier (middenluik Musée du Louvre, Parijs & zijpanelen Galleria Sabauda, Turijn)⁽¹³⁰⁾, maar de aangegeven afmetingen zijn echter verschillend met deze van de holte in het linkerluik. Bovendien heeft het röntgenonderzoek uitgewezen dat het onderliggende kostuum van een mannenfiguur is⁽¹³¹⁾. Dat het portret enige verwantschap heeft met de triptiek is hierdoor ontkracht⁽¹³²⁾. Volgens Châtelet is de toeschrijving aan de Meester van de Ontgraving van Sint-Hubertus uitgesloten⁽¹³³⁾.

(124) DAVIES 1974, p. 231 en 268.

(125) FRIEDLÄNDER 1903, p. 72.

(126) DAVIES 1954, p. 186; DAVIES 1974, p. 231 en 268. De Vos meent dat hier een andere schilder aan het werk was, zie: DE VOS 1999, p. 411.

(127) CAMPBELL 1998, p. 423-425. De Vos spreekt dit tegen, zie: DE VOS 1999, p. 411.

(128) Châtelet concludeert aan de hand van het onderzoek van Lies De Maeyer (DE MAEYER 1991, p. 25-28) dat het paneel geen enkele gelijkenis heeft met de *Ontgraving van Sint-Hubertus*. Zie: CHÂTELET 1999, p. 257.

(129) *Exposition des Primitifs flamands* 1902, p. 40; HULIN DE LOO 1902, p. 21; FIERENS-GEVAERT 1909, p. 21; CONWAY 1926, p. 29; *Trésor de l'art flamand* 1930, p. 113; PANOFSKY 1947-1948, p. 485; FRIEDLÄNDER 1953, p. 88.

(130) ARU & DE GERADON 1952, p. 22-23; PANOFSKY 1947-1948, p. 484-485; CHÂTELET 1996, p. 325.

(131) De holte in het linkerluik meet 17,1 bij 11,5 cm. Friedländer nam aan dat het 31 x 22,5 cm was (FRIEDLÄNDER 1967, p. 88), terwijl Beenken 16 x 12 cm aangaf (BEENKEN 1951, p. 102). In de tentoonstellingscatalogus van Brugge en Antwerpen wordt het schilderij met de afmetingen 12,5 x 9 cm aangegeven (*Exposition des Primitifs flamands* 1902, p. 40; *Trésor de l'art flamand* 1930, p. 113).

(132) COMBLEN-SONKES & LORENTZ 2001, p. 38.

(133) CHÂTELET 1999, p. 102.



Fig. 21 Rogier van der Weyden en atelier, *Ontgraving van St.-Hubertus*, 1435-1440.
Olieverf op paneel, 88.2 x 81.2 cm. Londen, The National Gallery, inv. nr. NG783.
© KIK-IRPA, Brussel



Fig. 22. Anonieme meester, *Portret van een vrouw*, 1450-1460. Olieverf op paneel, ca. 12,5 x ca. 9 cm. Particuliere verzameling.

© KIK-IRPA, Brussel



Fig. 23. Atelier van Rogier van der Weyden, *Processie met het Brusselse Sacrament van Mirakel*, ca. 1410. Pen en inkt op papier, 292 x 541 mm. Londen. The British Museum: Department of Prints and Drawings, inv. nr. 1895-9-15-1001. © Trustees of the British Museum

Winkler voegde de *Processie met het Brusselse Sacrament van Mirakel* (fig. 23) in *The British Library* (Londen) toe aan de lijst van Friedländer⁽¹³⁴⁾. Uitgaande van de aanwezigheid van de letter 'R' op deze tekening en de kwalitatieve uitvoering, gaat het om een werk uit het atelier van Rogier van der Weyden⁽¹³⁵⁾. Stilistische gelijkenissen tussen het schilderij in de kathedraal en de *Processie* lijken eerder moeilijk aan te wijzen.

Tenslotte zag De Vos nog stilistische gelijkenissen met een ander schilderij. Hij herkende dezelfde hand in de *Kruisiging van het Parlement van Parijs* in het Louvre museum, tegenwoordig toegeschreven aan de Meester van de Kruisiging van het Parlement van Parijs of de Meester van Dreux Budé (André d'Ypres ?)⁽¹³⁶⁾. Hoewel de meester de stijl van Robert Campin en Rogier van der Weyden onder de knie had, wijst het kleurenpalet in ieder geval niet op een gelijkaardig verband. De gezichten zijn op een geheel andere manier uitgewerkt en bestaan voornamelijk uit vele donkere tinten. Fierens-Gevaert legde ook een

(134) WINKLER 1913, p. 124; WINKLER 1924, p. 370. Popham volgde naderhand de mening van Winkler. Zie: POPHAM 1932, p. 56-67. Campbell merkte dezelfde hand op bij de *Ontgraving van Sint-Ilbertus* in Londen, de *Scupstoel* tekening in New York en de *Processie* tekening. Zie: CAMPBELL 1998, p. 425; HAUTEKEETE 2009, p. 430-433.

(135) HAUTEKEETE 2009, p. 430-433. Voor de problematiek van de toeschrijving, zie: FRANSEN & HAUTEKEETE 2009, p. 419-420.

(136) DE VOS 1999, p. 164-165; COMBLEN-SONKES & LORENTZ 2001, p. 81-82; LORENTZ 2002, p. 68.

verband met de *Heilige Maagd met het Christuskind*, uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België⁽¹³⁷⁾. Het is één van de talrijke werken naar het voorbeeld van *Sint-Lucas tekent de Madonna* van Rogier van der Weyden. Maar ook hier zijn geen (stilistische) verbanden met het paneel in Antwerpen.

Volgens Génard werd het schilderij in de kathedraal voltooid vóór de uitwerking van het *Sacramentsaltaar* van Rogier van der Weyden, een werk dat omstreeks 1440 en 1445 wordt gedateerd⁽¹³⁸⁾. Hulin de Loo schoof het jaar van afwerking naar de periode 1450-1460⁽¹³⁹⁾. Fierens-Gevaert en Friedländer dateerden het werk omstreeks 1450, wat naderhand nog door andere auteurs werd gevolgd⁽¹⁴⁰⁾. Bij de verschillende exposities waar het kunstwerk was tentoongesteld, werd de datum verschoven naar het einde van de vijftiende eeuw⁽¹⁴¹⁾. Grieten en Bungeneers namen de datering 1450-1475 aan bij de inventarisatie-campagne van het roerende erfgoed van de kathedraal uit het Ancien Regime⁽¹⁴²⁾. Als laatste schreef Nys over een voltooiing tussen 1460 en 1470, waarbij hij deze datering zag in de context van de oprichting van het Arme-Clarenklooster van Antwerpen⁽¹⁴³⁾.

De *terminus post quem* van dit werk kan aan de hand van twee bijkomende studies bevestigd worden. Maere beweerde in 1930 dat het schilderij het interieur van de Sint-Goedelekerk van Brussel voorstelt⁽¹⁴⁴⁾. Deze gedachte is blijven bestaan en aan de hand van dit schilderij is omstreeks 1980 het triforium van de Brusselse kathedraal gerestaureerd (zie hoger). Indien het paneel een waarheidsgetrouwe voorstelling is van het triforium van de toenmalige Brusselse kerk, dan kan dit schilderij niet vroeger dan in 1443 zijn vervaardigd, het jaar dat de noordelijke zijde van het schip werd voltooid⁽¹⁴⁵⁾. Bovendien is de drager van het schilderij in 1988 aan een dendrochronologische studie onderworpen door Jozef Vynckier (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel). Hij stelde vast dat het geheel van de vier kwartier gezaagde, eiken panelen niet voor 1450 klaar was voor gebruik⁽¹⁴⁶⁾.

Volgens Mund en Goetghebeur is de afbeelding van keizer Augustus met de Tiburtijnse sibille in een landschap pas ten vroegste ontstaan ten tijde van de Meester van de Magdalenalegende, die deze iconografie aan het begin van de zestiende eeuw zou geïntroduceerd hebben⁽¹⁴⁷⁾. Dat de keerzijde van het paneel in de kathedraal zo'n vijftig jaar later dan de

(137) FIERENS-GEVAERT 1909, p. 53; *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 1949, p. 134; *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 1984, p. 352. Voor een goed overzicht met bijhorende bibliografie: STROO 2009, p. 408-410.

(138) GÉNARD 1861, p. 30. Voor het Sacramentsaltaar: CAMPBELL & STEYAERT 2009, p. 528-534 (met uitgebreide bibliografie).

(139) HULIN DE LOO 1902, p. 8.

(140) FIERENS-GEVAERT 1928, p. 47; FRIEDLÄNDER 1967, p. 77; DE MAEYER 1991, p. 25-28; STEINMETZ 1993, p. 141; DE VOS 1999, p. 164-165.

(141) *Bourgondische pracht* 1951, p. 15; *Le grand siècle de Ducs de Bourgogne* 1951, p. 40; *De Madonna in de kunst* 1954a, p. 37. Zie ook: VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1957, p. 63-64; VAN BRABANT 1972, p. 244.

(142) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 373.

(143) NYS 2007, p. 244 en 247.

(144) MAERE 1930, p. 203.

(145) Volgens Maere, Lefèvre en Martiny was deze fase later afgewerkt. Bij de recente, grootschalige studies en restauraties is gebleken dat deze fase vroeger klaar was. Zie: MAERE 1930, p. 203; LEFÈVRE 1942, p. 37 en 178-179; MARTINY 1979, p. 94; BRAL 2000, p. 96-98.

(146) VYNCKIER 1988. Zie ook DE MAEYER 1991, p. 28.

(147) MUND, STROO, GOETGHEBEUR & NIEUWDORP 2003, p. 296-297.

voorzijde zou zijn uitgewerkt, lijkt niet echt geloofwaardig. In tegenstelling met de bewering van Mund en Goetghebeur was deze iconografie in een landschap al vroeger gekend, zoals in de miniatuurkunst waar het in de *Speculum humanae salvationis* voorkwam⁽¹⁴⁸⁾. De afwerking van de achterkant van het paneel is dus logisch gezien te situeren rond dezelfde periode als het schilderen van de voorzijde, namelijk omstreeks 1450-1475.

Uitwerking en ondertekening

De schilder van het paneel van de kathedraal moet in de omgeving van Brussel actief zijn geweest. Dat kan aangetoond worden door de vele modellen uit het atelier van Rogier van der Weyden die circuleerden, en waar de meester van het Antwerpse paneel meermaals gebruik van maakte. De hantering van modellen was geen ongewone zaak. Ze werden doorgegeven van meester op leerling, van atelier naar atelier en over de grenzen van de steden heen⁽¹⁴⁹⁾. De gebruikte modellen gaan terug op voorbeelden van Robert Campin en Rogier van der Weyden. Zo is bij dit werk de algemene compositie met een opdeling in twee stukken gebruikt. Het linkerdeel bestaat uit een interieur terwijl rechts buiten het gebouw een scène en een vergezicht in de achtergrond zijn afgebeeld. Zulke tweedeling komt haast identiek voor bij de scène van *De droom van Paus Sergius*, afkomstig uit het atelier van Rogier (fig. 24)⁽¹⁵⁰⁾. Deze compositorische opdeling gaat terug op een voorbeeld van Robert Campin waar het, in gespiegeld opzet, een *Annunciatie* scène afbeeldt (fig. 25)⁽¹⁵¹⁾. Naderhand paste de Meester van het Orsoy altaarstuk deze compositie opnieuw toe voor de uitwerking van een buitenluik van het Passie-retabel in de Sint-Nikolaaskerk in Orsoy.

Het linkerdeel met het wonder van Jozefs tak is bovenaan op het voorplan met een spitsboog afgewerkt en er is aan beide kanten een reliëf toegevoegd. Deze uitbeelding komt identiek terug bij enkele werken van de Meester van de Verlossing van het Prado, die een tijdgenoot was van de schilder en eveneens in Brussel actief⁽¹⁵²⁾. Het eponiem werk van de Meester van de Verlossing van het Prado heeft naast de gelijkaardige uitwerking van de architectuur ook een identieke voorstelling van het triforium, met dezelfde verhoging van het triforium in het koor⁽¹⁵³⁾. Bij de verschillende werken die aan deze anonieme meester met noodnaam worden toegeschreven, hebben de verschillende figuren gemeenschappelijke verbanden, wat een mogelijke relatie met de kunstenaar van het paneel in Antwerpen aantoont⁽¹⁵⁴⁾.

(148) CARDON 1996, p. 176-177 en 217.

(149) CAMPBELL 2009, p. 110-111; MUND 2009, p. 190-194.

(150) WOLTHAL & METZGER 2014, p. 141-167.

(151) Von Tschudi merkte dit als eerste op. Campbell wijst eveneens op dat verband, maar Châtelet is het daar niet mee eens. Zie: VON TSCHUDI 1898, p. 26-27; CHÂTELET 1996, p. 320; CAMPBELL 1998, p. 420.

(152) Friedländer haalde de gelijkenissen van de architectuur op het paneel in Antwerpen en die van de Verlossingstriptiek in het Museo Nacional del Prado reeds eerder aan. FRIEDLÄNDER 1903, p. 72. Dezelfde opstelling komt nogmaals voor bij die meester op de triptiek van het *Laatste Oordeel* in Valencia en de *Opdracht van Maria in de tempel* te Madrid. Zie: STEYAERT 2013a, p. 147-151; STEYAERT 2013b, p. 154-155.

(153) *Restauratie van de Sint-Michiels- en Sint-Goedelekathedraal* 1988, p. 56-57; MARTENS 2013, p. 84.

(154) Uitzonderlijk gaf Hendrikman de suggestie bij zijn studie naar de Washington diptiek van Bernard van Orley dat het paneel in Antwerpen misschien het werk is van Vrancke Van der Stockt (Meester van de Verlossing van het Prado). HENDRIKMAN 1999, p. 69.

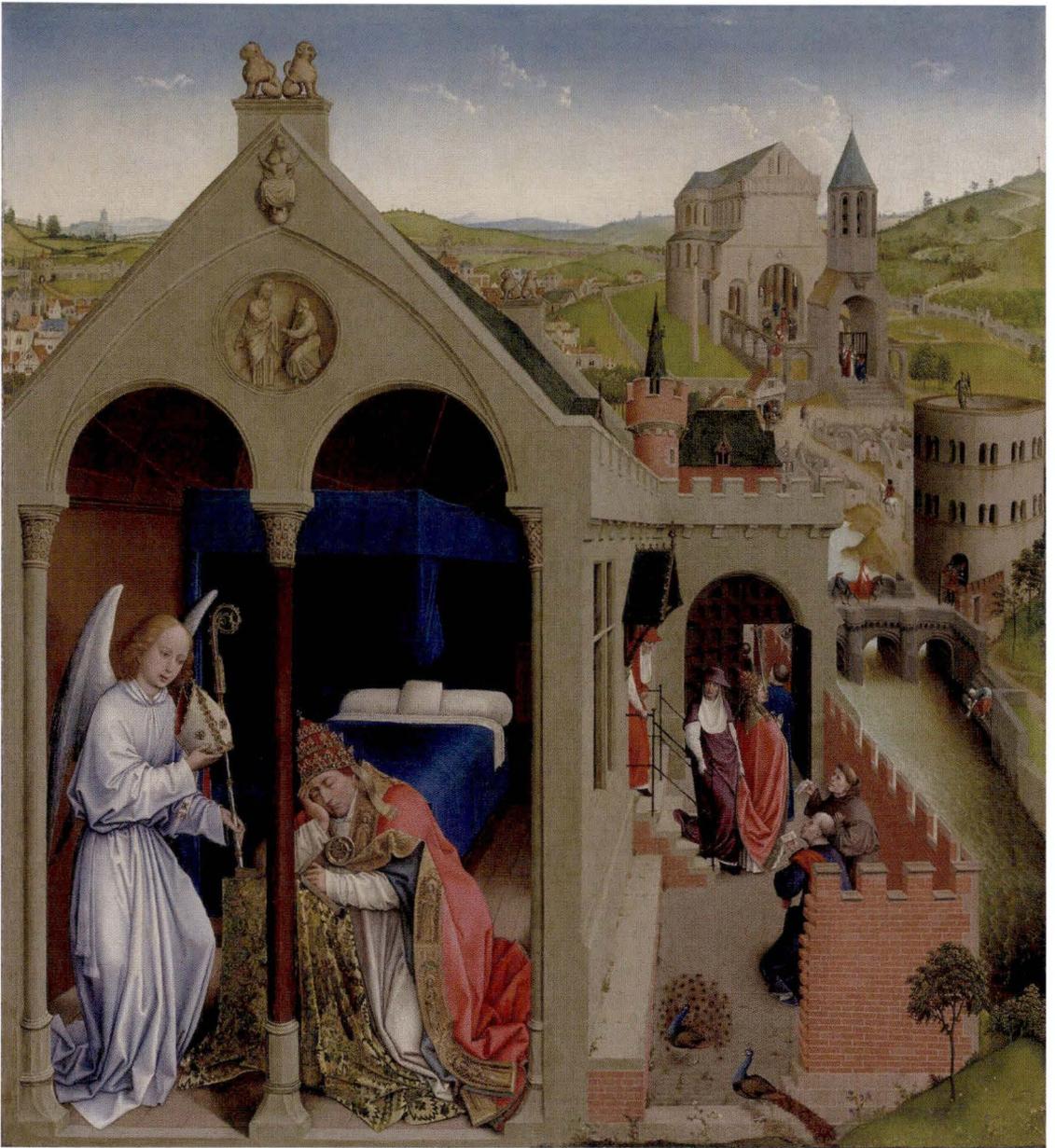


Fig. 24. Atelier van Rogier van der Weyden, *De droom van Paus Sergius*, 1435-1440.
Olieverf op paneel, 90 x 81.6 cm. Los Angeles, The Jean Paul Getty Museum, inv. nr. 72.PB.20.
Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.



Fig. 25. Robert Campin. *Annunciatie*, 1420-1425. Olieverf op paneel, 76,5 x 70 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, inv. nr. P01915. Cit: Nys 2007, p. 241.

Het pendant van *De droom van Paus Sergius* in Los Angeles is de *Ontgraving van Sint-Hubertus* (fig. 21), dat misschien deels door dezelfde kunstenaar als het schilderij in Antwerpen is uitgewerkt. Net als het paneel met de droom van de paus bevat het werk in Londen bijzondere gelijkenissen met het paneel van Antwerpen, alhoewel ze qua uitvoering zo'n twintig jaar van elkaar verschillen. Een eerste verband tussen beide werken is het wat oudere koppel. Op het paneel in Londen staan tussen de derde en de vierde pilaster een vrouw rechts en een man links afgebeeld⁽¹⁵⁵⁾. Ze keren gespiegeld terug bij de huwelijks-scène, tussen de priester en Maria in⁽¹⁵⁶⁾. Verder is er een man uiterst rechts op het paneel in Londen die met de rug naar de toeschouwer is gekeerd. Het moet een model zijn geweest dat geregeld in het atelier van Rogier als voorbeeld voorkwam. Deze figuur komt niet enkel centraal op het paneel van de kathedraal voor, maar ook op het *Sacramentsaltaar* in Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), het wandtapijt met de scènes over Herkenbald en Trajanus in Bern (Historisches Museum) naar een verloren voorbeeld van Rogier in het stadhuis van Brussel, op de presentatieminiatuur in de *Chronique de Hainaut* in Brussel (Koninklijke Bibliotheek), op de triptiek van Bladelin (Berlijn, Staatliche Museen) en op het *Columba-altaar* in München (Alte Pinakothek)⁽¹⁵⁷⁾. De houding van de koning op het laatstgenoemde altaarstuk is geïnspireerd op de mannenfiguur die Stefan Lochner toevoegde aan zijn middenluik van het altaarstuk van de stadspatronen van Keulen. Ook de Meester van de Catharinalegende en de Meester van de Barbaralegende maakten gretig gebruik van deze figuur. Bij de *Geboortepolyptiek* in New York (The Metropolitan Museum of Art-The Cloisters Collection, inv. nr. 49.109) lijkt deze figuur eveneens aanwezig te zijn, maar wel op een vrijere manier uitgewerkt.

Grieten & Bungeneers en Kemperdick legden een verband tussen het Antwerpse schilderij en de Brusselse Meester van het gezicht op Sint-Goedele, die op het einde van de vijftiende eeuw een schildersatelier leidde⁽¹⁵⁸⁾. Uiterst rechts op het paneel van de kathedraal is een vrouwelijk personage met de rug naar de toeschouwer afgebeeld. Zowel de genoemde Brusselse Meester als één van zijn medewerkers gebruikten het voor de uitwerking van het *Huwelijk van Maria en Jozef* die in Brussel en Utrecht worden bewaard (fig. 26). Deze figuur met twee vlechten en een gedraaide houding was eerder al geschilderd op het rechterluik van het *Columba-altaarstuk*. Hiervoor zou het personage ontnomen zijn van de sibille op het linkerluik van de *Bladelin triptiek*, dat zelf ook teruggaat op een figuur, aanwezig op het linkerluik van Lochners triptiek voor de dom van Keulen⁽¹⁵⁹⁾.

Voorts wordt het voorplan van de *Uitverkiezing van Jozef* door twee mannen opgevuld. De rechtse man zit en is met de rug naar de toeschouwer gekeerd. De voorstelling van dit personage was mogelijk als een patroon bij Rogier in gebruik. Waarschijnlijk kwam het oorspronkelijk van het *Miraflores-altaarstuk*. Kemperdick wees erop dat een detail van dit werk als een patroon in het atelier circuleerde, in het bijzonder de voorstelling ervan bij

(155) Ik dank Griet Steyaert die me op dat detail wees.

(156) Mogelijk zien we die twee figuren opnieuw op de tekening van de *Processie* in the British Library, waarmee Winkler reeds eerder stijlgelijkenissen met het werk in Antwerpen zag.

(157) Campbell wees reeds op deze figuren bij Rogier van der Weyden. CAMPBELL 1998, p. 422; CAMPBELL 2009, p. 116.

(158) GRIETEN & BUNGENEERS 1996, p. 375; KEMPERDICK 1997, p. 105; NYS 2007, p. 245.

(159) CAMPBELL 2009, p. 116.



Fig. 26. Dame uiterst rechts verschijnt eveneens in de schilderijen uit de omgeving van de Meester van het gezicht op Sint-Goedele. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*, Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924. © Bruno Vandermeulen- KU Leuven. Detail midden uit: atelier van de Meester van het gezicht op Sint-Goedele, *Verloving van Jozef en Maria*, ca. 1460. Olieverf op paneel, 47.1 x 32.8 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. nr. 7559. © [Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel / foto: F. Maes (KMSKB)]. Detail rechts uit: Meester van het gezicht op Sint-Goedele, *Verloving van Jozef en Maria*, ca. 1460. Olieverf op paneel, 56.8 x 41 cm. Utrecht, Catharijneconvent, inv. nr. NK2577 © Utrecht, Catharijneconvent.

Christus aan het graf. Dat kon hij aantonen aan de hand van een schilderij van de Duitse kunstenaar Hans Murer de Oudere, die het altaarstuk zelf nooit had gezien⁽¹⁶⁰⁾. De tekeningen waren niet altijd gehele scènes op zich, maar het kwam vaker voor dat slechts een detail of delen van een scène werden getekend en bewaard. Dit kan verklaren waarom deze compositie bij de Duitse kunstenaars terecht kwam. Het is aannemelijk dat het detail van de zittende wachter achter Christus' graf eveneens als een alleenstaande tekening in omloop was, waardoor het gespiegeld op het paneel in Antwerpen is afgebeeld.

Hoewel vele gelijkaardige patronen op andere werken uit het Brusselse van de vijftiende eeuw nog zijn aan te wijzen, zijn dit de meest opmerkelijke relaties die een nauw verband van het Antwerpse paneel met Brussel en Rogier kunnen aantonen.

Tot slot wijst het brokaatpatroon op de houppelende van de centrale man erop dat de kunstenaar mogelijk een werkelijk voorbeeld voor ogen had (fig. 27). Een bijna identieke versiering duikt een eerste maal op bij het schilderij *Sint-Lucas tekent de Madonna* (Boston, Museum of Fine Arts en de vele kopieën) van Rogier van der Weyden, waar het doek met het patroon de troon van Maria siert. Al dan niet is het doek naderhand in het atelier tot een houppelende omgevormd en deed het dienst als model. Dat vermoeden wordt versterkt doordat hetzelfde patroon opduikt bij twee figuren op de *Geboorte-polyptiek* in New York, afkomstig uit het atelier van Rogier. De ene keer is het motief gebruikt voor de figuur die met de rug naar de toeschouwer is gekeerd in de scène van keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille. De andere keer komt het voor uiterst rechts op de *Besnijdenis*, het zijpaneel dat aan hetzelfde altaarstuk toebehoorde, maar dat vandaag in een private collectie in Madrid wordt bewaard⁽¹⁶¹⁾.

In 1991 zijn de eerste resultaten van het onderzoek naar de ondertekening van het paneel in de Antwerpse kathedraal door De Maeyer gepubliceerd⁽¹⁶²⁾. In 2011 is een nieuwe studie naar de ondertekening aangevat door het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel⁽¹⁶³⁾. Daaruit wordt bevestigd dat de compositie met een penseel en een natte verf is aangebracht. Uit de nieuwe studie naar de ondertekening blijkt dat eerst de architectuur is voorbereid, alvorens de portretten zijn vorm gegeven. De schaduwen van de architectuur zijn met arceringen afgebakend en de positie van de gezichten is in sommige gevallen eerst met een ovaalvormige cirkel aangeduid. Zoals De Maeyer reeds opmerkte, speelde de uitwerking van het gebouw de kunstenaar parten⁽¹⁶⁴⁾. De apostelfiguren in het schip (fig. 28) en de hogere positie van de kapitelen zijn niet in de finale vormgeving voorgesteld en het idee om de cirkelvormige architectuurelementen en glasramen boven het huwelijk uit te werken (fig. 29), is bij het schilderen veranderd. Daarnaast paste de schilder

(160) KEMPERDICK 2009a, p. 111-113.

(161) Mijns inziens kan dezelfde schilder mogelijk ook aan de uitwerking van dit paneel hebben gewerkt. Zo lijken er onder meer gelijkenissen te bestaan met de Adam figuur op het kleine paneel aan de buitenzijde. Een verband met de Tiburtijnse sibille en Keizer Augustus op datzelfde veelluik is ook mogelijk. Een verdere stilistische studie is nodig om deze bewering te kunnen staven. Voor het paneel van de Besnijdenis en de polyptiek, zie: SPRINSON DE JESUS 1998, p. 212-216.

(162) DE MAEYER 1991, p. 25-28.

(163) Een bijzondere dank gaat uit naar Christina Ceulemans, Dominique Deneffe en Sophie De Potter (KIK-IRPA).

(164) DE MAEYER 1991, p. 27.

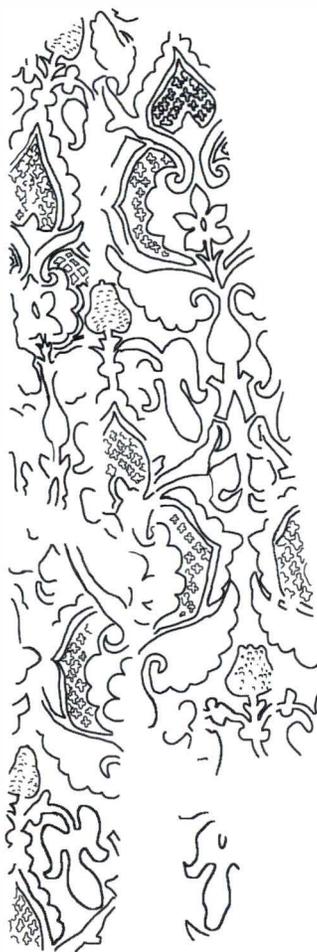


Fig. 27. Brokaatpatroon man aan deuropening. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.
© Bruno Vandermeulen-KU Leuven & Jeroen Reyniers



Fig. 28. Ondertekening apostelfiguren in het schip. Anonieme meester, *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, 1150-1175. Olieverf op paneel, 128 x 105 cm. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924. © KIK-IRPA, Brussel

de positie van de voeten, de plooiën van de gewaden en de riemen om de middels meerdere malen aan. Dankzij röntgenonderzoek blijkt dat het gewaad van de jood die het rode kleed van Jozef optrekt in de kerk, na de voltooiing van het schilderij nog van een nieuwe klederdracht is voorzien.

Stilistisch gezien zijn er verschillen op te merken tussen de Bijbelse figuren en de portretten, die verfijnder en individueler zijn uitgewerkt. Bovendien geeft de infraroodreflectografie aan dat een aantal mannen naderhand aan de compositie zijn toegevoegd. Zo hebben de figuren van de mannen achteraan in de kerk (fig. 30), die niet op dezelfde lijn als de andere mannen staan, geen ondertekening. De röntgenopnamen bevestigen eveneens deze latere toevoeging. Aan het huwelijk zijn twee figuren links van de priester later aangebracht en gelijk met deze aanpassing moet ook de man met de halsketting zijn bijgevoegd (fig. 3 en 4). Nochtans moeten de aanvullingen kort na de voltooiing van het paneel zijn gebeurd. De uitwerking is zeer gelijkend met de figuren links in de kerk, maar de nieuwe

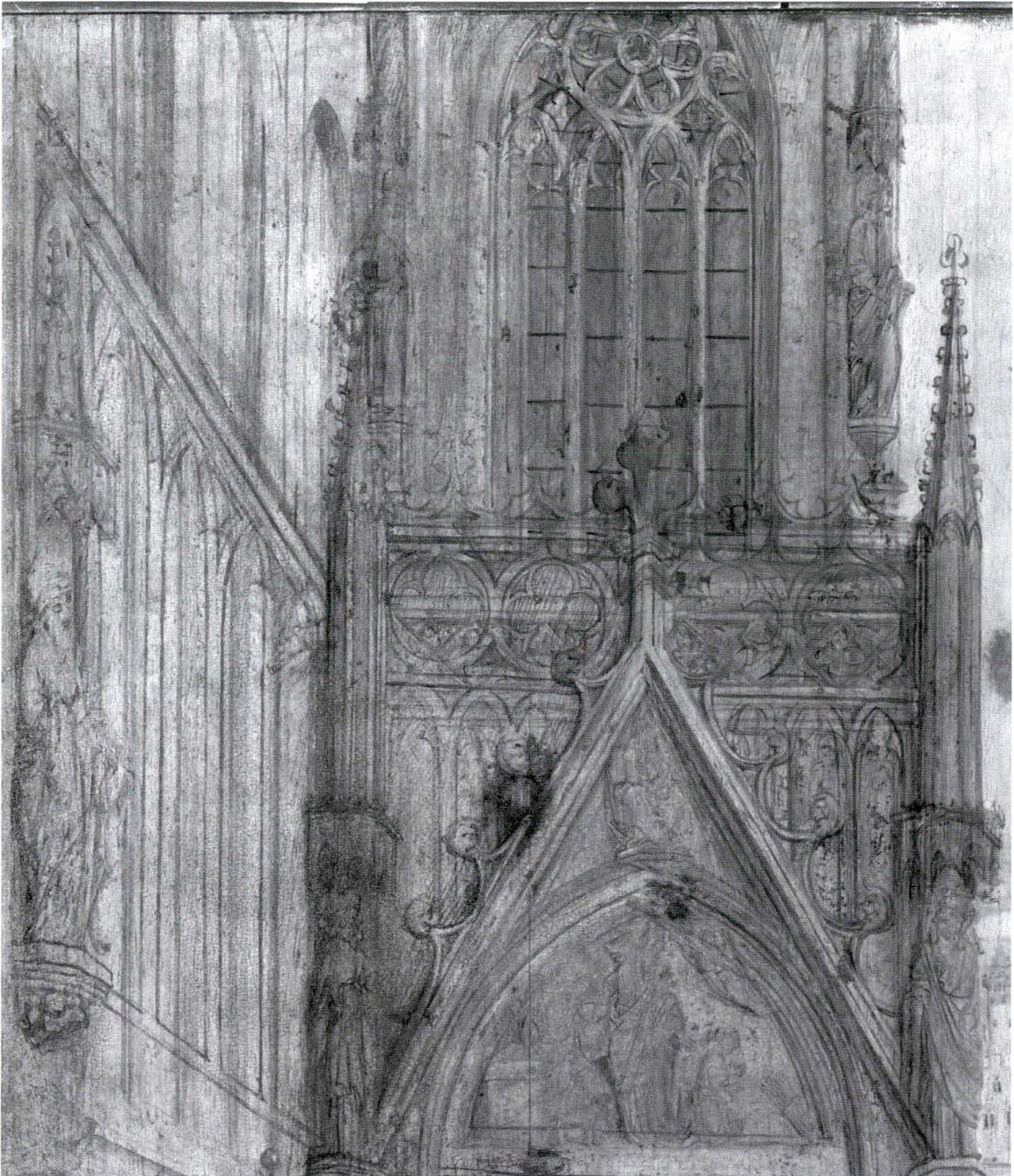


Fig. 29. Ondertekening architectuur boven het huwelijksscène. Anonieme meester.
Scènes uit het leven van St.-Jozef. Antwerpen, 1450-1475. Olieverf op paneel, 128 x 105 cm.
Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 921.

© KIK-IRPA, Brussel



Fig. 30. Ondertekening portretten in de kerk. Anonieme meester. *Scènes uit het leven van St.-Jozef*. Antwerpen, 1450-1475. Olieverf op paneel, 128 x 105 cm. Antwerpen. Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924. © KIK-IRPA, Brussel

toevoegingen van de personen buiten de kerk zijn donkerder uitgewerkt dan de andere portretten, wat misschien op het werk van een andere schilder uit hetzelfde atelier wijst.

Daarnaast bleef de eerste schilder tot op het laatste moment zoeken naar de juiste positie van de ogen voor de vrouw, afgebeeld tussen de priester en Maria. Om de juiste hoogte van de ogen te kennen, schilderde hij twee paar ogen en verborg hij het onderste paar naderhand onder een laagje verf. Tenslotte is er nog een curieuze figuur op het voorplan op te merken die tijdens de schilderfase werd aangebracht, maar die noch in de schetsfase aanwezig was, noch in de finale afwerking behouden bleef (fig. 31). De houding van het gezicht was naar de priester gedraaid.

De achterzijde van het paneel met de voorstelling van keizer Augustus met de Tiburtijnse sibille werd slechts zelden aan een stilistische studie onderworpen. Volgens Génard was het dezelfde meester die voor- en achterzijde van het paneel voor zijn reke-

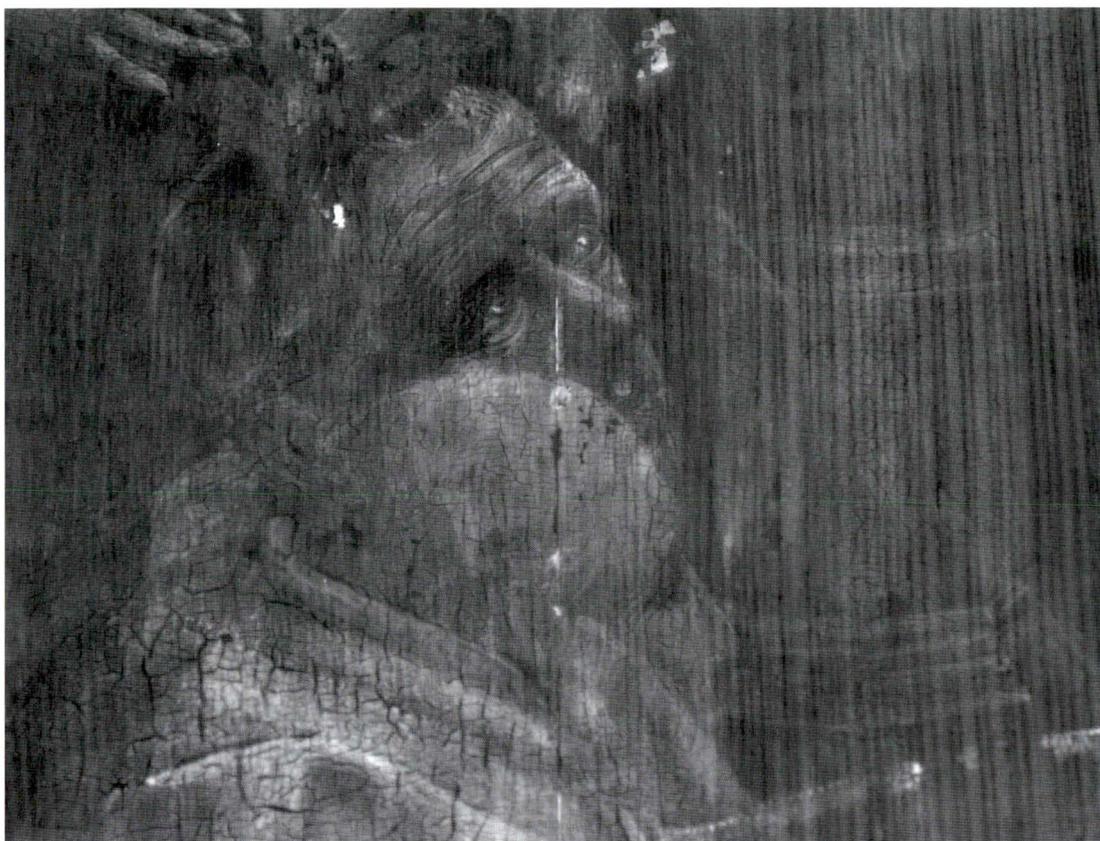


Fig. 31. Röntgenopname man op het voorplan van de kerk. Anonieme meester.
Scènes uit het leven van St.-Jozef. Antwerpen, Onze-Lieve-Vrouwekathedraal, inv. nr. 924.
 © KIK-IRPA, Brussel

ning nam⁽¹⁶⁵⁾. Destrée weigerde dezelfde hand te zien voor beide zijden⁽¹⁶⁶⁾. De slechte toestand van het tafereel op de achterkant maakt het bijzonder moeilijk om te bepalen wie het schilderde. De ondertekening laat, net als bij de voorzijde, een meester zien die tijdens het schilderen niet altijd op dezelfde manier de voorstudie overnam. Anderzijds zijn de figuren van de achterzijde met vele lossere penseelbewegingen uitgewerkt, in tegenstelling tot de voorzijde waar ze verfijnd en met arceringen voor de schaduwen zijn vorm gegeven. Een toeschrijving aan dezelfde meester lijkt dan ook uitgesloten. De conclusie van deze stilistische studie wijst uit dat voor beide zijden minstens twee, misschien drie schilders aan het werk waren.

De kwalitatieve uitwerking van het werk en vooral de kwaliteit van de afgebeelde portretten, maar ook de gelijkenissen met andere kunstwerken van Rogier van der Wey-

(165) GÉNARD 1859, p. 10-11; GÉNARD 1861, p. 28.

(166) DESTREE 1930, p. 172.

den, zijn atelier of anonieme meesters met noodnamen in Brussel, toont enigszins aan dat de vervaardiger van het paneel als meester gevestigd moet zijn geweest. Hoewel De Vos melding maakte van een welbepaalde ateliermedewerker van Rogier, is dat omwille van een andere verfijnde stijluitwerking geen optie⁽¹⁶⁷⁾. De vormgeving van deze meester staat immers verder weg van Rogier van der Weyden. Nadat het schilderij afgewerkt was, moet het een tijdje in Brussel zijn gebleven. Dat kan aangetoond worden aan de hand van een kopie naar dit werk die in 2005 bij Sotheby's Londen werd geveild (fig. 32)⁽¹⁶⁸⁾. Het is recent door Bücken als een werk van de Meester van de vorstenportretten geïdentificeerd, een anonieme meester met noodnaam die op het einde van de vijftiende eeuw in Brussel actief was⁽¹⁶⁹⁾. Net als de Meester van de vorstenportretten moet de meester van het paneel in de Antwerpse kathedraal ook een atelier hebben gehad in Brussel, waar hij dit werk vervaardigde.

Besluit

In de Antwerpse kathedraal wordt een bijzonder schilderij in de vormtaal van Rogier van der Weyden bewaard. Voor welk gebedshuis dit werk oorspronkelijk geschilderd werd, blijft tot op heden onzeker, maar er zijn aanwijzingen in de richting van het Arme-Clarenklooster in Antwerpen. Een nieuwe onderzoekspiste naar de opdrachtgever van dit schilderij is mogelijk de man met de niet nader geïdentificeerde halsketting, die niet kort na de voltooiing is toegevoegd.

Het staat vast dat het paneel in 1728 een eerste maal in de Antwerpse kathedraal opduikt. De beide zijden van het paneel zijn beschilderd, wat er op wijst dat het ooit een zijluik van een gebeeldhouwd of geschilderd altaarstuk moet zijn geweest, met een centraal thema over de geboorte van Christus. De afwezigheid van de Madonna bij keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille op de achterzijde van het paneel, en de kijkrichting van enkele personages doet vermoeden dat de figuur van Maria hoger uitgewerkt werd, waarschijnlijk op een ander paneel. Het zou dus kunnen gaan om een opstelling in T-vorm, waarvan de andere onderdelen niet zijn overgeleverd.

Stilistisch is het schilderij lange tijd met andere werken uit het atelier of de naaste omgeving van Rogier van der Weyden in verband gebracht. Dat een aantal figuren terugkomen op andere werken van de meester en bij Robert Campin, toont aan dat de schilder van het Antwerpse paneel deze modellen makkelijk kon bekomen en gebruiken. Een vrije kopie naar dit werk, vervaardigd door de Meester van de vorstenportretten, is een indicatie dat het paneel in Brussel gekend was. Hoewel de stijl van het schilderij niet naar een meester in het atelier van Rogier van der Weyden wijst, moet deze schilder de vormtaal van Rogier bijzonder goed gekend hebben en staat hij er veel dichter bij dan eerder gedacht. 'Onbekend maakt onbemind' is de hoofdtitel van dit artikel, verwijzend naar een werk

(167) De Vos 1999, p. 164-165.

(168) Londen, Sotheby's, 7 december 2005, lot nr. 1. Het lot bestond uit twee objecten. De voorstelling van *Christus tussen de Schriftgeleerden* vormde het andere stuk. Ze werden als het werk uit de Brusselse school geïdentificeerd.

(169) Bücken 2013, p. 227. Zie ook: Reyniers 2014, p. 58-59.



Fig. 32. Meester van de vorstenportretten, *Scènes uit het leven van Sint-Jozef*,
einde 15de eeuw. Particuliere verzameling.

© Sotheby's Londen

waarop tot voor kort slechts een beperkt aantal wetenschappelijke studies werd uitgevoerd en dat aan een onbekende navolger van Rogier van der Weyden werd toegeschreven.

Uitgaande van de huidige onderzoeken durf ik het schilderij te situeren in de bijzonder naaste omgeving van Rogier van der Weyden te Brussel, met een datering tussen 1450 en 1475.

Bijlage 1

Antwerpen, Kathedraalarchief, *Schilderijen. Kostenramingen en rapporten (1854-1953)*, 6.E.9: A. Maillard, restauratieafschrift betreffende het paneel van de navolger van Rogier van der Weyden, (1858), z. fol.

1858 Heeren Bestierders van Onze Lieve Vrouw kerk
 Debet van A. Maillard

Voor het restaureren van eene antike schildery verbeelende
 de trouw van Maria en een schildery van Franck
 gekuist en gerestaureerd en twee van Bescheygek: geret frs. 250

Voldaen

A. Maillard

Bijlage 2

Antwerpen, Kathedraalarchief, *Schilderijen. Kostenramingen en rapporten (1854-1953)*, 6.E.9: F. Sacré, *Kostenraming restauratie kruisafneming (P. Verlinden), huwelijk van Jozef en Maria (school van van der Weyden)*, (28 juli 1892), z. fol.

Eglise Notre Dame à Anvers	
estimation des frais de reparation des tableaux suivant	
Van der Weyden nettoyage	fr. 30
Le Christ derendu de la	
croix copie d'apres Rubens	
par P. Verlinde <u>a devernir</u>	<u>70</u>
total	100

Anvers le 28 Juillet 1892

F. Sacré artiste peintre

Bijlage 3

Antwerpen, Kathedraalarchief, *Restaurateursrapporten*, 8.0.2: A. van Poeck, brief betreffende de behandeling van een aantal schilderijen, (1 december 1929), z. fol.

Arthur van Poeck
Lozanastraat, 39
Antwerpen

Antwerpen, 1 December 1929

Aan de Heeren Voorzitter en leden van de Kerkfabriek
van O.L.Vrouw te Antwerpen

Mijnheeren,

Bij deze heb ik de eer u mijn tweede jaarlijksch
verslag voor te leggen over den toestand der schilderijen in O.L.
Vrouw kerk bewaard.

Bij mijn laatste onderzoek heb ik gewezen op het
licht vernissen en reinigen van een vijftal schilderijen. Na verder
onderzoek door de Heeren Leden der Kunstcommissie der kerk, waren
deze van oordeel dit werk uit te voeren. De hierna te noemen schil-
derijen zijn reeds in order gesteld: 1° Drieluik door Francken. De
twaalfjarige Jezus in de tempel. 2° Maria's Hemelvaart, opgekuischt
bijgewerkt en deelen gefixeerd. 3° H.Franciscus toegeschreven aan
Murillo. 4° De vier kerkvaders door Janssens. Abraham. 5° Het
Misoffer XVe Eeuw. School Rogier van der Weyden.

Aanvaardt, Mijnheeren, de betuiging mijner
bijzondere hoogachting.

Arth. Van Poeck

Bijlage 4

Antwerpen, Kathedraalarchief, *Restaurateursrapporten*, 8.0.2: A. van Poeck, brief over de behandeling van een aantal schilderijen, (8 november 1936), z. fol.

Arthur van Poeck
Lozanastraat, 39
Antwerpen

Antwerpen, 8 November 1936

Aan de Heeren Voorzitter en leden van het kerkfabriek.
Van O.L.Vrouwe.

Ter Hede

Mijnheer,

In den loop van october heb ik weder al de
schilderijen nagezien en onderzocht. De schilderijen van stof
en andere onzuiverheden gereinigd en heb al de schilderijen in
goeden staat bevonden, het werk voorstellende "Huwelijk O.L.

Vrouw – school- Rogier Van der Weyden, dat op de tentoonstelling Oud-Vlaamse kunst zoo veel belangstelling hadt, is bij zijne terugkeer onderzocht en in goede staat uwer geplaatst. Als aanmerking hebben wij wel belang gesteld bij de rugzijde * dezer schilderij, die ook van een geschilderd onderwerp voorsteld. Wij staan hier voor een werk, uit hetzelfde tijdperk als de voorzijde, daar het werk in zeer slechte staat is, en er geen denkens is, dit te kunnen herstellen, heb ik mij enkel getroost een gedeelte der laag verf te doen verwijderen. 't Was dan ook raadzaam er eene photo van te laten maken, dit zoude hoogst nuttig kunnen zijn voor de belang hebbers,

Aanvaardt, Mijnheeren de betuiging mijnen bijzonder hoogachting

Arth. Van Poeck

* is in zwerten bedenkegster staat dat het kerkmeester bureel beslist, het zoo te laten.

Bibliografie

- AERTS 1993 = W. AERTS (red.), *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen.
- AERTS & DE CEULAER 1988 = W. AERTS & R. DE CEULAER, *De Sint-Catharinakerk te Hoogstraten* (Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen 2), Gent.
- AERTS & GRIETEN 1993 = W. AERTS & S. GRIETEN, De periode 1794-1830, in AERTS 1993, p. 267-279.
- ARU & DE GERADON 1952 = C. ARU & E. DE GERADON, *Les Primitifs flamands. La Galerie Sabauda de Turin* (Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle 2), Antwerpen.
- AURENHAMMER 1959 = H. AURENHAMMER, *Lexikon der Christlichen Ikonographie* 1, Wenen.
- BAUDOIN 1993 = F. BAUDOIN, De 17de en de 18de eeuw, in AERTS 1993, p. 205-259.
- BEENKEN 1951 = H. BEENKEN, *Rogier van der Weyden*, München.
- BERBIE 1756 = G. BERBIE, *Beschryvinge van de besonderste schilderyen ende aularen, glazen beeldhouweryen, en andere rariteylen. De welke te zien zyn in de Kerken Kloosters ende andere plaetsen binnen Antwerpen, van al de oudste ende fameusste Meesters by een vergaderd doór de principaelste Lief-hebbers. Eerst in het Fransch uyt-gegeven, ende nu in het Duytsch over-gezel ende sterk vermeerdert in het licht gegeven, voór de Reyzers ende Curieuse Lief-hebbers. Van nieuws overzien ende van veële fouten gecorrigeert*, Antwerpen.
- BERBIE 1757 = G. BERBIE, *Description des Principaux Ouvrages de peinture & sculpture; actuellement existans dans les Eglises, Couvent, et lieux publics de la Ville d'ANVERS, Donnée au jour pour l'utilité des Voyageurs, Troisième édition. Revue, Corrigée et augmentée*, Antwerpen.
- BERBIE 1763 = G. BERBIE, *Description Principaux Ouvrages de peinture & sculpture; actuellement existans dans les Eglises, Couvent, & lieux publics de la Ville d'ANVERS, Donnée au jour pour l'utilité des Voyageurs, Quatrième édition. Revue, Corrigée & augmentée*, Antwerpen.
- BERBIE 1765 = G. BERBIE, *Beschryvinge der besonderste werken van de schilder-konste, ende beeldhouwerke, nu ter tyd zynde in de kerken, kloosters, ende openbaere plaetsen der stad Antwerpen, in het licht gegeeven tot profijt der Reyzers*, Antwerpen.

- BERBIE 1768 = G. BERBIE, *Description Principaux Ouvrages de peinture & sculpture: actuellement existans dans les Eglises, Couvent, & lieux publics de la Ville d'ANVERS, Donnée au jour pour l'utilité des Voyageurs, Quatrieme édition, Revüe, Corrigée & augmentée*, Antwerpen.
- BERGMANS 1998 = A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw: studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken* (KADOC-Artes 2), Leuven.
- BERGMANS & PERSOON 2002 = A. BERGMANS & H. PERSOON, Die Sibyllen im Weissen Adler zu Antwerpen, in *Geschichte in Schichten. Wand- und Deckenmalerei im städtischen Wohnbau des Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Denkmalpflege in Lübeck 4), Lübeck, p. 93-102.
- BEUKEN 1996 = W.H. BEUKEN, *Die eerste bliscap van Maria en die sevenste bliscap van onser vrouwen*, Culemborg.
- BOLTEN 1937 = J. BOLTEN, Augustus, in O. SCHMITT (red.), *Reallexikon zur Deutsche Kunstgeschichte* 1, Stuttgart.
- BORCHERT 2002 = T.-H. BORCHERT (red.), *De eeuw van Van Eyck 1430-1530. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*, Brugge, Groeningemuseum (tentoonst. cat.), Gent/Amsterdam.
- Bourgondische pracht* 1951 = *Bourgondische pracht. Van Philips de Stoute tot Philips de Schone*, Amsterdam, Rijksmuseum (tentoonst. cat.), Amsterdam.
- BORCHERT 2010a = T.-H. BORCHERT, Jan Van Eyck en atelier, Madonna van Nicolaes van Maelbeke, in T.-H. BORCHERT (red.), *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, Brugge, Groeningemuseum (tentoonst. cat.), Tielt, p. 153-155.
- BORCHERT 2010b = T.-H. BORCHERT, T.-H. BORCHERT (red.), *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, Brugge, Groeningemuseum (tentoonst. cat.), Tielt, p. 176.
- BORCHERT 2010c = T.-H. BORCHERT, Meester E.S., Keizer Augustus en de Tiburtijnse sibille, in T.-H. BORCHERT (red.), *Van Eyck tot Dürer. De Vlaamse Primitieven & Centraal-Europa 1430-1530*, Brugge, Groeningemuseum (tentoonst. cat.), Tielt, p. 296-298.
- BRAL 2000 = G.J. BRAL, De gotische kathedraal, in G.J. BRAL (red.), *De kathedraal van Sint-Michiel & Sint-Goedele*, Tielt, p. 73-108.
- Bruxelles au XVme siècle* 1953 = *Bruxelles au XVme siècle, Bruxelles, Musée communal* (cat. d'expos.), Brussel.
- BÜCKEN 2013 = V. BÜCKEN, Meester van de vorstenportretten, in BÜCKEN & STEYAERT 2013, p. 225-227.
- BÜCKEN & STEYAERT 2013 = V. BÜCKEN & G. STEYAERT (red.), *De erfenis van Rogier van der Weyden. De schilderkunst in Brussel 1450-1520*, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België (tentoonst. cat.), Tielt.
- CAMPBELL 1998 = L. CAMPBELL, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, National Gallery Catalogues, Londen.
- CAMPBELL 2009 = L. CAMPBELL, Het atelier van Rogier van der Weyden, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 104-129.
- CAMPBELL & STEYAERT 2009 = L. CAMPBELL & G. STEYAERT, De Zeven Sacramenten, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 528-534.
- CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009 = L. CAMPBELL & J. VAN DER STOCK (red.), *Rogier van der Weyden. De passie van de meester*, Leuven, Museum M (tentoonst. cat.), Leuven.
- CARDON 1996 = B. CARDON, *Manuscripts of the Speculum Humanae Salvationis in the Southern Netherlands (c.1410- c.1470). A Contribution on the Study of 15th Century Book Illumination and the Function and Meaning of Historical Symbolism* (Corpus of Illuminated Manuscripts 9), Leuven.

- Cathédrale Notre-Dame 1892* = *Cathédrale Notre-Dame, Gilde de St-Thomas et de St Luc. Vingt-sixième Réunion, du 22 au 25 août 1892*, 26, 1, p. 261-270.
- CHÂTELET 1996 = A. CHÂTELET, *Robert Campin. De Meesler van Flémalle*, Antwerpen.
- CHÂTELET 1999 = A. CHÂTELET, *Rogier van der Weyden: problèmes de la vie et de l'oeuvre*, Straatsburg.
- CLAES & BOLLAERTS = H. CLAES & M. BOLLAERTS, De restauratie, in G.J. BRAL (red.), *De kathedraal van Sint-Michiel & Sint-Goedele*, Tielt, p. 110-138.
- CLAES & VAN DIEVOET-GOOSSENS 1984 = H. CLAES & F. VAN DIEVOET-GOOSSENS, Restauratie van de St.-Michiels et St.-Goedelekathedraal te Brussel. Archeologisch-historische studie van het triforium van het schip en de westzijde van het transept, *Tijdschrift der Openbare Werken van België* 6.
- COMBLEN SONKES 1996 = M. COMBLEN SONKES, *The Collegiate Church of Saint Peter Louvain*, dl. 1 (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège 18), Brussel.
- COMBLEN SONKES & LORENTZ 2001 = M. COMBLEN SONKES & P. LORENTZ, *Musée du Louvre Paris III* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle 19), Brussel.
- CONWAY 1926 = M. CONWAY, New Light on the Flemish Primitives, *The Burlington Magazine* 48, p. 29-31.
- DAVIES 1954 = M. DAVIES, *The National Gallery London III* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle 2), Antwerpen.
- DAVIES 1968 = M. DAVIES, *National Gallery Catalogues. Early Netherlandish School*, 3de verb. uitg., Londen.
- DAVIES 1974 = M. DAVIES, *Rogier van der Weyden. Een essay met een kritische kataloog van de schilderijen die aan hem en aan Robert Campin worden toegeschreven*, Brussel.
- DE BEER 1948 = E. DE BEER, Gothic: Origin and Diffusion of the Term: the Idea of Style in Architecture, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 11, p. 143-162.
- DE BOSSCHERE 1910 = J. DE BOSSCHERE, *De kerken van Antwerpen (schilderijen, beeldhouwwerken, geschilderde glasramen enz., in de XVIIIe eeuw beschreven door Jacobus De Wit). Met aantekeningen door J. De Bosschere en grondplannen*, Antwerpen/s Gravenhage.
- DE CAIX DE SAINT-AYMOUR 1902 = V.-A. DE CAIX DE SAINT-AYMOUR, *Les Sybilles d'Anvers*, Caen.
- DE CLEENE & LEJEUNE 2008 = M. DE CLEENE & M.C. LEJEUNE, *Compendium van rituele planten in Europa*, Gent.
- De eeuw van Bourgondië* 1951 = *De eeuw van Bourgondië*, Brussel, *Paleis voor Schone Kunsten* (tentoonst. cat.), Brussel.
- DE GREEVE 2011 = H. DE GREEVE, *In de schaduw van profeten. Iconografie van de sibille*, Leiden.
- DE LIPHART 1911 = E. DE LIPHART, Les deux panneaux du Maître de Flémalle au Musée de l'Ermitage, *Revue de l'art Chrétien*, 54, 61, p. 197-204.
- De Madonna in de kunst* 1954a = *De Madonna in de kunst: catalogus met 80 afbeeldingen*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (tentoonst. cat.), Antwerpen.
- De Madonna in de kunst* 1954b = *De Madonna in de kunst*, Utrecht, Centraal Museum, (tentoonst. cat.), Utrecht.

- DE MAEYER 1991 = L. DE MAEYER, «Le mariage de Joseph et Marie» de la cathédrale d'Anvers attribué à la suite de van der Weyden, in H. VEROUGSTRAETE-MARCO & R. VAN SCHOUTE (red.), *Le dessin sous-jacent dans la peinture*, 8, Louvain-la-Neuve, p. 25-28.
- DE RIDDER 1988 = P. DE RIDDER, *Sint-Goedele. Het verhaal van een kathedraal*, Brussel, Algemeen Rijksarchief (tentoonst. cat.), Brussel.
- DE RIDDER 1992 = P. DE RIDDER, *Sint-Goedele. Geschiedenis van een monument*, Brussel.
- DESTRÉE 1928 = J. DESTRÉE, Le Maître dit de Flémalle: Robert Campin, *Revue de l'art ancien et moderne* 53, p. 81-92.
- DESTRÉE 1930 = J. DESTRÉE, *Rogier de la Pasture van der Weyden*, 1, Parijs/Brussel.
- DE VOS 1999 = D. DE VOS, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Antwerpen.
- DUBOIS, CURRIE & VANDEKERCHOVE 2012 = H. DUBOIS, C. CURRIE & V. VANDEKERCHOVE, 'The Edelheere Triptych': the Earliest Copy of Rogier van der Weyden's 'Descent from the Cross'. History, Examination and Conservation Treatment, in L. CAMPBELL, J. VAN DER STOCK, C. REYNOLDS & L. WATTEEUW (red.), *Rogier van der Weyden in Context* (Underdrawing and Technology in Painting Symposium XVII), Leuven, p. 195-205.
- DÜCKERS 2005 = R. DÜCKERS, De gebroeders Van Limburg en de Noordelijke Nederlanden. Boekverluchting en paneelschilderkunst in het hertogdom Gelre en omstreken, circa 1380-1435, in R. DÜCKERS & P. ROELOFS 2005, p. 65-83.
- DÜCKERS & ROELOFS 2005 = R. DÜCKERS & P. ROELOFS (red.), *De Gebroeders Van Limburg. Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400-1416*, Nijmegen, Museum Het Valkhof (tentoonst. cat.), Antwerpen.
- DYBALLA 2012 = K. DYBALLA, *Vier scènes uit het leven van Maria, ca. 1430*, in KEMPERDICK & LAMMERTS, p. 244-247.
- ESCH 1994-1995 = A. ESCH, *De Verlossingstriptiek, toegeschreven aan Vrancke van der Stockt (ca. 1420-1495). Een iconologisch onderzoek*, onuitg. licentiaatverhandeling KU Leuven.
- Exposition des Primitifs flamands* 1902 = *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Première section: tableaux*, Brugge, Provinciaal Hof (tentoonst. cat.), Brugge.
- FOSTER 1980 = M.B. FOSTER, *The Iconography of St. Joseph in Netherlandish Art 1400-1500*, Ann Arbor/Londen.
- FRANSEN & SYFER-D'OLNE 2006 = B. FRANSEN & P. SYFER-D'OLNE, Workshop of the Master of the Magdalen Legend. Emperor Augustus and the Tiburtine Sibyl, in *The Flemish Primitives IV. Master with Provisional Names*, Catalogue of Early Netherlandish Painting in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussel, p. 127-143.
- FRANSEN & HAUTEKEETE 2009 = B. FRANSEN & S. HAUTEKEETE, De R-tekeningen herbekeken, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 419-420.
- FRIEDLÄNDER 1903 = M.J. FRIEDLÄNDER, Die Brügger Leihausstellung von 1902, *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26, p. 66-91.
- FRIEDLÄNDER 1934 = M.J. FRIEDLÄNDER, *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle* (All Niederländische Malerei 2), Leiden.
- FRIEDLÄNDER 1967 = M.J. FRIEDLÄNDER, *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, (Early Netherlandish Painting 2), herziene uitgave, Leiden.
- FIERENS-GEVAERT 1909 = H. FIERENS-GEVAERT, *Les Primitifs flamands*, (La peinture en Belgique 1), Brussel.

- FIERENS-GEVAERT 1928 = H. FIERENS-GEVAERT, *Les continuateurs des Van Eyck*, (Histoire de la peinture flamande des origines à la fin du XVe siècle 2), Parijs.
- GÉNARD 1855 = P. GÉNARD, *Catalogue des oeuvres d'art d'anciens maîtres exposées par divers propriétaires d'Anvers et d'autres villes dans les salons du Gouvernement Provincial d'Anvers pour l'achèvement de l'autel de St-Luc dans l'église de Notre-Dame à Anvers*, Antwerpen.
- GÉNARD 1859 = P. GÉNARD, Herstelling eener schildery van Rogier van der Weyden, den oude (?). Ontdekking van een tafereel der XVe eeuw, *De Vlaemsche School. Tijdschrift voor Kunsten, Letteren, Welenschappen en Nygerheid* 2, p. 10-11.
- GÉNARD 1861 = P. GÉNARD, *Aenteekening over eene schildery met hare luiken der XVe eeuw, welke zich bevindt in de kerk van St-Gummarus te Lier*, Lier.
- GÉNARD 1867 = P. GÉNARD, *Notice des oeuvres d'art qui ornent l'église de Notre-Dame à Anvers*, Antwerpen.
- GÉNARD 1877 = P. GÉNARD, *Notice des oeuvres d'art qui ornent l'église de Notre-Dame à Anvers*, Antwerpen.
- GRIETEN 1993 = S. GRIETEN, De kathedraal in de 17de en 18de eeuw, in AERTS 1993, *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen, p. 125-141.
- GRIETEN & BUNGENEERS 1996 = S. GRIETEN & J. BUNGENEERS, *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Kunstpatrimonium van het Ancien Régime*, (Inventaris van het kunstpatrimonium van de provincie Antwerpen 3), Turnhout.
- GULDAN 1966 = E. GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Wenen.
- HAUTEKEETE 2009 = S. HAUTEKEETE, Processie met het Brusselse Sacrament van Mirakel, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 430-433.
- HENDRIKMAN 1999 = L. HENDRIKMAN, Bernard van Orley's Washington Diptych. Art Historical and Technical Observations, in H. VEROUGSTRAETE & R. VAN SCHOUTE (red.), *La peinture dans les Pays-Bas au 16e siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouges et autres méthodes d'investigation* (Underdrawing and Technology in Painting. Colloquium 12), Leuven, p. 63-72.
- HÖFLER 2007 = J. HÖFLER, *Der Meister E.S. Ein Kapitel europäischer Kunst des 15. Jahrhunderts*, Regensburg.
- HULIN DE LOO 1902 = G. HULIN DE LOO, *Exposition de tableaux Flamands des XIVe, XVe et XVIe siècles. Catalogue critique. Précédé d'une introduction sur l'identité de certains maîtres anonymes*, Gent.
- JANSEN 1979 = J. JANSEN, *Fotorepertorium van het meubilair van de Belgische bedehuizen. Provincie Antwerpen I tot IV*, Luik.
- JANSEN & VAN HERCK 1949 = A. JANSEN & C. VAN HERCK, *Kerkelijke kunstschaten. Een rijk geïllustreerd documentatie- en herdenkingsalbum, samengeseld en uitgegeven naar aanleiding van de tentoonstelling "Kerkelijke Kunst", gehouden te Antwerpen van 16 October tot 15 November 1948*, Antwerpen.
- JONES 1995 = S. JONES, The Virgin of Nicholas van Maelbecke and the Follower van Eyck, in M.W. AINSWORTH (red.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges. An Interdisciplinary Approach*, Turnhout, p. 85-95.
- JONES 2006 = S. JONES, New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbecke Virgin', *The Burlington Magazine*, 148, 1235, p. 73-81.

- KEMPERDICK 1997 = S. KEMPERDICK, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, (Afs Nova: Studies in Late Medieval and Renaissance Northern Painting and Illumination 2), Turnhout.
- KEMPERDICK 2009a = S. KEMPERDICK, The Workshop and its Working Materials, in KEMPERDICK & SANDER 2009, p. 95-115.
- KEMPERDICK 2009b = S. KEMPERDICK, Master of Flémalle. The Miracle of the Rod and the Marriage of the Virgin / Saint James the Elder and Saint Clare, The Annunciation, in KEMPERDICK & SANDER 2009, p. 225-233.
- KEMPERDICK & SANDER 2009 = S. KEMPERDICK & J. SANDER (red.), *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden, Frankfurt am Main, Städel Museum / Berlin, Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin* (exh. cat.), Berlijn/Frankfurt am Main.
- KEMPERDICK & LAMMERTSE 2012 = S. KEMPERDICK & F. LAMMERTSE (red.), *De weg naar Van Eyck, Rotterdam, Museum Boijmans-Van Beuningen* (tentoonst. cat.), Rotterdam.
- Kerkelijke kunst 1948 = Kerkelijke kunst, Antwerpen, Stedelijke feestzaal Meir* (tentoonst. cat.), Antwerpen.
- KIRSCHBAUM 1994 = S.J. KIRSCHBAUM (red.), *Lexikon der Christlichen Ikonographie*. Erster Band, Allgemeine Ikonographie. A bis Ezechiel, 1, Rome.
- KNAUER 1970 = E. KNAUER, A Cybivlo Avgvstovm: Bemerkungen zu Rogier van der Weydens Bladelin-Altar, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33, 4, p. 332-339.
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten 1949 = Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Catalogus der oude schilderkunst*, Brussel.
- Koninklijke Musea voor Schone Kunsten 1984 = Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Inventarisatocatalogus van de oude schilderkunst*, Brussel.
- KUIPER & RESOORT 1995 = W. KUIPER & R. RESOORT, *Maria op de markt. Middeleeuws toneel in Brussel*, Amsterdam.
- LAVAURE 2013 = A. LAVAURE, *L'image de Joseph au Moyen Âge*, Rennes.
- LEFÈVRE 1942 = F. LEFÈVRE, *De collegiale kerk van Sint-Michiel en Sint-Goedele te Brussel. Geschiedenis-architectuur-meubilerings-schal*, Brussel.
- Le grand siècle des Ducs de Bourgogne 1951 = Le grand siècle des Ducs de Bourgogne, Dijon, Musée de Dijon: Palais des Ducs de Bourgogne* (cat. d'expos.), Dijon.
- LORENTZ 2002 = P. LORENTZ, Frankrijk, thuishaven voor Vlaamse schilders, in BORCHERT 2002, p. 64-77.
- MAERE 1925 = R. MAERE, *L'église S. Gudule à Bruxelles. Etude archéologique*, Brussel.
- MAERE 1930 = R. MAERE, Over het afbeelden van bestaande gebouwen in het schilderwerk van Vlaamse primitieven, *Kunst der Nederlanden*, 1, p. 201-212.
- MÂLE 1931 = E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Âge et ses sources d'inspiration*, Parijs.
- MARTENS 2013 = D. MARTENS, Architectuur in de Brusselse schilderkunst van de tweede helft van de 15^{de} eeuw. Van kopieën naar Rogier tot 'gebouwportretten', in BÜCKEN & STEYAERT 2013, p. 81-94.
- MARTINY 1979 = V.-G. MARTINY, De architectuur in Brussel ten tijde van Rogier van der Weyden, in *Rogier van der Weyden-Roger de te pasture. Officiële schilder van de stad Brussel. Portretschilder aan het hof van Bourgondië* (tentoonst. cat.), Brussel, p. 94-101.

- MEULENHOF & NIJHUIS 2012 = J. MEULENHOF & S. NIJHUIS, *Planten en hun legenden. Een tuin vol verhalen*, Zwolle.
- MICHELIS 1866 = A. MICHELIS, *Histoire de la peinture flamande depuis ses débuts jusqu'en 1864*, 3, Parijs.
- MUND, STROO, GOETGHEBEUR & NIEUWDORP 2003 = H. MUND, C. STROO, N. GOETGHEBEUR & H. NIEUWDORP, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp, (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège 20)*, Leuven.
- MUND 2009 = H. MUND, Origineel, kopie en invloed een complex verhaal, in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 186-205.
- NIEUWDORP 1993 = H. NIEUWDORP, Het kunstpatrimonium: de middeleeuwen, in AERTS 1993, p. 161-175.
- NYS 2007 = L. NYS, Le Maître de Flémalle à Gand. A propos du mariage de la vierge et de l'annonciation du musée du Prado, in L. NYS & D. VANWIJNSBERGHE (red.), *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445*, (Kunsthistorisch seminarie van het KIK 7), Valenciennes, p. 244-247.
- Onze-Lieve-Vrouwekathedraal* 1980 = *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal Antwerpen: gids*, Antwerpen.
- PANOFSKY 1947-1948 = E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its origins and character*, 1, New York/Hagerstown/San Francisco/Londen.
- PAPEBROCHIIUS 1845-1848 = D. PAPEBROCHIIUS, *Annales Antverpienses ab urbe condita ad annum M.DCC. collecti ex ipsius civitatis monumentis publicis privatisque Latinae ac patriae linguae usque fere manu exaratis*, F. H. MERTENS & J.-E. BUSCHMANN (red.), 5, Antwerpen.
- PÉRIER-D'ETEREN 2000 = C. PÉRIER-D'ETEREN, De geschilderde luiken van Brabantse relabels, in M. BUYLE & C. VANTILLO (red.), *Vlaamse en Belgische relabels in Belgische monumenten*, Brussel, p. 37-52.
- PIOT 1883 = C. PIOT, *Rapport à Mr. le Ministre de l'intérieur sur les tableaux enlevés à la Belgique en 1794 et restitués en 1815*, Brussel.
- POPHAM 1932 = A.E. POPHAM, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum.5. Dutch and Flemish Drawings of the XV and XVI Centuries*, Londen.
- PRIMS 1948 = F. PRIMIS, *Gids van de O.L.Vrouwe kerk te Antwerpen*, Antwerpen.
- RÉAU 1956 = L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 2/2, Parijs.
- RENDERS 1931 = E. RENDERS, *La solution du problème Van der Weyden Flémalle Campin*, 2, Brugge.
- Restauratie van de Sint-Michiels- en Sint-Goedekathedraal* 1988 = *Restauratie van de Sint-Michiels- en Sint-Goedekathedraal 1983-1988*, Brussel.
- REYNIERS 2010-2011 = J. REYNIERS, *Onbekend maakt onbemind. Kunsthistorisch en technologisch onderzoek naar een heel oudt stuck [...] seer gotiex, verbeldende een trouw van O:L:V: en St. josph van een navolger (?) van Rogier van der Weyden in de kathedraal van Antwerpen*, onuitg. masterproef KU Leuven.
- REYNIERS 2014 = J. REYNIERS, Onroerend erfgoed op paneel. De 15^{de}-eeuwse voorstelling van een gotische kerk, *M&L. Tijdschrift voor Monumenten, Landschappen en Archeologie* 33, 1, p. 42-61.
- ROZE & SAVON 1967 = J.-B. ROZE & H. SAVON, *Jacques de Voragine. La Légende Dorée*, Parijs.

- SCHOUTENS 1900 = S. SCHOUTENS, *Geschiedenis van het voormalig klooster der Arme Claren te Antwerpen*, Antwerpen.
- SMETS 1999 = I. SMETS, *De Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Gent.
- SMITH 1972 = G. SMITH, The Betrothal of the Virgin by the Master of Flémalle, *Pantheon* 30, p. 115-132.
- SPRINSON DE JESUS 1998 = M. SPRINSON DE JESUS, Workshop of Rogier van der Weyden. 45. *The Nativity*, probably about 1460, in M.W. AINSWORTH & K. CHRISTIANSEN (red.), *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, New York, p. 212-216.
- STEINMETZ 1993 = A.S. STEINMETZ, *Das Altartafel in der altniederländischen Malerei. Untersuchungen zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert*, Weimar.
- STEPPE 1952 = J.K. STEPPE, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, (Verhandeling van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten 7), Brussel.
- STEYAERT 2013a = G. STEYAERT, De Meester van de Verlossing van het Prado, in BÜCKEN & STEYAERT 2013, p. 147-151.
- STEYAERT 2013b = G. STEYAERT, Meester van de Verlossing van het Prado. Linkerluik van een groter geheel: *De opdracht van Maria in de tempel | De heilige Maria Magdalena en de heilige Nicolaas*, in BÜCKEN & STEYAERT 2013, p. 154-155.
- STROO 2009 = C. STROO, Maria met Kind (Sint-Lucasmadonna), in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 408-410.
- THÜRLEMANN 2002 = F. THÜRLEMANN, *Robert Campin. A monographic study with critical catalogue*, München/Berlijn/Londen/New York
- Trésor de l'art flamand* 1930 = *Trésor de l'art flamand du moyen âge au XVIII^e siècle. Mémorial de l'exposition d'art flamand ancien à Anvers 1930. Par un groupe de spécialistes 1*, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (tentoonst. cat.), Brussel.
- VANDERKERCHOVE 2009 = V. VANDERKERCHOVE, Triptiek met de kruisafneming en schenkersportretten (Edelheeretriptiek), in CAMPBELL & VAN DER STOCK 2009, p. 481-485.
- VAN BRABANT 1972 = J. VAN BRABANT, *Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen. Grootste gotische kerk der Nederlanden*, Antwerpen.
- VAN BRABANT 1974 = J. VAN BRABANT, *Rampspoed en restauratie. Bijdrage tot de geschiedenis van de uitrusting en restauratie der Onze-Lieve-Vrouwekathedraal van Antwerpen*, Antwerpen.
- VAN DEN BRANDEN 1864 = J. VAN DEN BRANDEN, Verzamelingen van schilderijen te Antwerpen, *Antwepisch Archievenblad = Bulletin des Archives d'Anvers* 22, p. 1-130.
- VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1957 = J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, *Gids voor de kathedraal van Antwerpen*, Antwerpen.
- VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1962 = J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, Antwerpse schilderijen te Parijs (1794-1815), *Tijdschrift der Stad Antwerpen* 8, p. 66-83.
- VAN DEN NIEUWENHUIZEN 1993 = J. VAN DEN NIEUWENHUIZEN, Instellingen en mensen in de Onze-Lieve-Vrouwekerk: van 1794 tot heden, in AERTS 1993, p. 61-65.

- VAN LANGENDONCK 1993 = L. VAN LANGENDONCK, Gebeeldhouwde retabels in de kathedraal van Antwerpen, in H. NIEUWDORP (red.), *Antwerpse retabels. 15^{de}-16^{de} eeuw. Essays*, Antwerpen, p. 57-59.
- VAN LERIEUS 1841 = T. VAN LERIEUS, *Notre-Dame d'Anvers, avant la seconde invasion française en 1794*, Antwerpen.
- VAN PUYVELDE 1912 = L. VAN PUYVELDE, *Schilderkunst en tooneelvoortellingen op het einde van de middeleeuwen. Een bijdrage tot de kunstgeschiedenis vooral van de Nederlanden*, (Koninklijke Vlaamische Academie voor Taal en Letterkunde 10), Gent.
- VAN PUYVELDE 1913 = L. VAN PUYVELDE, *L'évolution de la conception artistique chez les peintres de la Renaissance septentrionale*, Brussel.
- VAN PUYVELDE 1968 = L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande des Van Eyck à Melsys*, Brussel.
- VAN ROTTERDAM 1856 = J. VAN ROTTERDAM, Kunst- en Letternieuws, *De Vlaemsche school. Tydschrift voor Kunsten, Letteren en Wetenschappen* 2, p. 79-80.
- VELGE 1925 = H. VELGE, *La Collégiale des Saints Michel et Gudule à Bruxelles*, Brussel.
- VILLE 1818 = P. VILLE, *Le guide des étrangers dans la ville d'Anvers, ou Description succincte et raisonnée. De tous les principaux objets d'Art en Peinture, Sculpture, Architecture, etc. Rassemblés dans les édifices publics et chez les particuliers, avec tout ce qui y a rapport; ainsi que de plusieurs autres objets qui peuvent intéresser les étrangers, pour leur agrément, leur commodité et leur avantage dans cette ville commerçante. Nos Concitoyens y trouvent aussi de quoi satisfaire leur curiosité. Avec une table de Matières*, Antwerpen.
- VLEGHE 1971 = H. VLEGHE, Het verslag over de toestand van de in 1815 uit Frankrijk naar Antwerpen teruggekeerde schilderijen, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, p. 273-283.
- VON TSCHUDI 1898 = H. VON TSCHUDI, Der Meister von Flémalle, *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 19, p. 8-34.
- VYNCKIER 1988 = J. VYNCKIER, *Rapport dendrochronologisch onderzoek*, in Brussel, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, restauratierapport 2143:1983.02744.
- WINKLER 1913 = F. WINKLER, *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit mit mehreren Katalogen zu Rogier*, Straatsburg.
- WINKLER 1924 = F. WINKLER, *Die Allniederländische Malerei. Die Malerei in Belgien und Holland von 1400-1600*, Berlijn.
- WOLFTHAL & METZGER 2014 = D. WOLFTHAL & C. METZGER, *Los Angeles Museums*, (Corpus of 15th-Century Painting in the Former Southern Netherlands 22), Brussel.
- WUYTS 1976 = L. WUYTS, De 'Zondeval' in de huwelijksymboliek. Ikonografische aantekeningen bij een Noordnederlands familieportret van 1559, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen*, p. 189-195.

RÉSUMÉ

Une peinture du xv^e siècle dans le style de Rogier van der Weyden conservée dans la cathédrale d'Anvers

La peinture sur panneau la plus ancienne de la cathédrale de Notre-Dame à Anvers date du xv^e siècle. Son style est tributaire de celui de Rogier van der Weyden. Génard fut le premier à étudier cette œuvre en 1861, mais il fallut attendre jusqu'en 1991 pour que De Maeyer publie les résultats d'une analyse technique suite à l'examen et à la restauration du panneau par l'Institut royal du patrimoine artistique (KIK-IRPA) à Bruxelles. Depuis Steinmetz, Kemperdick, De Vos et Nys ont tous discuté brièvement l'œuvre. Grieten et Bungeneers ont effectué en 1996 une étude historique et artistique. Récemment en 2014, Reyniers a aussi attiré l'attention sur le panneau comme une base pour la restauration de la cathédrale de Bruxelles.

Nous ne disposons d'aucune information sur les circonstances dans lesquelles le panneau fut réalisé. La plus ancienne description connue date de 1728. A cette époque le tableau était conservé dans la *Paeij-kaemer* ou la chambre des marguilliers de la cathédrale. Après la Révolution française, la peinture est restée dans la cathédrale et en 1856 elle a été accrochée pour la première fois dans l'espace public du bâtiment. Le fait que les deux côtés du panneau sont peints, indique qu'il faisait partie d'une œuvre plus large. Nys a suggéré qu'il a été réalisé pour les Clarisses d'Anvers, mais il faudrait une étude plus approfondie avant de pouvoir confirmer cette hypothèse. D'ailleurs il se peut aussi que l'homme, vêtu d'un sombre vêtement à fourrure et qui porte une chaîne, que l'on distingue au centre du panneau fournira un jour la clé pour pouvoir l'identifier comme patron et / ou donateur.

La représentation sur le côté droit du panneau est divisée en deux scènes. A gauche, à l'intérieur de l'église, Joseph est élu comme conjoint de la Vierge en haut, dans les écoinçons de l'arc brisé à travers lesquels nous observons cet événement, il y a deux médaillons avec des représentations d'épisode de la vie des parents de la Vierge, Joachim et Anne. A droite, la légende se poursuit dans le porche de l'église: Marie et Joseph se prennent par la main droite tandis que le prêtre bénit leur union. Dans le tympan au-dessus de la porte est représentée l'épreuve d'Abraham, sculptée en relief; Moïse avec les Tables de la Loi surmonte le tout. Plusieurs prophètes debout sur leurs consoles embellissent la façade de l'église.

Le bâtiment de style gothique occupe une place prépondérante; ses fenêtres sont rendues dans les moindres détails. Lorsque la cathédrale de Bruxelles a été restaurée entre 1983 et 1990, cette peinture a joué un rôle important comme modèle pour la reconstruction du triforium.

Le revers du panneau montre une des principales scènes de la légende de l'Ara Coeli. Selon cette légende, le Sénat de Rome avait demandé à l'empereur Auguste d'assumer le statut divin. Avant de prendre une décision, celui-ci alla consulter la Sibylle de Tibur sur l'existence d'un souverain plus puissant que lui-même. En réponse la Sibylle pointa au ciel, où Auguste vit la Vierge et l'Enfant. Il rendit hommage devant cette vision et refusa le statut divin. Le thème était très populaire dans les Pays-Bas du xv^e siècle. Pourtant cette représentation est inhabituelle parce que la Vierge et l'Enfant sont absents. L'examen récent du dessin sous-jacent a révélé que les figures étaient pourtant prévues dans le ciel, mais

elles n'ont pas été peintes dans la phase finale. La direction où les deux femmes regardent, les mains pointant de l'une des femmes et de la Sibylle, et l'orientation du regard d'Auguste suggèrent que la Vierge et l'Enfant se trouvaient plus haut, peut-être sur un autre panneau, ce qui pourrait confirmer que le panneau faisait partie d'un polyptyque peint ou sculpté en forme d'un T inversé. L'iconographie, ainsi qu'un certain nombre d'éléments dans les scènes de la vie de saint Joseph, indiquent qu'il était un panneau de volet flanquant un panneau central, probablement une représentation de la Nativité.

Dans l'œuvre de Rogier van der Weyden, la représentation d'Auguste et la Sibylle tiburline est toujours associée à celles des Trois Mages. Les deux thèmes annoncent la naissance du Christ, et selon toute probabilité, les Mages étaient également représentés à l'extérieur de l'autre volet du retable. Lorsque les volets étaient ouverts, les fidèles pouvaient contempler plusieurs scènes. Les deux médaillons représentant des épisodes de la vie de Joachim et Anne qui se trouvent en haut sur le droit du panneau, suggèrent que le programme pictural original n'était pas un cycle de St Joseph, comme cela a toujours été affirmé dans la littérature, mais plutôt un cycle de la vie de la Vierge. En effet on trouve très rarement la combinaison des fiançailles et du mariage dans un cycle de St Joseph. Des recherches sur les retables dans les archives de l'ancienne Collégiale Notre-Dame ont suscité deux références à un retable dédié à la Sainte Vierge, mais ceux-ci ne sont pas liés au panneau étudié ici. On n'y a pas pu trouver de traces d'un polyptyque avec des scènes de la vie de la Vierge. Peut-être le tableau appartenait-il effectivement aux Clarisses d'Anvers, comme Nys l'a suggéré.

La main du peintre est caractérisée par le rendu raffiné et par sa façon typique de mettre en évidence les yeux. L'utilisation de touches brunes sur le visage donne du caractère aux personnages. Beaucoup de portraits et figures ont aussi de grandes oreilles étroites. L'artiste a fait pleinement usage des modèles de l'atelier de Rogier van der Weyden et de Robert Campin. On peut également reconnaître des liens avec le Maître de la Vue de Sainte-Gudule et le Maître de la Rédemption du Prado. On peut constater un rapport frappant avec le Maître des Portraits de Princes grâce à une copie jusqu'alors inconnue de ce panneau de la cathédrale d'Anvers.

Friedländer était le premier à attribuer trois autres peintures au maître responsable de notre panneau: le triptyque d'Edelheere - Triptyque de Louvain, *l'Exhumation de saint Hubert* de Londres, et un Portrait d'une femme dans une collection privée. Plus tard, Winkler a ajouté à la liste un dessin conservé à Londres qui représente une procession.

L'analyse dendrochronologique montre que le panneau date au plus tôt de 1150. Des raisons stylistiques suggèrent qu'il doit avoir été complété vers 1175 au plus tard.

En 1991, les premiers résultats de l'étude du dessin sous-jacent ont été publiés. En 2011, une nouvelle étude du dessin sous-jacent menée par l'IRPA, a révélé que l'architecture a été préparée avant les portraits. Les ombres de l'architecture sont indiquées par des hachures et, dans certains cas, la position des visages a été marquée par un ovale. Le traitement du bâtiment a clairement causé quelques problèmes pour l'artiste de sorte qu'il a été adapté à divers endroits dans le cours du processus de peinture. Plusieurs modifications ont également été apportées à la position des pieds, des plis des robes et des ceintures autour des tailles des personnages.

Stylistiquement parlant, il existe des différences entre les figures bibliques et les portraits. En outre, la réflectographie infrarouge montre qu'un certain nombre de personnages

masculins étaient des ajouts ultérieurs par exemple l'individu sombrement vêtu et portant une chaîne mentionné plus haut. En outre, le style de peinture diffère assez sensiblement sur la face et le revers du panneau, ce qui suggère qu'au moins deux et peut-être trois peintres ont travaillé au panneau.

Il semble raisonnable de supposer que le tableau a été produit dans un atelier bruxellois entre 1450 et 1475, probablement dans la proximité immédiate des ateliers de Rogier van der Weyden, du Maître de la Vue de Sainte-Gudule, du Maître de la Rédemption du Prado et du Maître des portraits de princes.

SUMMARY

The earliest panel painting in Antwerp's Cathedral of Our Lady dates from the fifteenth century and is rendered in the style of Rogier van der Weyden. Génard was the first to produce a study of the work, in 1861, though it was not until 1991 that the results of a technical analysis were published by De Maeyer after she had examined and restored the painting at the Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA) in Brussels. Subsequently, Steinmetz, Kemperdick, De Vos and Nys all briefly discussed the work, while in 1996 Grieten and Bungeneers carried out an (art-)historical study. And as recently as 2014, Reyniers refocused attention on the use of this painting as a basis for the restoration of Brussels Cathedral.

There is nothing to tell us how this panel painting came to be produced. The earliest known description of it dates from 1728, at which time it was kept in the *Paeij-kaemer* or churchwardens' room. After the French Revolution the painting remained in the cathedral, and in 1856 it was installed in the building's public space for the first time. The fact that both sides of the panel are painted indicates that it was part of a larger work. Nys has suggested that it was made for the Poor Clares of Antwerp, although this calls for further study. It may also be that the man clad in a dark, fur-trimmed garment and wearing some sort of chain in the centre of the panel is the key to resolving the identity of the patron and / or donor of this work.

The representation on the front of the panel is divided into two scenes. On the left, inside the church, Joseph is chosen as spouse of the Virgin Mary; above, in the spandrels of the pointed arch through which we witness that event, are two roundels in which episodes from the life of Mary's parents Joachim and Anne are depicted. On the right, the continuation of the legend takes place in the church porch: Mary and Joseph take each other's right hand while the priest blesses their union. In the tympanum above the doorway God's testing of Abraham is carved in relief; enthroned above that scene is Moses with his stone tablets. A number of prophets standing on consoles embellish the church's facade.

The Gothic building itself occupies a prominent place in the work; its windows are rendered in minute detail. When Brussels Cathedral was restored, between 1983 and 1990, this painting had an important role, being used as a model for the reconstruction of the triforium.

On the reverse of the panel one of the main scenes from the legend of the *Ara Coeli* is depicted. According to the legend, the Roman Emperor Augustus was asked by the Senate to assume divine status. Before deciding whether or not to do so he first consulted

the Tiburtine Sibyl about the existence of a ruler greater than himself. In reply the Sibyl pointed to the sky, where Augustus beheld the Virgin and Child. He knelt in homage before the vision and thereafter refused divine status. The theme was very popular in the fifteenth-century Low Countries. This particular illustration of the scene is unusual, however, in that it lacks the Madonna and Child. Recent examination of the underdrawing indicates that these figures were in fact foreseen in the sky area but were not painted in the final phase. The direction in which the two women are looking, the pointing hands of one of the women and the Sibyl, and the orientation of Augustus's gaze suggest that the Virgin and Child were placed higher up, perhaps on another panel, which may indicate that the existing painting was part of a painted polyptych or carved inverted T-shaped altarpiece. The iconography, as well as a number of elements in the scenes from the Life of St Joseph, indicate that it was a wing panel flanking a centre panel that would likely have portrayed the Nativity.

In Rogier van der Weyden's works the image of Augustus with the Tiburtine Sibyl invariably occurs together with a depiction the Three Magi. Both themes herald the birth of Christ, and in all probability the Magi were also depicted on the exterior of the altarpiece's other wing. When the wings were opened, worshippers would have seen several scenes. The two roundels depicting episodes from the story of Joachim and Anne, high up on the front of the present panel, suggest that the original arrangement was not a St Joseph cycle, as has always been asserted in the literature, but rather a cycle of scenes from the Life of the Virgin. The combination of Joseph's betrothal and marriage is, after all, found very rarely in a St Joseph cycle. Archival research on the altarpieces in what was then the Collegiate Church of Our Lady has elicited two references to a Marian retable, but these are unrelated to the present panel. Nor is there any mention to be found of a polyptych with scenes from the Life of the Virgin. Perhaps the painting did indeed belong to the Poor Clares of Antwerp, as Nys suggested.

The painter's hand is characterised by refined rendering and by his typical manner of highlighting the eyes. His use of brown touches in the faces gives character to his figures. Many of the portraits and figures also have large, narrow ears. The artist made full use of models from the workshop of Rogier van der Weyden and Robert Campin, and links can also be shown with the Master of the View of St Gudule and the Master of the Prado Redemption. A striking connection with the Master of the Portraits of Princes has come to light thanks to a previously unknown copy after this panel from Antwerp Cathedral.

Friedländer was the first to attribute three other paintings to the master who painted the present panel: the *Edelheere Triptych* in Leuven, the *Exhumation of St Hubert* in London, and a *Portrait of a Woman* in a private collection. Later, Winkler added to the list a drawing in London depicting a procession.

Dendrochronological analysis shows that the painting dates from 1450 at the earliest. There are stylistic reasons to suppose that it must have been completed by around 1475 at the latest.

In 1991 the first results of the study of the underdrawing were published. In 2011, a new study of the underdrawing began, carried out by the KIK-IRPA, from which it appears that the architecture was laid in before the portraits. The shadows in the architecture are delineated with hatching and in some cases the position of the faces was first indi-

cated by an oval. The treatment of the building evidently caused the artist some problems and it was adapted in various places in the course of the painting process. Several changes were also made to the position of the feet, the folds of the robes and the belts round the characters' waists.

Stylistically speaking, there are differences between the biblical figures and portraits. Moreover, infrared reflectography shows that a number of male figures were later additions, the aforementioned darkly-clad individual wearing a chain being a case in point. Furthermore, the painting style differs quite noticeably on the front and back of the panel, suggesting that at least two and perhaps three painters worked on it.

It seems safe to assume that the painting was produced in a Brussels workshop between 1450 and 1475, probably within hailing distance of the shops of Rogier van der Weyden, the Master of the View of St Gudule, the Master of the Prado Redemption and the Master of the Portraits of Princes.

REGARD NEUF SUR LA TAPISSERIE DU *JUGEMENT DERNIER*
DE WORCESTER ET L'USAGE CONJOINT DE CARTONS ISSUS DES ŒUVRES
DE COLYN DE COTER ET DE HUGO VAN DER GOES

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

Suite à la restauration de la tapisserie du *Jugement dernier* du Worcester Art Museum une étude stylistique approfondie a été entreprise et a mené à des comparaisons pointues avec les deux autres versions conservées de ce thème, celles du musée du Louvre à Paris et du Palazzo di Venezia à Rome.

L'objectif de cet article est d'aborder l'étude du *Jugement dernier* de Worcester sous un angle qui n'a pas encore été suffisamment exploré, celui des attributions et de la distribution du travail à l'intérieur d'une même tapisserie ou d'une autre de composition similaire. Quels peintres cartonniers, ici principalement Colyn de Coter mais aussi Van der Goes et ses émules, ont collaboré au sein d'une même tapisserie et dans quelle proportion ? Quels liens les unissent aux divers intervenants dont le tapissier lors de commandes aussi importantes que celles des séries de Rédemption ? Enfin quels rapports la tapisserie entretient-elle sur le plan formel avec la peinture et les retables contemporains.

Nous tenterons de répondre à ces quelques questions essentielles sans nous attarder à l'étude des huit éditions illustrant *l'Histoire de la Rédemption de l'homme* et à celle des pièces conservées qui les constituaient ou aux détails de l'iconographie. Ces aspects spécifiques ont, en effet, été traités dans d'excellentes publications depuis les articles de Wood, Taylor, Cavallo et Antoine⁽¹⁾.

Ainsi, après quelques explications d'ordre général sur ces séries de tapisseries, nous nous pencherons exclusivement sur les trois pièces de *Jugement dernier* actuellement connues en réservant une attention particulière aux comparaisons entre l'exemplaire de Worcester des années 1500-1505 et celui plus tardif du Louvre, par ailleurs fort bien étudié par Élisabeth Antoine.

La tapisserie du *Jugement dernier* est la dernière pièce d'une série de dix représentant le Mystère de la Rédemption de l'Humanité par l'Incarnation et la Mort du Christ.

L'histoire est racontée dans une suite de vastes compositions qui, au total, mesurait à l'origine plus de 80 mètres et qui devait avoir pour fonction publique de décorer les rues lors d'événements importants liés à la royauté ou à l'église (Joyeuses entrées, banquets ou

(1) Voir les études consacrées à l'iconographie et à la recherche des sources textuelles, WOOD 1911-12 et TAYLOR 1935-1936. Voir aussi la bonne synthèse relative aux tapisseries de *l'Histoire de la Rédemption de l'Humanité* dans CAVALLO 1993, p. 421-451 et l'étude menée par É. Antoine suite à la restauration du *Jugement dernier* du Louvre: ANTOINE 2007 et ANTOINE 2011, p. 110-111.

processions) ou être incluses en signe de richesse dans des aménagements somptuaires de cathédrales ou de palais.

Chaque tenture illustre un sujet différent – à l'origine des titres individuels et souvent variés donnés par les historiens de l'art – mais qui sont toujours en relation avec l'Histoire de la Rédemption. Elles appartiennent donc toutes à un ensemble qui dans l'idéal devrait être étudié comme tel, une volonté manifeste de continuité guidant les déroulements narratifs. Par ailleurs, l'iconographie, au vu de sa complexité, témoigne d'une pensée théologique très probablement dictée par un ecclésiastique. La source textuelle n'a cependant pas encore été retrouvée.

On reconnaît ainsi dans l'ordre successif des pièces et sans entrer dans le détail des sujets illustrés: 1) la Création et la Chute d'Adam; 2) le Mal pousse Adam aux vices; 3) les Vertus obtiennent la promesse de Rédemption de l'homme; 4) la Nativité et autres scènes du Nouveau Testament; 5) Scènes de l'Enfance du Christ; 6) Scènes de l'Humanité du Christ et allégories chrétiennes; 7) le Combat des Vices et des Vertus; 8) la Résurrection; 9) l'Ascension et 10) le Jugement dernier. L'ensemble décline trois thèmes essentiels: la Vie du Christ, l'Allégorie de l'Humanité et enfin la Lutte entre les Vices et les Vertus.

À côté du thème central de l'histoire du monde chrétien, de la Création d'Adam au Jugement dernier, une pensée allégorique, chère au Moyen Âge, est développée et quelques figures aisément reconnaissables apparaissent comme un leitmotiv dans les différentes pièces. Ainsi en est-il de l'allégorie morale du combat entre Vices et Vertus, symbolisant celui du Bien et du Mal, objet d'une tapisserie à part entière, la septième de la série, mais aussi d'une scène majeure de la composition de Worcester. Les attitudes différentes qu'elles adoptent envers l'Humanité, qu'elles attaquent ou qu'elles défendent, sont ainsi révélées. Leur rôle essentiel explique que cette tapisserie du Jugement dernier est également connue sous le nom de *Combat des Vices et Vertus* ou des *Sept pêchés capitaux*.

La tapisserie du Worcester Art Museum⁽²⁾ (fig. 1) a appartenu à une de ces séries de Rédemption dont on connaît encore une autre pièce, la cinquième, conservée au Fogg Art Museum⁽³⁾, et un fragment passé en vente à New York en 2007⁽⁴⁾. Deux pièces de la tenture dont l'une pourrait être le Jugement dernier, sont mentionnées dans l'inventaire de 1505 de la collection du roi du Portugal Manuel I^{er} mais sans préciser leur date d'acquisition⁽⁵⁾.

Bien que comptant une profusion de personnages, leur adroite distribution dans des scènes lisibles au premier regard rend la composition plus unitaire que celle des neuf autres pièces de la tenture et lui donne ainsi un aspect plus monumental.

Elle se divise en deux registres dominés au centre par la figure du Christ Juge. Ce dernier, qui ne porte ni couronne ni sceptre, trône sur un arc-en-ciel, les pieds reposant sur l'orbe. Il est vêtu d'un ample manteau rouge et tend la main droite marquée des stigmates de la Passion en signe de bénédiction. La Vierge, saint Jean et les douze apôtres

(2) Worcester Art Museum, inv. 1935.2, laine et soie, 3,66 x 8,08, bordure non originale.

(3) Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum, Cambridge Mass., inv. 1941-130 et 1956-241.

(4) ANTOINE 2007, p. 105-106, notes 34 et 35.

(5) Pour le tableau récapitulatif des pièces conservées des différentes éditions, voir ANTOINE 2007 et ANTOINE 2011.

l'entourent. Quatre anges buccinateurs aux ailes déployées encadrent cette scène céleste et sonnent le réveil des morts en soufflant dans de longs tubas.

Au registre terrestre apparaissent deux Vertus couronnées. La Miséricorde, qui porte un lys et conduit les Élus, et la Justice brandissant une épée et poussant vers l'Enfer les Vices personnifiés par des femmes. La Justice est aidée dans cette tâche par un groupe d'anges menaçant, aux draperies agitées qui les survolent et les frappent avec la hampe de leur croix. Une des figurines, *Superbia*, ou l'Orgueil – considéré au Moyen Âge comme le premier des Vices, à l'origine des péchés – se détache des autres. À l'instar d'une reine, elle porte une couronne et un manteau de velours doublé d'hermine. Les Vertus séparent les damnés des élus précédés par une jeune femme, *Natura* ou Ève, allégorie de la nature humaine et *Homo* incarnant Adam. Dans la partie gauche de la composition, des anges emportent au ciel de petits groupes d'âmes et en couronnent d'autres agenouillés parmi lesquels Adam.

Deux lecteurs, assis sur des trônes en bois, richement vêtus et coiffés de larges chapeaux, contemplent la scène. Ils sont repris dans toutes les tentures de la série à l'exception de la première (la *Création d'Adam*) et représentent des prophètes ou autres figures de l'Ancien Testament tels qu'on les voit dans la *Biblia Pauperum*⁽⁶⁾. On les retrouve sous un édicule au début de chaque pièce de la tenture de l'*Apocalypse* d'Angers achevée en 1380. Cette formule de présentation s'observe aussi au début du xv^e siècle dans les tapisseries de la *Vie de la Vierge* (1500-1502) et de la *Messe de saint Grégoire* (avant 1504), dans les collections royales d'Espagne, appartenant aux *Tissus d'or* dont les cartons sont donnés à Colyn de Coter⁽⁷⁾.

Un phylactère sur lequel on peut lire une citation d'Isaïe: *Il jugera les nations, il inculpera de nombreux peuples* (Isaiah II: 4) se déroule devant le lecteur de gauche. Celui de droite semble méditer, le livre prophétique étant posé à ses côtés sur un lutrin d'où pend un second phylactère reprenant aussi une citation du prophète: *Le Seigneur viendra pour juger (son peuple)* (Isaiah III: 14)⁽⁸⁾.

Sous l'orbe, dans une trouée de lumière, surgissent quelques ressuscités. Le Mal barbu et coiffé d'un chapeau, identifié sur les tapisseries précédentes comme le Tentateur (*Templator*), est tapi en Enfer, peuplé de damnés livrés à des monstres terrifiants, et assiste effrayé au spectacle. Au premier plan, le sol est recouvert de mille fleurs.

La gamme chromatique de l'ensemble est harmonieuse et très équilibrée. Il y a une nette dominante de couleurs rouges, variées dans leur tonalité et modulées avec soin. Ces rouges ponctuent la composition et alternent avec les bleus aussi en grand nombre et avec les vêtements vert malachite. La garance était au Moyen Âge un pigment et une teinte recherchée qui soulignait la cherté de la tapisserie et participait à sa magnificence. Elle

(6) CORNELL 1925. Ces personnages sont indifféremment appelés prophète, commentateur, ou lecteur. Nous utiliserons ce dernier terme. Au xv^e siècle dans les représentations théâtrales de la Passion il est désigné sous le terme de prolocuteur. Leur position de part et d'autre de la composition où se déroule une scène qu'ils commentent renvoie au théâtre. La même idée de présentation a été exploitée par Van der Goes dans l'*Adoration des Bergers* de Berlin où deux prophètes soulèvent les rideaux de la scène. Voir FRIEDLÄNDER 1969, pl. 25, fig. 15.

(7) CAMPBELL 2002, p. 131-133 et PÉRIER-D'ETEREN 2000, p. 121-128.

(8) Phylactère gauche, le texte en latin se lit: *Judicabit gentes [et] arguet p[ro]p[ri]os multos*. Phylactère droit: *D[omi]n[u]s ad judi[ca]ndu[m] veniet*.





Fig. 1. Ensemble, tapisserie du *Jugement dernier*, Worcester, Worcester Art Museum (USA).
© Manufacture De Wit.

est également présente dans l'édition tardive du *Jugement dernier* conservée au Louvre⁽⁹⁾ (fig. 2), mais en moindre quantité et moins élaborée dans ses modulations tonales. Ce sont plutôt les accents bleus, notamment des quatre figures encadrant le Christ, qui attirent le regard.

Au premier plan, des plantes à hautes tiges portant des fleurs blanches, roses et bleues émergent du tapis végétal vert foncé.

Dans la tapisserie de Worcester, une inscription figure en bordure de la robe bleue de la Vierge. Elle a été interprétée par Destrée et Taylor comme étant une signature du tisserand et entrepreneur *Maitre Philippe de Mol*⁽¹⁰⁾. Or, cette lecture nous paraît erronée car on ne déchiffre pas de nom mais plutôt des chiffres. Nous lisons X V. ensuite un signe malaisé à interpréter puis O V (fig. 3).

D'aucuns évoqueront une inscription décorative ou à caractère religieux, procédé coutumier aux ateliers brabançons de peinture, sculpture, vitraux et tapisserie autour de 1500, et ce, jusque dans les premières décennies du xv^e siècle⁽¹¹⁾. Des inscriptions de ce type apparaissent d'ailleurs sur les autres pièces de la série et ici uniquement en bordure du manteau de saint Jean-Baptiste qui est assis face à Marie. Le début du texte figurant sur son épaule est toutefois effacé par l'usure du textile, son nom *Johann Baptista* apparaît ensuite ainsi qu'un fragment de phrase⁽¹²⁾.

On notera, par ailleurs, dans la tapisserie de Worcester, l'absence des noms des personnages de la Bible, à l'exception de celui de saint Jean, ou de ceux des figures allégoriques pourtant mentionnées dans les autres pièces de toutes les éditions. Le peintre cartonnier ou les lissiers ont dû considérer qu'à ce dernier stade de la narration ils étaient déjà connus.

Néanmoins le fait que cette volonté décorative se manifeste aussi ponctuellement nous interpelle de même que l'emplacement occupé par l'inscription, justement sur la robe de la Vierge, une des figures centrales de la composition. De surplus, elle est mise ponctuellement en évidence sur un pli en ressaut du drapé, le reste de la bordure étant simplement décoré d'arabesques et de fleurons à pierreries. N'aurait-elle dès lors pas en plus de sa fonction décorative, un sens qui nous échappe ? Pourrait-on y voir une date, celle de 1505 constituée de chiffres romains à la « façon arabe » en introduisant un « 0 » (zéro) arabe entre un XV et un V romain, combinaison hybride qui, comme nous l'a signalé Guy Delmarcel, se retrouve dans d'autres tapisseries contemporaines⁽¹³⁾. Cette date est par ailleurs compatible avec le style des peintures de Colyn de Coter ayant servi, nous le verrons, de source d'inspiration

(9) Paris, musée du Louvre, inv. OA 5523, laine et soie, 4,09 x 8,20 m.

(10) Voir DESTREE 1914, p. 150-154 et TAYLOR 1935-1936, p. 9 et 10.

(11) STEPPE 1976.

(12) Le début du texte figurant sur l'épaule est effacé, le nom de *Johann Baptista* se lit ensuite en bordure du manteau ainsi qu'un fragment de phrase. On déchiffre notamment *Ora* et dans le retour du pli *pro no one*. Le texte altéré dans la partie supérieure serait *RIM -PACIE* d'après TAYLOR 1935-36, p. 14, note 4.

(13) Nous remercions Guy Delmarcel pour cette proposition de lecture et les exemples cités : dans la Passion de Madrid, le « 1507 » se lit en chiffres arabes, avec un « 5 » et un « 7 » de l'époque (idem sur les Triomphes de Pétrarque, Hampton Court et Victoria et Albert Museum, Londres). Voir DELMARCEL 1993, p. 48. On ajoutera qu'à cette époque le style ornemental mauresque cohabitait souvent avec un répertoire de formes gothiques. Nos remerciements s'adressent aussi à Marc Smith qui a tenté de déchiffrer l'inscription et lit NOV dans les trois signes qui figurent avant le pli. Il n'a pu interpréter le reste.



Fig. 2. Ensemble, tapisserie du *Jugement dernier*. Paris, Musée du Louvre.
© Réunion des Musées Nationaux



Fig. 3. Inscription en bordure de la robe de la Vierge.
© Manufacture De Wit

directe aux cartons de Worcester. Elle ne se retrouve pas sur la robe de Marie dans la version plus tardive du Louvre, ce qui montre qu'elle est liée spécifiquement à l'histoire de cette tapisserie et probablement aux circonstances de sa commande.

Le thème de la Rédemption, et donc du salut de l'homme, connut un très grand succès au Moyen Âge dans tous les domaines artistiques et en poésie mais également dans des cycles de théâtre religieux et populaire comme le théâtre des Mystères. Les parentés de mise en scène de la narration dans ces spectacles et dans les compositions tissées sont évidentes⁽¹⁴⁾.

L'Histoire de la Rédemption est reprise dans huit éditions différentes mais dont aucune ne nous est parvenue complète. Leur histoire matérielle est mouvementée et d'autant plus malaisée à reconstituer aujourd'hui qu'elles sont dispersées par le monde.

Les matériaux et la qualité d'exécution de ces tentures varient. Elles sont tissées avec de la laine et de la soie, les fils d'or n'étant utilisés que pour une seule série, sans doute celle commandée par Henry VII, et dont il ne subsiste que la première pièce figurant la *Création* conservée à la cathédrale de Narbonne. Cette série, suite à l'étude de Thomas Campbell, est considérée avec le plus de probabilité comme l'édition *princeps*⁽¹⁵⁾.

La majorité des commanditaires sont d'ailleurs inconnus et leur rôle exact a fait l'objet de quantité d'hypothèses, les plus récentes ayant été émises par Thomas Campbell et Élisabeth Antoine⁽¹⁶⁾. C'est le cas du prélat Don Juan Rodriguez de Fonseca, fidèle serviteur d'Isabelle la Catholique, grand amateur de l'art des Pays-Bas méridionaux et collectionneur de tapisseries. Il posséda notamment une tenture de l'*Histoire de la Rédemption* dont il légua, avant sa mort en 1524, plusieurs pièces aux cathédrales de Burgos et de Palencia⁽¹⁷⁾, deux des sièges épiscopaux qu'il occupa.

La tapisserie du *Jugement dernier* de Worcester aurait appartenu, nous l'avons vu, à Manuel I^{er} du Portugal (1469-1521) qui conservait une des séries de Rédemption dans son palais d'Évora. Certains auteurs proposent même d'y voir le commanditaire⁽¹⁸⁾. Le roi la donna ensuite à la famille Baraho Na Fragoso qui la garda dans son palais de Castelo Ventoso (Province d'Alentejo) jusqu'au début du x^e siècle⁽¹⁹⁾.

Cette tenture de Worcester ne porte pas de marque et les archives ne donnent d'information ni sur son origine ni sur le cartonnier dont l'identification reste un sujet controversé. Néanmoins, une étude stylistique approfondie amène à reconnaître avec certitude un produit bruxellois et désigne le plus vraisemblablement selon nous Colyn de Coter comme artiste principal aidé par d'autres mains secondaires, mais aussi semble-t-il par un émule

(14) Voir TAYLOR 1935-1936, p. 6.

(15) CAMPBELL 2007, p. 85.

(16) ANTOINE 2011.

(17) ANTOINE 2007, p. 49 et ANTOINE 2011, p. 104-105.

(18) ANTOINE 2007, p. 20.

(19) Vers 1900, la tapisserie est acquise par un antiquaire parisien M. Schütz. Elle passe ultérieurement aux mains du marchand G. J. Demotte et finalement à la French and Company de New York à qui le musée de Worcester l'acheta en 1935. Avant d'être accrochée dans la cour Renaissance de ce musée, elle fut exposée successivement dans cinq institutions: le Victoria & Albert Museum (1921), le Musée de San Francisco (1922), l'Art Institute de Chicago et le Cleveland Museum of Art (1928) et enfin au Philadelphia Museum of Art (1931). Déposée pour la première fois en 2013 de son emplacement au musée, elle est envoyée à la Manufacture De Wit à Malines pour y être restaurée.

d'Hugo van der Goes. De Coter, personnalité très influente à Bruxelles au tournant du xv^e siècle, gérait un vaste atelier, non seulement de panneaux et de volets peints, mais fournissait aussi des cartons de tapisseries et des modèles pour des retables sculptés⁽²⁰⁾. Trois œuvres de référence du peintre, parce que signées, sont aujourd'hui conservées.

Nous reconnaissons dans la morphologie de plusieurs personnages de la tapisserie et dans beaucoup de détails de composition, tels les drapés d'aspect lapidaire en fort relief, l'agencement des groupes et le rôle dynamique dévolu aux mains à l'intérieur de ceux-ci (fig. 1), des éléments directement apparentés aux peintures autographes du maître. Les analogies les plus parlantes se relèvent surtout dans les œuvres du début de sa carrière, réalisées entre 1485 et 1505. Il était alors encore profondément attaché à la manière de Rogier van der Weyden mais retranscrivait ses emprunts de manière très personnelle. On citera comme exemple les panneaux de la *Légende de saint Rombaut* à la cathédrale de Malines, le *Retable de la Passion de Strängnäs I* en Suède et en particulier le *Christ et la Vierge intercédant* du Louvre ainsi que le *Christ de douleur* du musée de Brou et enfin la *Vierge couronnée par des anges* de Chicago. Les particularités relevées avec ces premières peintures s'affichent surtout, comme nous allons le démontrer, dans la partie gauche de la tapisserie de Worcester (fig. 1). La manière de De Coter évolue ensuite vers un volume prononcé de type flémallien qui se développe dans des compositions denses d'où émane une impression d'*horror vacui*, autant de caractéristiques qui s'affirmeront dans les retables plus tardifs comme ceux de la *Trinité* du Louvre (signée) et du *Retable du Jugement dernier de Saint-Alban*. Celui-ci se particularise par une recherche poussée d'effets expressifs dans les visages et une représentation débridée de monstres colorés qui se retrouvent dans la partie droite de la composition de Worcester. Elle porte les prémisses du style des œuvres ultérieures du maître dont un impact plus fort encore s'exprimera dans la tapisserie du *Jugement dernier* du Louvre.

Des analogies importantes s'étendent aussi à un ensemble de tapisseries fort cohérent dont l'attribution à De Coter est communément admise et qui sont contemporaines du début de sa carrière notamment les dites *tapisseries retable*⁽²¹⁾ en particulier les *Tissus d'Or* ou *Dévotion de Notre-Dame* et la tenture des *Épisodes de la Vie de la Vierge*, toutes conservées dans la collection royale madrilène et qui regorgent de modèles communs à sa production. Un exemple manifeste en est donné par la première pièce: *L'accomplissement des Prophéties à la naissance du Christ* (avant 1509). Dans cette œuvre le visage de Gédéon (fig. 4d) est à rapprocher de celui d'Adam et n'est pas sans rappeler celui de Philippe le Beau dans le *Christ intercédant* du Louvre (fig. 4a). Ce visage du souverain jeune, peint pour la première fois par De Coter dans ce panneau des années 1500, est devenu par la suite un modèle de référence pour lui et son atelier. On le retrouve dans la tapisserie de Worcester et étonnamment similaire, quoique un rien plus expressif, dans celui d'Adam du *Jugement dernier* du Louvre (fig. 4b-c).

Détaillons maintenant certaines de ces parentés en gardant à l'esprit la différence évidente résidant dans la perception du rendu morphologique des figures et du modelé des visages selon qu'il s'agisse d'une peinture à l'huile sur support en bois ou d'une tapisserie

(20) PÉRIER-D'ETEREN 1984, PÉRIER-D'ETEREN 1985 et PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 67-80.

(21) PÉRIER-D'ETEREN 2000.



Fig. 4a-d. Comparaison du visage de Philippe le Beau (?): a) détail, Colyn de Coter, *Christ intercedant*, Paris, Musée du Louvre; b) détail, tapisserie du *Jugement dernier*, Worcester, Worcester Art Museum (USA); c) détail, tapisserie du *Jugement dernier*, Paris, Musée du Louvre; d) détail, tapisserie de *l'Accomplissement des prophéties à la naissance du Christ*, Madrid. © C. Périer; © De Wit;

© Réunion des Musées nationaux; et © Madrid, photo du musée

rie et, d'autre part, que les exemples décrits appartiennent à un vocabulaire bruxellois à la constitution et à la diffusion duquel De Coter a largement participé. Les figures, les motifs décoratifs et certains éléments de la composition sont dès lors retranscrits avec de petites variantes stylistiques en fonction des auteurs des cartons, du lissier et des ateliers. Ainsi, le décor floral, bien que typiquement bruxellois, ne relève pas de sa manière. Il pourrait avoir été ajouté par un lissier spécialisé qui répète des modèles propres à l'atelier dans lequel il travaille. Il en va de même de la configuration des mains du registre inférieur qui sont d'un style similaire sur toute la largeur de la tapisserie et qui se retrouvent à l'identique dans l'édition du Louvre. Elles ont sans doute été exécutées par un même lissier selon un carton commun. Un autre modèle aurait servi aux mains du registre supérieur, beaucoup plus lourdes d'aspect.

Un coup d'œil général sur les huit éditions conservées de la Rédemption révèle des disparités de style et de facture d'une tenture et d'une pièce à l'autre ainsi que des emprunts évidents de modèles à plusieurs peintres flamands autres que Van der Weyden. Parmi les maîtres les plus fréquemment cités dans la littérature se trouvent Memling, Van der Goes, Gossaert et Jan van Roome. Colyn de Coter, alors qu'il assure l'héritage du chef de file de l'école bruxelloise, n'a étonnamment pas retenu l'attention si ce n'est tardivement, celle d'Élisabeth Antoine dans son étude de l'édition du Louvre et ce sur la base de nos propres recherches menées en 2000 sur les rapports entre De Coter et les lissiers⁽²²⁾. Nous renvoyons pour le détail de ces discussions aux publications reprises dans la bibliographie. Toutefois, alors que le musée de Worcester, à la suite de l'étude de Taylor en 1935⁽²³⁾,

(22) Alfred Michiels, en 1877, donne les cartons à Gossaert. ANTOINE 2007, p. 36-45 et ANTOINE 2011. L'auteur relève avec raison le style de Colyn de Coter dans plusieurs pièces de la série mais aussi dans les autres tentures de Rédemption conservées. PÉRIER-D'ETEREN 2000, p. 121-128.

(23) TAYLOR 1935-1936.

attribue l'ensemble des cartons à Van der Goes, nous ne voyons que des emprunts limités au maître gantois qui se manifestent dans la morphologie de plusieurs visages. Néanmoins, l'esprit de la composition et le style de la majorité des figures renvoient indéniablement à la manière dominante de Colyn de Coter qui doit être le concepteur de l'ensemble⁽²⁴⁾.

Le peintre occupa certainement une position importante dans la sphère des artistes et marchands travaillant pour Jeanne la Folle et Philippe le Beau autour des années 1495-1506. Il a dû être étroitement lié à l'entrepreneur Pierre van Aelst, appelé aussi Pierre d'Enghien, tapissier et valet de chambre du souverain. Ce dernier a ainsi fourni, entre 1502 et 1504, plusieurs tentures à Jeanne la Folle parmi lesquelles la version de la *Messe de Saint Grégoire* du Patrimonio Nacional de Madrid réalisée d'après une édition de 1495⁽²⁵⁾ et les célèbres *Tissus d'Or*. Or, les cartons de toutes ces pièces sont à attribuer en majorité à Colyn de Coter et à son atelier⁽²⁶⁾ et ils devaient donc être en possession du lissier et célèbre marchand. La Rédemption de Worcester qui s'apparente par plusieurs aspects à ces œuvres, pourrait également avoir été tissée dans sa manufacture. Il est aussi possible que ce même Pierre van Aelst ait fait exécuter pour divers commanditaires de l'époque d'autres éditions de Rédemption et qu'il soit à l'origine de la diffusion de ces tapisseries au sujet particulièrement apprécié dans la Péninsule ibérique où il accompagne Philippe le Beau à deux reprises⁽²⁷⁾. Plusieurs exemplaires de ces séries proviennent d'ailleurs d'Espagne ou du Portugal, certains y sont même encore conservés à ce jour, notamment à Palencia et Burgos⁽²⁸⁾.

Les récentes recherches pour tenter de déterminer qui fut le commanditaire de l'édition *princeps* à fils d'or, aboutirent au roi Henry VII d'Angleterre et à la date de 1502⁽²⁹⁾ comme année d'arrivée de la tapisserie dans le pays. La réalisation des cartons et l'exécution de la tenture doivent donc être de deux à trois ans antérieures à ce moment⁽³⁰⁾, ce qui les rapproche de la fourchette chronologique proposée pour les peintures de Colyn de Coter qui en seraient la source d'inspiration principale.

(24) Quelques analogies se relèvent aussi dans les silhouettes féminines de la tapisserie de *David et Bethsabée* (CAMPBELL 2013) aux cartons attribués à Jan Van Roome, peintre bruxellois également influencé par Van der Goes. Néanmoins plus occasionnelles elles ne seront pas étudiées ici.

(25) PAREDES 2000 et MARTENS 2001. Martens étudie la tapisserie du Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg datée de 1495 dans l'angle inférieur droit de la composition et considère que ce sont les cartons de cette pièce qui, une fois élargis et agrémentés de détails, ont été utilisés pour la tapisserie conservée à Madrid.

(26) DELMARGEI 2000, p. 102-103 et CAMPBELL 2002, p. 137.

(27) Fonseca accompagne Philippe le Beau lors de son premier voyage en Espagne de 1501 à 1502 et à nouveau de 1504 à 1506. Après le décès du souverain, il reste jusqu'en 1508 pour régler les affaires de celui-ci.

(28) Fonseca commanda aussi, pour son usage personnel, une édition de *l'Histoire de la Rédemption de l'Homme* (la troisième) dont il offrira par testament plusieurs pièces à ses deux sièges épiscopaux : les cathédrales de Burgos et de Palencia. Voir ZALAMA et MARTÍNEZ RUIZ 2007.

(29) CAMPBELL 2007, p. 85, les tapisseries auraient déjà été partiellement payées à cette date. Les autres tapisseries de cette édition ont été fondues à la Révolution pour récupérer les fils d'or.

(30) ANTOINE 2007, p. 47 et ANTOINE 2011, p. 7 et 8. J'adresse mes vifs remerciements à Y. Maes pour les précieux renseignements qu'il m'a donnés sur le « temps » de tissage d'une tapisserie qui est fonction, comme il le précise, de nombreux facteurs parmi lesquels la dimension, le nombre d'ouvriers et d'heures de travail. Pour l'exécution de la tapisserie de Worcester, le temps de travail peut être évalué à environ 14 à 15 mois.



Fig. 5. Détail, tapisserie du *Jugement dernier*, Rome, Palazzo di Venezia.
© Rome, photo du musée

Parmi les huit éditions connues de l'Histoire de la Rédemption, seuls trois *Jugement dernier* ont été conservés, celui du musée de Worcester aux États Unis⁽³¹⁾ qui proviendrait du Castello Ventoso au Portugal, du musée du Louvre⁽³²⁾ qui appartenait à l'ancienne col-

(31) Deuxième édition. TAYLOR 1935-1936, p. 1-15.

(32) Quatrième édition. ANTOINE 2007, p. 22-23 et tableau récapitulatif p. 53 et ANTOINE 2011, p. 110-111.

lection du duc de Berwick et Albe et enfin du palais de Venise à Rome acquis de la collection Brugnoli⁽³³⁾ (fig. 5).

Au vu du style et de la mode vestimentaire, la tenture de Worcester (fig. 1) paraît la plus ancienne et les cartons se situeraient pour nous autour de 1495-1500. Celle du Louvre (fig. 2) serait plus tardive, comme l'indiquent une recherche décorative nouvelle dans le rendu des tissus et des ornements, des formes plus plastiques, une évolution dans les costumes et un usage plus raffiné des modèles de emploi, notamment des visages empruntés à Van der Goes et dont l'analogie s'étend même au rendu des modelés. Son exécution remonterait aux années 1510. Enfin, la tapisserie de Rome (fig. 5) est identique dans le détail de sa composition à celle de Worcester, ce qui placerait sa réalisation dans les mêmes années, mais son exécution semble plus relâchée.

Comparons entre elles ces trois pièces de manière plus approfondie :

Jugement dernier de Worcester et du Louvre⁽³⁴⁾

La comparaison des visages tissés dans les tapisseries de Worcester et du Louvre met en évidence l'usage de cartons identiques, mais une exécution différente et deux sources d'inspiration. La morphologie de la majorité des personnages s'apparente dans les deux tapisseries à celle de Colyn de Coter issue des panneaux de la *Légende de saint Rombaut* de Malines (ca. 1485 -1500), du *Christ de douteur* de Brou (ca.1493), du *Christ et de la Vierge intercédant* du Louvre (ca. 1500) et de la *Vierge couronnée* de Chicago (1506-10). Toutefois, un examen attentif révèle pour les mêmes visages une elongation et un modelé plus subtil dans la tapisserie du Louvre soulignant les contrastes ombre-lumière dans une tonalité de gris qui renvoie clairement à la manière de Van der Goes et de ses émules

Les exemples les plus frappants de cette exécution sont donnés dans le groupe agenouillé derrière Adam et Ève, en particulier par le personnage au chaperon brun et l'homme barbu, le seul à regarder le spectateur hors du champ de la tapisserie, formule fréquente chez Van der Goes (fig. 6b-e). Or, comme l'a déjà remarqué Elisabeth Antoine, les modèles sont effectivement repris aux apôtres de la *Mort de la Vierge*, tableau peint par le maître à l'abbaye du Rouge-Cloître dans les années 1482 (fig.6e). Un autre personnage retient l'attention, celui coiffé de rouge se tenant à l'arrière de ce même groupe. Son type découle du *Saint Luc* de Lisbonne qui serait une copie d'après Van der Goes⁽³⁵⁾. On reconnaît le long nez, le dessin des yeux et des sourcils et la moue de la bouche à la lèvre inférieure charnue (fig. 7a-b).

Les visages propres à la manière de Colyn de Coter se retrouvent parmi les personnages secondaires inclus à des groupes qui sont moins poussés dans les détails et se particularisent par une expression extériorisée due au traitement des yeux cernés et grand ouverts (fig. 8a-c). Certains, disproportionnés, revêtent une simple fonction de remplissage.

D'autres visages se distinguent par leur maîtrise plus affirmée dans le rendu des traits et le modelé des carnations au point de présumer des portraits (fig. 9a-e), à l'instar des courtisans agenouillés derrière Philippe le Beau dans la peinture du *Christ intercédant*

(33) *Bollettino d'Arte*, 1965, p. 232

(34) Pour l'histoire matérielle du *Jugement dernier* du Louvre, voir ANTOINE 2007, p. 22-23 et 50.

(35) DESTRIÈRE 1914, p. 122.



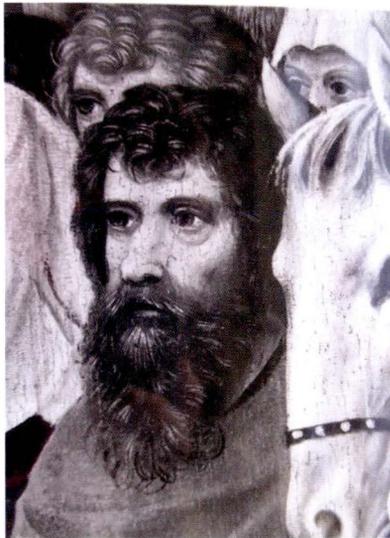
a)



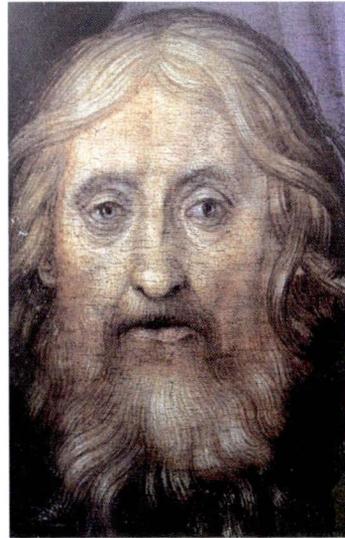
b)



c)



d)



e)

Fig. 6a-e. Comparaison des visages de l'homme barbu peint de face : a) tapisserie de Worcester; b) tapisserie du Louvre; c) tapisserie de Rome; d) septième panneau de Malines; e) Hugo Van der Goes, *Mort de la Vierge*, Bruges. © Manufacture De Wit. © C. Périer. © Rome, photo du musée. © C. Périer. © KIK-IRPA, Bruxelles



a)



b)

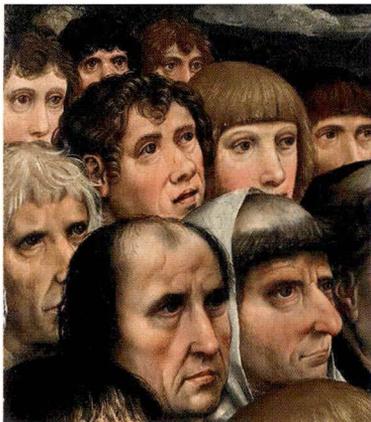
Fig. 7a-b. Comparaison des visages de Worcester et du Saint Luc de Lisbonne d'après Van der Goes
© Manufacture De Wit. © Lisbonne, photo du musée



a)



b)



c)

Fig. 8a-c. Comparaison des visages des personnages secondaires: a) tapisserie de Worcester; b) tapisserie du Louvre; c) Colyn de Coter, *Christ intercedant*, Paris, musée du Louvre.

© C. Périer et © KIK-IRPA, Bruxelles



Fig. 9a-d. Comparaison des visages – portraits de courtisans (?): a) tapisserie de Worcester; b) tapisserie du Louvre; c) tapisserie de Worcester; d) tapisserie du Louvre. © C. Périer

(fig. 10). Il en est ainsi des trois hommes à l'avant-plan, celui les mains ouvertes, derrière Adam, le vieillard à la barbe blanche ou encore celui aux manches en brocart à côté de la jeune femme habillée d'une robe garance⁽³⁶⁾.

Ces mêmes visages-portraits sont repris dans le *Jugement dernier* du Louvre, ce qui nous amène à reconnaître dans la composition des deux tapisseries une influence conjuguée des peintures de Colyn de Coter et de Van der Goes selon une combinaison qui, il faut le souligner, apparaît aussi à la même époque dans les peintures⁽³⁷⁾ et les retables brabançons⁽³⁸⁾. Ces liens ne sont malheureusement pas assez étudiés à ce jour alors qu'ils offrent un vaste champ de recherches.

Les visages féminins ne sont pas individualisés de la même manière. Ils répondent plutôt à des schémas types dont la principale source d'inspiration est une fois encore la *Vierge intercédant* et ses compagnes, pendant du *Christ intercédant* du Louvre. On comparera utile-

(36) Adam a été identifié à Charles le Téméraire et Ève à Marguerite d'York par TAYLOR 1935-1936, p. 11. À l'époque les tapisseries présentaient de vraies galeries de portraits inconnus ou identifiés (voir CAMPBELL 2000, p. 135-136). Pour les visages-portraits, Colyn de Coter utilisait souvent un schéma type qu'il individualisait au niveau des linéaments.

(37) PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 67-80 (*Portraits de Bratislava*).

(38) PÉRIER-D'ETEREN 2002, p. 328



Fig. 10. Colyn de Coter, *Christ intercedant*, Paris, Musée du Louvre, ensemble et détail.
© KIK-IRPA, Bruxelles

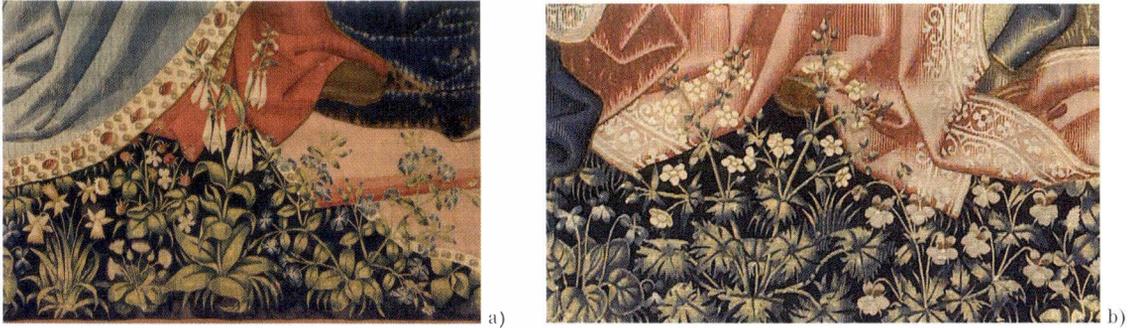


Fig. 11a-b. Motif en bordure du tissu et fleurs du sol, tapisserie de Worcester et du Louvre.
© C. Périer

ment par exemple les visages de la Vierge et de la Justice. D'autres modèles sont puisés au *Retable de la Passion de Strängnäs I* et à la *Vierge couronnée* de Chicago.

La particularité la plus manifeste distinguant la tenture de Worcester de celle du Louvre est une véritable surenchère décorative dans toute la composition de cette dernière (fig. 1 et 2). Elle se marque principalement dans le traitement des vêtements aux tissus chargés de motifs de grenades de couleurs changeantes et dans les bordures des robes et des manteaux ornées d'une suite de petites fleurs à quatre pétales toutes similaires de couleur bleue ou rouge qui se répètent d'une figure à l'autre. Les robes de la Justice, de l'Orgueil et du lecteur de droite en fournissent de beaux exemples. On observera que ces fleurettes de couleur blanche ou rouge sont d'un dessin identique à celui des plantes à hautes tiges qui ornent le devant de la tapisserie et sont posés en aplats sur les drapés du premier plan, preuve que leur exécution constitue la dernière phase de la composition (fig. 11a-b). Un même tisserand aurait-il été en charge du tapis de fleurs et du traitement décoratif des vêtements? Le vocabulaire floral et la disposition en frise des plantes sont caractéristiques de l'atelier de Pierre van Aelst. Un détail incongru est cependant ajouté à Worcester par le licier qui s'est amusé à figurer une jolie huppe près du bord gauche de la tapisserie. L'apparition de larges chaînes d'or très travaillées et de lourdes ceintures est aussi un élément neuf dans la pièce du Louvre par rapport aux bijoux plus simples de Worcester. On note encore une exploitation plus poussée des effets de couleur des tissus dus à des tons changeants, des camaïeux moirés et des contrastes nets entre les pans clairs et foncés des robes.

Alors que le manteau de la *Justice* (Louvre) au plissé ample et souple est rempli de motifs de grenade de couleur jaune tendant vers le rouge-orange (fig. 12a-b), à Worcester, cette même Vertu porte un manteau bleu uni d'un aspect sec très gothique où les soies claires dominent tandis que les laines foncées ombrent le creux des plis. Son galon est piqué de cabochons. De manière générale d'ailleurs la sobriété est plus grande à Worcester où la majorité des robes et des manteaux sont le plus souvent monochromes. Ils présentent des modelés d'aspect plus lapidaire très structurés dans les effets d'ombre et de lumière qui figent les étoffes. Les vêtements sont enrichis, par contre, de matériaux précieux plus abondants: doublures et cols en hermine ou encore pierreries colorées. Ève et Orgueil illustrent à leur tour cette dissemblance entre les deux tapisseries (fig. 13a-b). On remarque encore

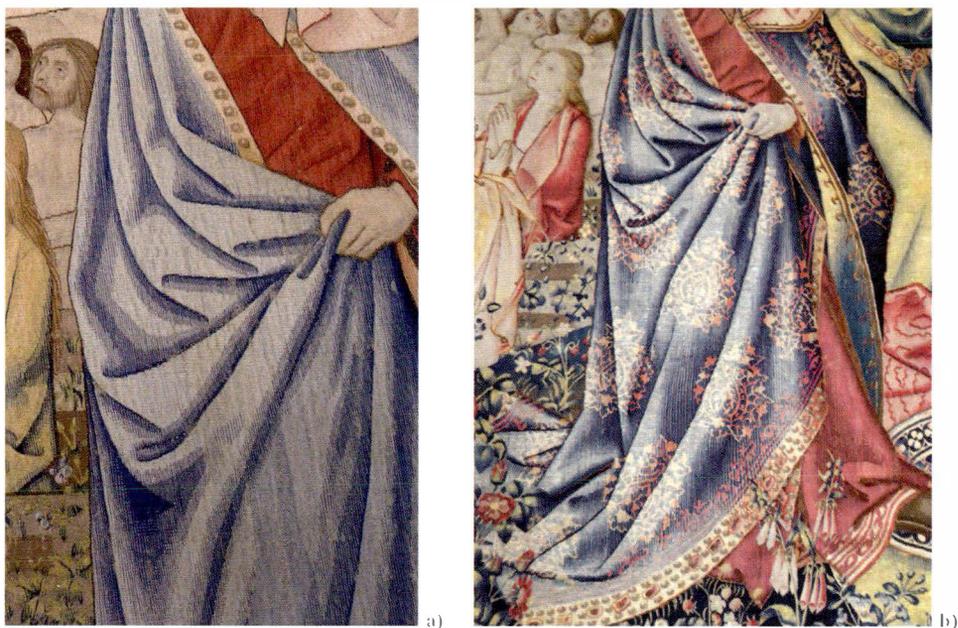


Fig. 12a-b. Comparaison de la robe de la Justice: a) tapisserie de Worcester; b) tapisserie du Louvre. © C. Pèrier



Fig. 13a-b. Comparaison de la robe de l'Orgueil dans les tapisseries de Worcester et du Louvre. © De Wit et C. Pèrier

dans l'édition du Louvre des motifs linéaires bleus peints sur les tubas portés par les anges alors qu'ils sont de couleur brune unie à Worcester.

En plus de ce goût prononcé pour les effets ornementaux propres à la tapisserie du Louvre le tisserand, en fonction de son inspiration, des teintures disponibles et éventuellement du goût du client, a opté dans plusieurs cas pour d'autres gammes chromatiques notamment pour habiller les personnages principaux. Il a aussi mis au goût du jour certaines coiffes en remplaçant les mentonnières des Vices par des chaperons bordés de galons de couleur ou de cabochons et les décolletés en V par des formes carrées, un léger voile transparent recouvrant le haut du buste. Les figures d'Ève et des Vices dans les deux versions sont représentatives à cet égard. Une différence de traitement dans le rendu des mêmes éléments est très explicite dans la couronne de l'Orgueil. Clairement structurée par quelques pierres colorées à Worcester, elle apparaît confuse dans la version du Louvre avec ses seuls tons roses et le peu de définition des formes. Par ailleurs, Ève dans la tapisserie du Louvre porte non pas une couronne mais un turban jaune dont les pans retombent sur les épaules et elle est vêtue d'une robe lacée dans le dos. Aux arguments d'ordre historique et de mode vestimentaire développés par E. Antoine⁽³⁹⁾ pour étayer une datation plus tardive, s'ajoute, selon nous, une remarque de style : l'importance plus grande accordée aux volumes, notamment pour les drapés dont la plasticité est soulignée non plus par des plis cassés angulaires mais par une suite de plis arrondis qui adoucissent les formes. Autant de caractéristiques qui rapprochent les personnages de la tapisserie du Louvre des peintures de la période dite flémallienne de Colyn de Coter illustrée par les retables de *Saint-Alban* et de la *Trinité* datés des années 1510-1515.

Il convient encore de noter d'autres différences. Ainsi, l'attitude d'Ève dans la tapisserie du Louvre est beaucoup moins naturelle qu'à Worcester. Elle est mal intégrée à la composition et surtout son drapé excessivement lourd accuse la verticalité de sa silhouette avant de s'amonceler sur le sol en un amas de plis profonds. Cette figure renvoie à un type récurrent dans les tapisseries données à Colyn de Coter et son atelier⁽⁴⁰⁾ et qui, pensons-nous, pourrait dériver d'un modèle sculpté par les Borman avec qui De Coter entretenait d'étroites relations. On en relève un écho direct dans la jeune femme en vert vue de profil, à gauche de Marie, dans la tapisserie de *La Présentation de Notre-Seigneur au temple* datée d'avant 1509. Autant de preuves que des cartons de sources d'inspiration distinctes ont été utilisés par le ou les tisserands. Cet usage se relève également à l'intérieur d'une seule tenture comme le montre la confrontation des deux lecteurs de Worcester qui se différencient tant par leur attitude et leur intégration à l'espace que par leurs visages. Taylor a voulu voir dans ces derniers, à tort pensons-nous, les portraits des souverains Édouard IV et Philippe le Bon⁽⁴¹⁾. Or, il s'agit sans aucun doute de personnages anonymes dont la morphologie renvoie pour nous à deux modèles issus du répertoire formel de Colyn de Coter. Le lecteur de droite a un visage apparenté dans sa construction en diagonale et le détail des

(39) ANTOINE 2007, p. 22.

(40) Les personnages de la tapisserie de *l'Histoire de Gédéon* sont aussi dérivés de modèles coteresques (Louvre, MRR824). Ils sont toutefois d'une exécution plus rapide. On retrouve notamment la figurine de femme au style bormanese.

(41) TAYLOR 1935-1936, p. 11-12. Cette hypothèse est reprise dans le catalogue du musée de Worcester.

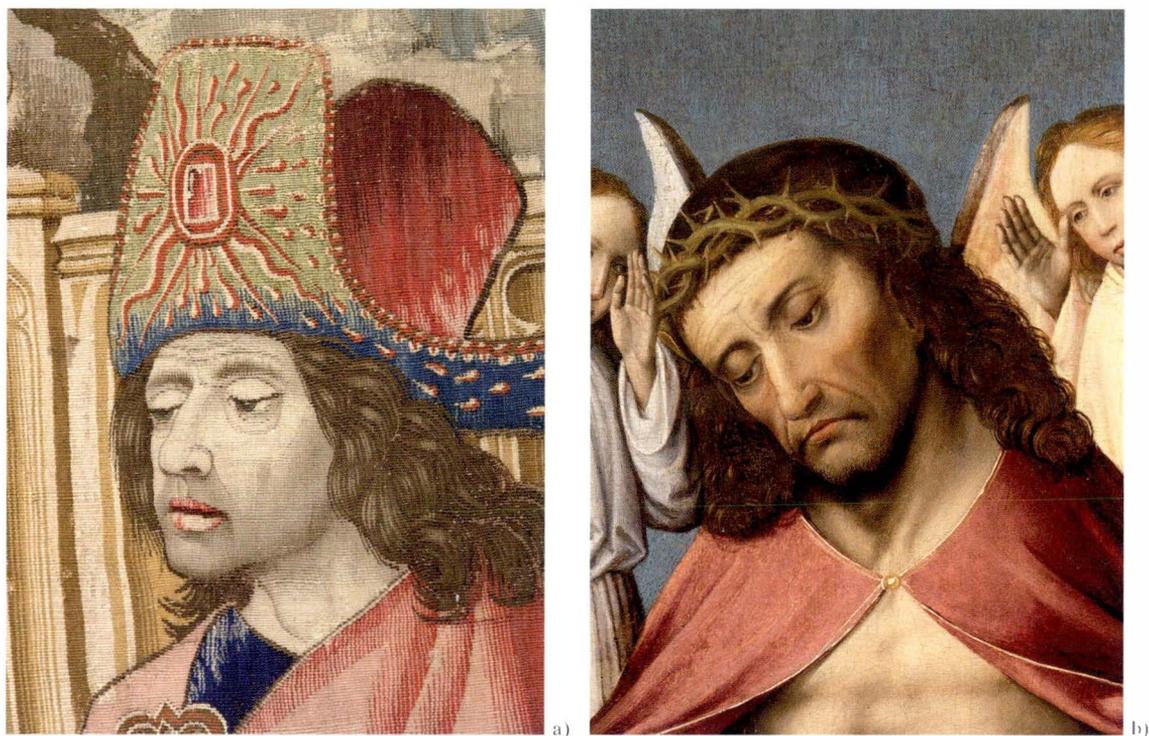


Fig. 11a-b. Comparaison des lecteurs: a) tapisserie de Worcester; b) Colyn de Coter, *Christ de Douleurs*, Brou. © Manufacture De Wit. © Bourg-en-Bresse, photo H. Maertens

traits: le nez long, la bouche aux lèvres pincées entourée d'ombre, les paupières globuleuses, à celui du Christ de Brou (fig. 11a-b) et du Pape du *Renon*, cinquième panneau de la série de Malines⁽¹²⁾. Il est intéressant de relever que c'est ce modèle de visage qui a été repris dans l'édition plus tardive du Louvre. Par contre le modelé a été exécuté avec plus grand soin dans la tonalité grise des carnations inspirées de celles de Van der Goes. Le lecteur de gauche arbore quant à lui un visage plus équilibré dans sa construction qui évoque le visage de David dans la tapisserie de la *Messe de saint Grégoire*.

Si on porte maintenant son attention sur la place qu'occupent ces lecteurs dans la composition, on remarque qu'elle est beaucoup plus importante à gauche qu'à droite, que l'échelle de la figure est plus grande, que son drapé est beaucoup plus ample et que les plis en fort ressauts, plus nombreux, laissent peu d'espace aux fleurs en bordure de la tapisserie. Enfin, l'obliquité du trône est à peine sensible. On observe également une légère distorsion du corps du lecteur de gauche afin que son buste s'aligne sur ceux des personnages age-

(12) Musée du Monastère Royal de Brou, inv. 983.54, chène 0,37 x 0,26 m. Je remercie madame M. Briat-Philippe, conservateur du patrimoine, pour la photographie du tableau et les renseignements le concernant. Voir: PÉRIER-D'ETEREN 1985, p. 81-85 et 80-81 et dans catalogue *Acquisitions récentes des Musées de France*, Paris, 1985, n° 30, p. 102, ainsi que NIVÈRE 1994, p. 16-17.



Fig. 15a-b. Comparaison des monstres: a) tapisserie de Worcester; b) tapisserie du Louvre.

© Manufacture De Wit. © C. Périer

noùllés du premier plan. La position du lecteur de droite par contre est plus naturelle, sa taille plus petite et son drapé plus resserré l'intégrant mieux à l'espace.

Cette observation nous amène à formuler l'hypothèse du recours à des cartons différents pour chacune des deux parties de la tenture de Worcester. L'un, plus ancien au style proche des premiers tableaux de Colyn de Coter et empruntant des modèles à Van der Goes, l'autre plus récent dénotant dans la scène de l'Enfer l'évolution du peintre vers un style à la fois plus plastique et plus Renaissance mais toujours fidèle à certains personnages du début, notamment pour le prophète.

Une même disparité d'échelle, de drapés et de présentation des lecteurs se retrouve dans l'édition du Louvre. Le tisserand et son atelier ont donc employé les mêmes cartons mais en les marquant de leur griffe comme l'illustrent par exemple la morphologie plus allongée des visages surtout féminins et le traitement des monstres de l'Enfer. Celui apparaissant sous la main droite du lecteur présente un modèle identique au monstre de Worcester mais les tons ont changé, la dominante de bleu à Worcester, devient rouge au Louvre et les plans colorés soulignent plus lourdement le détail des formes que ce soit les dents, le nez, les sourcils ou les yeux qui, de bruns à Worcester, sont d'un bleu vif captant le regard au Louvre (fig. 15a-b).

Jugement dernier de Worcester et de Rome⁽⁴³⁾

Les comparaisons avec la tenture de Rome ne porteront que sur une partie de la composition. La pièce étant conservée depuis son acquisition dans les réserves du musée, nous n'avons malheureusement pas eu l'occasion de l'examiner sur place. Nous basons donc notre jugement sur les photographies reçues de la seule partie gauche (fig. 5).

(43) Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. P.V.10689, laine et soie, 4,12 x 8,35 m. Nous voudrions remercier la conservatrice du musée, Andreina Draghi, pour les renseignements qu'elle nous a fournis sur la tapisserie et pour les illustrations.

L'agencement des figures et des formes de la composition sont identiques à l'édition de Worcester. La gamme chromatique est aussi directement apparentée quoique plus étouffée car offrant une large place aux couleurs bordeaux et jaune⁽¹⁴⁾. Quelques changements de couleurs apparaissent dans le détail des vêtements, la robe d'Ève est ainsi brune et non garance, celle d'Orgueil est jaune safran et non rouge et celle de l'homme agenouillé est jaune et non verte. Les ailes des anges sont moins colorées et d'autres tons sont choisis pour les détails des chevelures ou la manche en brocart de l'homme à gauche du lecteur ou encore la mentonnière de Justice qui est rouge-violette et non blanche. Les expressions des visages sont plus courroucées et donc proches des types de l'atelier de Colyn de Coter, notamment ceux du lecteur et de la Justice. La frayeur des Vices ou l'étonnement des personnages sont aussi plus marqués par des bouches ouvertes aux dents apparentes. Enfin, les yeux des figures de remplissage sont moins grand ouverts.

Adam, Ève et l'homme barbu sont similaires à leurs homologues dans la tapisserie de Worcester mais répondent davantage à des types qui se tarissent car répétés sans vraie assimilation. Tous exhibent des mains identiques par leur lourdeur et dont l'étroite parenté suggère l'usage répétitif d'un même carton.

La tapisserie du *Jugement dernier* de Worcester est, pour nous, la plus authentique des trois exemplaires conservés en ce sens qu'elle témoigne de l'art de Colyn de Coter à ses débuts autour de 1485-1500 et non d'une reprise de son style comme c'est le cas des tapisseries de Rome et du Louvre qui l'utilisent comme modèle principal. De Coter développera par la suite ce style premier avec inventivité, produisant des types de compositions et de personnages qui seront abondamment répétés par lui-même, ses assistants et émules jusque dans les années 1520.

Dans le cadre des attributions au sein de la tapisserie, le groupe central du Christ entouré des apôtres, de la Vierge et de saint Jean pose problème (fig. 16).

Le style des figures ne relève pas du vocabulaire propre à De Coter, ni directement du style de Van der Goes, mais plutôt d'une main anonyme marquée par ce dernier. Les visages assez carrés présentent des traits lourds et disgracieux mais plus animés que ceux des autres personnages de la tapisserie et chacun affiche une expression différente comme dans la *Mort de la Vierge* et selon une tendance propre aux peintures narratives du tournant du xv^e siècle. Les mains sont noueuses et plus massives que celles tissées dans la partie inférieure de la composition et elles renvoient à l'*Adoration des Mages* ou au *Triptyque Portinari* du maître gantois.

Que Van der Goes ait travaillé pour des ateliers de tapisserie et exercé un impact sur les cartonniers bruxellois s'explique aisément. Il a participé aux fastueux décors pour les festivités de mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York à Bruges en 1468⁽¹⁵⁾. Par cette fonction, il a côtoyé tous les artistes contemporains, quittant ensuite Gand en

(14) Il faut toutefois tenir compte de l'état de conservation de la tenture qui, à la différence de celles de Worcester et du Louvre, n'a pas été nettoyée. Par ailleurs les changements de couleur que nous avons relevés aussi dans la tapisserie du Louvre sont fréquents. Les couleurs, en effet, n'étaient pas nécessairement arrêtées par l'artiste, la palette étant choisie au moment du tissage lorsque les cartons étaient réalisés grandeur nature. Par ailleurs, les teintures successives des laines et soies ne pouvaient être identiques. Voir CHECA 2008, p. 40.

(15) DESTRIÈRE 1914, p. 246, reprend le texte des comptes de la ville de Gand, 1468-1469, fol. 88v.



Fig. 16. Groupe du Christ entouré d'apôtres, tapisserie de Worcester. © C. Périer

1170 pour s'installer au Rouge-Cloître près de Bruxelles, où il a été en contact direct avec les peintres de la ville.

Après son décès, ses œuvres furent dispersées et envoyées en grande partie à Bruxelles où se déplacèrent aussi ses assistants. Ainsi, archives, copies et modèles furent certainement mis à disposition des artistes⁽¹⁶⁾. Le tableau de la *Mort de la Vierge* connaîtra alors un succès énorme et sera abondamment copié et/ou adapté par des imitateurs. Rien d'étonnant dès lors qu'il ait servi de prototype aux tapisseries de Jugement dernier qui nous occupent.

Par ailleurs, Van der Goes est parmi les peintres flamands celui qui a exécuté le plus d'œuvres à la détrempe sur toile, technique largement utilisée comme substitut bon marché aux tapisseries lors de décors éphémères tendus dans les rues. Peintres et lissiers œuvraient donc de concert.

Taylor reconnaissait le style de Van der Goes avec raison dans la tenture de Worcester. Toutefois, il lui donnait l'ensemble de la composition. Or, pour nous, sa manière est uniquement présente dans des détails⁽¹⁷⁾. L'auteur croit reconnaître les portraits de Charles le Téméraire et Marguerite d'York dans les figures d'Adam et Ève, l'amenant ainsi à envi-

(16) CAMPBELL 2013, p. 42.

(17) Pour TAYLOR 1935-1936, p. 11, Van der Goes serait aussi l'auteur de la tapisserie de la *Création* (n°1 de la série).

sager la réalisation de la tapisserie dans le dernier quart du xv^e siècle. Personnellement, situant l'exécution de l'œuvre vers 1500-1506, nous y verrions plutôt Philippe le Beau et Jeanne la Folle qui en seraient aussi les destinataires. Ce souverain aimait se faire peindre dans des contextes les plus variés comme en dénotent les nombreuses effigies conservées dans les différentes techniques artistiques, principalement la peinture, l'enluminure, le vitrail et la tapisserie⁽⁴⁸⁾. Il n'hésitait pas à exploiter un thème iconographique pour se faire représenter sous les traits d'un saint ou d'un personnage biblique. Or, il faut admettre que dans les deux tentures de Worcester et du Louvre les figures sont présentées comme un couple royal. À Worcester seulement, Ève est couronnée et un ange s'apprête à poser une couronne sur la tête d'Adam (fig. 1). La comparaison de son visage avec le portrait du souverain dans le *Christ Intercédant* nous confirme dans l'identité du personnage. La tapisserie pourrait donc avoir été commandée par son représentant Don Juan Rodriguez de Fonseca. Le prélat a en effet été envoyé en mission diplomatique à plusieurs reprises aux Pays-Bas, la première fois en 1495 ensuite en 1500 et 1501 et encore en 1504 pour informer les héritiers des dispositions testamentaires prises suite au décès d'Isabelle de Castille. La fourchette chronologique 1500-1505 proposée pour l'exécution de la tapisserie ne contredit pas cette hypothèse. Le style et les tenues vestimentaires suggèrent à leur tour une exécution autour de 1500 et le panneau du *Christ Intercédant* du Louvre dont elle s'inspire directement remonterait à ces mêmes années⁽⁴⁹⁾. Enfin, si la lecture de l'inscription en bordure de la robe de la Vierge se confirme être 1505, elle fournirait un terminus post quem correspondant au contexte historique⁽⁵⁰⁾.

Une autre hypothèse a été avancée par E. Antoine qui verrait en la personne de Manuel I^{er} du Portugal un des commanditaires potentiels. Il pourrait avoir voulu marquer son accession au trône en 1505 par la commande de cette œuvre prestigieuse ou avoir désiré la posséder à l'occasion d'un de ses mariages successifs en 1497 et en 1500.

Il nous semble toutefois plus vraisemblable, pour autant qu'on accepte l'identité d'Ève et d'Adam avec celle des souverains espagnols Jeanne la Folle et Philippe le Beau, d'y reconnaître une commande pour célébrer un événement important de leur court règne. Deux détails spécifiques à la tapisserie de Worcester nous fournissent peut-être des informations clés pour en préciser la date et comprendre les circonstances de sa commande. D'une part, Ève est présentée couronnée et Adam s'apprête à l'être. Or Jeanne devient reine de Castille en 1504 à la mort de sa mère Isabelle et en juillet 1505 a lieu le serment d'allégeance des Cortes qui reconnaît les époux comme reine et prince consort⁽⁵¹⁾.

(48) Voir DELMARCEL 1993, p. 23. Pour les portraits de Philippe le Beau en peinture, voir PÉRIER-D'ETEREN 2013, p. 72-73, pour ceux dans le vitrail voir VANDEN BEMDEN 2000, p. 105-130.

(49) ANTOINE 2007, p. 49.

ANTOINE 2011, p. 107-109. Pour Manuel I^{er} et les collections de tapisseries de ses épouses voir JORDAN GSCHWEND 2011.

(50) CHECA 2008, p. 63-84; ZALAMA 2006; ENGISO 1999.

(51) Le couronnement de Philippe comme archiduc-roi d'Espagne en juin 1506 prévisible dès 1500 vu la situation politique et l'état de santé de Jeanne la Folle, pourrait aussi être pris en considération. La date de 1505 serait dès lors celle marquant la fin du tissage de l'œuvre. Pour l'aspect politique de l'héritage de Philippe le Beau voir CAUCHE 2003.

D'autre part l'éventuelle date de 1505 figurant en bordure de la robe de la Vierge et à proximité de la couronne d'Adam pourrait se référer à cet événement important. Dans la version ultérieure du Louvre qui reprend le modèle de Worcester ne sont repris ni couronne, ni date, certainement parce que le contexte dans lequel la tapisserie a été tissée et celui de la commande ont changé.

À la mort de Philippe le Beau la tapisserie serait passée dans les mains du roi portugais peut-être par le biais de sa deuxième épouse Marie d'Aragon, belle-sœur du duc de Bourgogne, qui possédait, à l'instar de ce dernier, une importante collection personnelle de tapisserie⁽⁵²⁾.

Il faut encore relever que le *Jugement dernier* du Louvre est le plus directement apparenté à *L'accomplissement des Prophéties à la naissance du Christ* une des plus belles tapisseries livrée aux souverains espagnols par Van Aelst et aux cartons attribués à Colyn de Coter. En plus des analogies déjà commentées des visages d'Adam et de Gédéon (fig. 1a-d), on reconnaît la figure élégante et sculpturale de la jeune femme l'accompagnant, les motifs de brocart couvrant les vêtements et la végétation en frise continue en bordure de la composition. Le tissage de ces deux tapisseries pourrait s'être succédé dans les années 1509-1510 dans l'atelier du même Van Aelst avec un souci d'émulation envers cette œuvre de commande exceptionnelle. Ceci expliquerait la surcharge ornementale de la pièce du Louvre et sa mise au goût du jour par rapport au *Jugement dernier* de Worcester.

Dans cette tenture de la *Vie de Marie*, c'est toutefois incontestablement le style de Colyn de Coter qui domine tant dans *L'accomplissement des Prophéties à la naissance du Christ* que dans *La présentation au Temple*, celui de Van der Goes étant absent tandis qu'il apparaît réaffirmé dans l'édition du Louvre pour les cartons des visages masculins antérieurement utilisés à Worcester par le peintre bruxellois.

En conclusion

L'étude de la série de tapisseries de la *Rédemption de l'Humanité* devrait selon nous être reprise en centrant l'attention sur la problématique des attributions au sens large. À savoir, ne pas se limiter à l'identification des maîtres mais relever les divers styles présents dans le but de mieux comprendre la genèse de ces œuvres monumentales et ainsi de progresser dans la reconnaissance des systèmes de collaboration entre les centres de production et au sein d'un ou de plusieurs ateliers.

Le commanditaire choisissait le peintre cartonnier d'après sa renommée. Quelle était alors la marge de manœuvre de celui-ci comme entrepreneur de l'ensemble ? Quels cartons le maître s'allouait-il, quelles parties ou détails faisait-il exécuter par des collaborateurs extérieurs ou des membres de son atelier, quelle était la part d'invention et de liberté d'exécution du lissier dans l'ensemble de la composition⁽⁵³⁾ ? Les trois tapisseries de *Jugement dernier* étudiées ici soulèvent toutes ces questions mais n'y répondent que très partiellement.

(52) On notera toutefois qu'aucun document jusqu'à la fin du xvi^e siècle ne mentionne une suite de la *Rédemption de l'Humanité* après leur décès, ni au palais de Bruxelles ni au palais royal de Madrid. Le *Jugement dernier* a toutefois pu être acquis en tant que pièce isolée.

(53) DELMARCEL 2000.

Colyn de Coter, connu comme peintre et maître d'œuvre d'ouvrages collectifs peints ou sculptés⁽⁵⁴⁾, aurait été appelé à travailler à la série de la *Rédemption* par le tapissier et marchand le plus éminent d'alors, Pierre van Aelst, avec qui il était en relation constante. Il serait ainsi à l'origine de la composition de la tenture de Worcester, la première en date des trois exemplaires conservés.

Il semble en avoir réalisé la majorité des cartons en reprenant des personnages et des motifs à ses œuvres peintes antérieures mais peut-être aussi à d'autres tapisseries contemporaines commandées dans le même milieu et dont il serait l'auteur. Le portrait de Philippe le Beau est la reprise essentielle qui n'a pas suffisamment retenu l'attention des historiens de l'art et qui permet de proposer de dater la tapisserie d'avant sa mort en septembre 1506 et peut-être plus précisément de 1505, date où il hérite de la couronne de Castille, de Léon et de Grenade⁽⁵⁵⁾.

Pour le reste, De Coter s'est visiblement fait aider par son atelier entre autres pour les figures secondaires et par un ou des tisserands spécialistes des fleurs et des ornements et sans doute aussi des mains selon une pratique fréquente semble-t-il⁽⁵⁶⁾. Connaissant le succès de Van der Goes parmi les artistes bruxellois et lui-même sous l'emprise de son style depuis le *Retable de Strängnäs I* (ca. 1485-1493) et le tableau de *Donateurs avec saint Jean et sainte Barbe* (1500) de Bratislava, il aurait jugé adéquat d'inclure aux groupes de personnages les cartons de visages d'apôtres rendus célèbres par la peinture de la *Mort de la Vierge*. Ceux-ci répondent d'ailleurs à l'esthétique développée par son atelier, déjà dans les panneaux de Malines, dont il dirigea aussi la mise en œuvre. Un même homme barbu apparenté à celui des tapisseries est en effet présent dans le septième panneau de Malines : *Saint Rombaut prêche un vendredi* (fig. 6d) et est repris dans les *Tissus d'or*. Ces cartons auraient ensuite été réemployés pour le *Jugement dernier*. L'exécution des têtes quant à elles aurait été confiée à un lissier ayant assimilé non seulement les formes mais aussi les modèles spécifiques au maître gantois. Enfin on observera dans la version américaine le réalisme plus marqué du visage de Philippe le Beau sous les traits d'Adam par rapport à son portrait dans le panneau du *Christ intercédant*⁽⁵⁷⁾. Ensuite son visage s'idéalise sensiblement dans la tapisserie du Louvre et dans celle des Prophéties.

Parmi les hypothèses touchant la genèse de la composition des Jugements Dernier, une donnée supplémentaire interpelle. Pourquoi De Coter ne s'est-il pas réservé l'exécution du registre occupé par le Christ et les apôtres au lieu de déléguer cette partie centrale ? À la tête de trop de chantiers en cours tant de peintures, de volets de retables que de tapisse-

(54) PÉRIER-D'ETEREN 1985.

(55) Voir pour le contexte politique après le retour de Philippe le Beau aux Pays-Bas en 1503, CAUCHE 2003, p. 153 et s. Ainsi le souverain qui apparaît sous les traits d'Adam dans ce Jugement dernier à caractère hybride où l'allégorie côtoie le religieux, aurait-il voulu établir un lien entre le personnage biblique et lui en tant qu'acteur d'un événement important au sein de la diplomatie européenne ?

(56) Nous remercions vivement madame V. De Wachter, chef d'atelier à la manufacture De Wit, d'avoir réalisé à notre attention le calque des mains.

(57) On notera un élément perturbant qu'Elisabeth Antoine nous a fait observer, le changement de coiffure de Philippe le Beau. Celui-ci est généralement représenté avec une chienne alors que dans ce portrait comme dans celui des deux autres tapisseries, le front est dégagé. Serait-ce une manière cachée de distinguer le personnage biblique du personnage royal ?

ries, aurait-il manqué de temps? Dès lors, comme le modèle du *Jugement dernier* de Beaune de Van der Weyden existait et était très apprécié, aurait-il donné comme seule directive de le copier à un peintre influencé par Van der Goes?

À défaut de documents d'archives, il s'agit actuellement d'autant d'hypothèses de travail qui demanderont encore à être discutées et enrichies de nouvelles données.



Fig. 17a-b. Détails du jugement dernier de Worcester avant et après restauration.
© Manufacture De Wit

La restauration (fig. 17a-b).

Le tissage de la tenture de Worcester est soigné et l'harmonie des couleurs est grande. Celles-ci n'ont pas trop souffert du passage de l'œuvre à travers le temps et leurs nuances

ont été remises en évidence par l'excellente restauration réalisée en 2013-2014 à la manufacture De Wit.

Un nettoyage progressif par aspiration d'aérosol a été pratiqué et a rendu à l'ensemble de la composition une clarté de lecture des volumes dans l'espace, des modelés des visages, des détails des riches vêtements et du décor floral.

Après une première intervention essentielle de consolidation, la restauration proprement dite a été entreprise. Elle s'est limitée à un traitement des interventions antérieures les plus inesthétiques et à l'intégration des lacunes de formes et de couleur les plus gênantes dans la perception de l'ensemble. La dernière opération a consisté en un doublage avec un tissu en lin et la mise en place d'un système d'accrochage évitant les tensions du tissu⁽⁵⁸⁾.

La lisière qui date du XIX^e siècle a été maintenue, la direction du musée de Worcester ayant décidé de respecter la dimension historique de la pièce⁽⁵⁹⁾.

Bibliographie

- ANTOINE 2007 = E. ANTOINE, *La Tapisserie du Jugement dernier*, Paris.
- ANTOINE 2011 = E. ANTOINE, La historia de la redencion del hombre, una tapiceria en busca de comitente, in F. CHECA CREMADES & B. J. GARCIA GARCIA (éds.), *Actes du colloque de Madrid-Gand : Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, p. 95-116.
- CAMPBELL 2002 = T. CAMPBELL, *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, New York, New Haven & Londres.
- CAMPBELL 2007 = T. CAMPBELL, *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven & Londres.
- CAMPBELL 2013 = L. CAMPBELL, Hugo van der Goes et Bruxelles, in V. BÜCKEN & G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 37-47.
- CAUCHE 2003 = J.M. CAUCHE, *Philippe le Beau. Le dernier duc de Bourgogne*, Turnhout.
- CAVALLO 1993 = A.S. CAVALLO, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- CHECA 2008 = F. CHECA, *Tapisséries flamandes pour les ducs de Bourgogne, l'Empereur Charles Quint et le roi Philippe II*, Bruxelles.
- CORNELL 1925 = H. CORNELL, *Biblia pauperum*, Stockholm.
- DELMARCEL 1993 = G. DELMARCEL, La Montée au Calvaire, in G. DELMARCEL, *Tissus d'Or. Tapisséries flamandes de la Couronne Espagnole* (cat. d'expos.), Malines.
- DELMARCEL 2000 = G. DELMARCEL, Lissiers et cartonniers de Bruxelles vers 1500, in *Âge d'or bruxellois. Tapisséries de la couronne d'Espagne* (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 101-111.

(58) MAES DE WIT 1993.

(59) Je voudrais remercier les nombreux collègues qui m'ont aidée dans cette étude que ce soit pour la relecture critique de l'article, son illustration ou encore pour les renseignements donnés et les précieux échanges d'idées. Je citerai en particulier E. Antoine avec qui j'ai pu examiner la tapisserie du Louvre et dont les écrits ont largement servi de cadre à ma propre réflexion, G. Delmarcel, Y. Maes et C. Paredes mais aussi V. Henderiks et S. Zdanov pour leur travail sur le manuscrit.

- DESTRÉE 1914 = J. DESTRÉE, *Hugo van der Goes*, Bruxelles.
- ENCISO *et al.* 1999 = A. G. ENCISO *et al.*, *Imagen del rey, imagen de los reinos : las ceremonias públicas en la España Moderna, 1500-1814*, Pampelune.
- FRIEDLÄNDER 1969 = M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting, IV. Hugo van der Goes*, Leyden & Bruxelles.
- GSCHWEND & DOWRIES 2011 = A. JORDAN GSCHWEND & R. DOWRIES, The Tapestry Collections of Maria of Portugal and Juana of Austria (1543-1573), in F. CHECA CREMADES et B.J. GARCIA GARCIA (éds.), *Actes du colloque de Madrid-Gand : Los Triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*, Madrid, p. 295-348.
- MAES DE WIT 1993 = Y. MAES DE WIT, in *Tissus d'Or. Tapisseries flamandes de la Couronne Espagnole* (cat. d'expos.), Malines, p. 158-165.
- MARTENS 2001 = D. MARTENS, Rayonnement d'un modèle. Emprunts méconnus à la 'Messe de saint Grégoire' flémallienne dans la peinture et la tapisserie bruxelloise, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'ULB* 23, p. 40-56.
- NIVIÈRE 1994 = M.-D. NIVIÈRE, *Les maîtres du Nord à Brou. Peintures flamandes et hollandaises du musée de Brou*, Bourg-en-Bresse & Paris.
- PAREDES 2000 = C. PAREDES, La Messe de saint Grégoire, in A. SMOLAR-MEYNART (dir.), *Âge d'or bruxellois – Tapisseries de la couronne d'Espagne* (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 15-16.
- PÉRIER-D'ETEREN 1984 = C. PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coler*, Stockholm.
- PÉRIER-D'ETEREN 1985 = C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coler et la technique picturale des peintres flamands du xv^e siècle*, Bruxelles.
- PÉRIER-D'ETEREN 2002 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Rapports entre sculptures, polychromie et volets peints dans les retables bruxellois conservés en Suède, in S. GUILLOT DE SUDUIRAUT (dir.), *Reables brabançons des xv^e et xvi^e siècles. Actes du colloque organisé par le musée du Louvre les 18 et 19 mai 2001*, Paris, p. 311-343.
- PÉRIER-D'ETEREN 2000 = C. PÉRIER-D'ETEREN (en coll. avec C. PAREDES), Rapport entre tapisseries et retables bruxellois, in A. SMOLAR-MEYNART (dir.), *Âge d'or bruxellois – Tapisseries de la couronne d'Espagne* (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 113-129.
- PÉRIER-D'ETEREN 2013 = C. PÉRIER-D'ETEREN, Le portrait à Bruxelles au tournant du xv^e siècle, in V. BÜCKEN & G. STEYAERT (éds.), *L'Héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles (cat. d'expos.), Bruxelles, p. 67-80.
- STEPPE 1976 = J.-K. STEPPE, Inscriptions décoratives contenant des signatures et des mentions du lieu d'origine sur des tapisseries bruxelloises de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle, in *Tapisseries bruxelloises de la pré-Renaissance*, Bruxelles (cat. d'expos.), p. 193-230.
- TAYLOR 1935-1936 = F.H. TAYLOR, A piece of Arras of the Judgement, *Worcester Art Museum Annual* 1, p. 1-15.
- VANDEN BEMDEN 2000 = Y. VANDEN BEMDEN, *Les vitraux de la première moitié du xvi^e siècle conservés en Belgique*, Corpus Vitrearum, Province du Hainaut, 1 : *La collégiale Sainte-Waudru Mons*, Namur.
- WOOD 1911-1912 = D.T.B. WOOD, Tapestries of the Seven Deadly Sins, *The Burlington Magazine* 20, p. 210-222 et 277-289.

ZALAMA 2006 = M.Á. ZALAMA, Felipe I el Hermoso y las artes, in *Felipe I el Hermoso. La belleza y la locura*, Madrid, p. 17-48.

ZALAMA & MARTÍNEZ RUIZ 2007 = M.Á. ZALAMA & M.J. MARTÍNEZ RUIZ, Tapestries of the cathedral of Palencia in the Musées Royaux d'Art et d'Histoire in Brussels : Bishop Fonseca, the sale of the canvases and the magnate Hearst, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten - Antwerp Royal Museum Annual*, p. 155-175.

SAMENVATTING

Het wandtapijt van het Laatste Oordeel

Het Brusselse wandtapijt van het *Laatste Oordeel* bewaard in het Worcester Art Museum (1500-1505) is het laatste van een reeks van tien met als thema het Mysterie van de Verlossing van de Mensheid door de Menswording en de Dood van Christus.

Het tapijt werd in 2014-2015 gerestaureerd door de Manufacture De Wit en werd tegelijk aan een grondige stilistische studie onderworpen. Er werd tevens een vergelijkend onderzoek uitgevoerd met een latere versie van het Laatste Oordeel (1510-1515) die in het Louvre bewaard wordt en die afkomstig is uit een andere reeks gewijd aan de Verlossing.

Na een beschrijving van de uitgebreide compositie waarin christelijke iconografie en allegorische motieven vermengd zijn, bespreekt de auteur de identiteit van de schilders van de kartons. Zij herkent vooral de hand van Colijn de Coter geholpen door zijn atelier en door navolgers van Van der Goes. Deze elementen, die gedeeltelijk reeds eerder naar voor geschoven werden door Elisabeth Antoine, worden verder ontwikkeld onder meer door nieuwe vergelijkingen met vroege werken van de Brusselse Meester. Er wordt dieper ingegaan op de relatie van de meester met de kunst van Van der Goes en diens invloed op de Brusselse schilderkunst aan het begin van de 15de eeuw. Tenslotte vraagt zij zich in meer algemene termen af hoe het werk in een atelier georganiseerd en verdeeld werd. Vervolgens analyseert zij de historische context waarin het tapijt werd geweven, herinnert aan de samenwerking tussen Colijn de Coter en de befaamde koopman en wever Pieter Van Aelst die meerdere tapijtreeksen aan Johanna de Waanzinnige leverde. Tot slot bespreekt zij de opdrachtgever en de bestemming van het Laatste Oordeel. Het werk zou kunnen gerealiseerd zijn voor Filips de Schone en zijn echtgenote om een belangrijke historische gebeurtenis uit hun korte regering te herdenken, misschien hun troonsbestijging in Spanje, toen ze in 1505 door de Cortes tot Koningin en Prins-gemaal uitgeroepen werden.

Ter ondersteuning van deze hypothese worden twee elementen aangehaald: het gezicht van Adam, waarin de auteur het portret van Filips de Schone meent te herkennen en een hybride opschrift, dat de aandacht trekt op de mantel van de Heilige Maagd en waarin het jaartal 1505 kan gelezen worden.

Bij de dood van de vorst, zou het tapijt overgegaan zijn in de verzameling van Emmanuel I, koning van Portugal, waar het wordt vermeld in een inventaris.

Het tapijt van Worcester, dat het nauwst verwant is aan de stijl van Colijn de Coter tijdens zijn jongere jaren, heeft beslist als model gediend voor twee andere versies van het Laatste Oordeel namelijk dat bewaard in het Palazzo di Venezia te Rome en dat hier slechts kort behandeld wordt en de versie bewaard te Parijs in het Louvre.

ABSTRACT

The tapestry of the Last Judgment

The Brussels tapestry of the *Last Judgment* (1500-1505) in the Worcester Art Museum is the last of a series of ten tapestries representing the Mystery of the Redemption of Humanity through the Incarnation and Death of Christ.

Parallel to the restoration of the tapestry in 2014-2015 by the Manufacture De Wit it was thoroughly studied from a stylistic point of view and compared with a later version of the *Last Judgment* (1510-1515), now in the Louvre and part of another set devoted to the Redemption.

After a description of the intricate composition in which Christian iconography and allegorical motifs are mixed, the author discusses the identity of the painters who painted the model cartoons. She recognizes mainly the hand of Colijn de Coter, assisted by his workshop, and the collaboration of followers of Van der Goes. These links, already partly suggested by Elisabeth Antoine, are developed through new comparisons, especially with the early works of the Brussels master. The relationship of the master with the art of Van der Goes and his influence on Brussels painting at the turn of the 15th century is explained. Finally, she analyzes the distribution of work within the workshops in general. She then studies the historical context in which the tapestry was woven, and reminds us of the collaboration between Colijn de Coter and the famous merchant and weaver Pieter Van Aelst who supplied several tapestries to Joanna of Castile. Finally, she focuses on the patron and the destination of the *Last Judgment*. The tapestry could have been woven for Philip the Handsome and his wife in celebration of an important historical event in their short reign, perhaps their accession to the throne of Spain in 1505 when they were appointed Queen and Prince Consort by the Cortes.

In support of this hypothesis, two elements are given particular attention : the face of Adam, in which she believes she sees the portrait of Philip the Handsome, and a hybrid inscription, well highlighted on the Virgin's mantle, which could be read as the date 1505.

On the death of the sovereign, the tapestry would have entered the collection of Emmanuel I, King of Portugal, as it is mentioned in the inventory of his properties.

The tapestry of Worcester, more directly related to Colijn's early style, has certainly served as model to the other two versions of the *Last Judgment*, one in the Palazzo di Venezia in Rome, which is only briefly discussed here, and the other at the Louvre in Paris.

AGAPES ET SERVICES MAÇONNIQUES DANS LES LOGES MONTOISES DES XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES

Patrick HABETS et Thierry LECLERCQ

Introduction

Lors de repas pris en commun, la nourriture n'est pas seule partagée, les idées circulent et la confrontation de celles-ci nourrit les esprits et construit l'homme. Ce repas pris en commun est un symbole de fraternité, de partage et d'union. Le vocabulaire maçonnique associé au repas, *agapes* et *loge de table*, traduit cette dimension supplémentaire. Étymologiquement, *agape* provient du grec *agapé*, amour, ce qui traduit la volonté de mettre en évidence l'amour entre frères qui dans les banquets nourrit les cœurs. Même si de nos jours, ce propos peut paraître désuet, les agapes sont l'occasion de distinguer le sacré dans la quotidienneté de la vie. D'autre part, le fait de parler de loge de table montre que le repas pris en commun fait partie du travail plus formel fait en loge. Discours et santés en sont des éléments importants. Cette symbiose entre travail de loge et agapes se retrouve par exemple dans le rite *Emulation*, pratiqué par les loges anglaises, où les membres de la Loge sont tenus d'assister au repas rituel. La même coutume se retrouve dans le règlement adopté à Mons le 25 décembre 1767 par *La Vraie et Parfaite Harmonie*. Les jours et fêtes de Saint-Jean-Baptiste, la participation au dîner est obligatoire et tout frère qui y manquera *paiera entre les mains du Fr. Trésorier le montant de toute la dépense et en outre 3 livres d'amende*⁽¹⁾.

La tradition du repas en loge tire son origine des banquets qui suivaient la réception des maîtres dans les guildes du Moyen-Âge. Elle apparaît dès les débuts de la maçonnerie spéculative. Ainsi les *Constitutions d'Anderson*, dont la première édition date de 1723, contiennent des *Règlements généraux* dont plusieurs articles précisent l'organisation de banquets dans le cadre de la Grande Loge. *Les Frères de toutes les Loges de Londres, Westminster et des alentours doivent se réunir en une Communication Annuelle et Fête en quelque endroit adéquat, le jour de la Saint-Jean-Baptiste ou de Saint-Jean l'Évangéliste, ainsi que la Grande Loge le jugera convenable par un nouveau Règlement*⁽²⁾. La tradition des fêtes solsticiales se

(*) Nous tenons à remercier la loge de la *Parfaite Union* qui nous a donné accès à ses archives. Nous sommes aussi redevables à Laetitia Carlier, conservateur du Musée belge de la Franc-maçonnerie à Bruxelles, Jeannine Baldewijns conservateur du Bijlokesmuseum à Gand, Thomas Bayet conservateur des MHAD à Tournai, Claire Dumortier, conservateur honoraire des MRAH à Bruxelles et à l'ensemble des frères et profanes qui dans l'anonymat nous ont aidés dans notre travail.

(1) DUCHAINE 1911, p. 443, Règlement des loges, art. 39.

(2) *The Brethren of all the Lodges in and about London and Westminster, shall meet at an Annual Communication and Feast, in some convenient Place, on St. John Baptist's Day, or else on St. John Evangelist's*

trouve ainsi établie. D'autres événements seront également l'occasion de se réunir autour d'une table. *S'il est jugé à propos et que le Grand-Maitre, avec la majorité des Maîtres et des Surveillants, décide de tenir une grande Fête, d'après l'ancienne et louable coutume des Maçons, alors les Grands Surveillants auront la charge de préparer les tickets scellés du sceau du Grand-Maitre, de disposer des tickets, de recevoir l'argent pour les tickets, d'acheter les matériaux de la Fête, de trouver un lieu propre et convenable pour la fêter et de tout ce qui concerne la cérémonie*⁽³⁾. À Mons, comme à Londres les travaux se prolongeaient souvent par un repas qui quelquefois ne se tenait pas au temple. Par exemple, le 25 juin 1769, à l'occasion de la fête de la Saint-Jean-Baptiste, il y a dîner vers 13h00 chez le marquis de Gages et le soir banquet, peut-être plus frugal, au temple⁽⁴⁾. Un autre exemple est le banquet qui, en 1839, suivit l'inauguration du nouveau temple de *La Parfaite Union*, dont les colonnes avaient été relevées l'année précédente. Il ne put avoir lieu dans les locaux de la loge mais fut organisé dans le grand salon de l'hôtel de ville⁽⁵⁾.

Dès le XVIII^e siècle, les repas pris en loge étaient des moments de détente. En 1826, un tracé du Chapitre Rose-Croix de *La Concorde* note que, la tenue terminée, *les ch.: quittent le conseil pour reparer dans les joies d'un banquet frat.: leurs forces épuisées par de longs trav.:*⁽⁶⁾. Dans les devoirs d'un franc-maçon, Anderson décrit le comportement à adopter dans de telles occasions. *Vous pouvez vous réjouir avec une innocente gaieté, vous traitant les uns les autres selon vos moyens, mais évitant tout excès, ne forçant aucun Frère à manger ou boire au-delà de son désir*⁽⁷⁾. Quelquefois il faudra d'ailleurs réfréner la jovialité de certains frères⁽⁸⁾.

Les repas n'étaient pas toujours somptueux. Ils pouvaient être frugaux. On parle quelquefois de *pique-niques* que l'on appelait aussi des *mastiques*, terme populaire qui rappelle une nourriture simple que l'on mâchait lentement.

Alors que cette tradition du repas est bien établie dès le XVIII^e siècle, il est étonnant de ne pas trouver de céramiques maçonniques datant de cette période. En particulier, nous savons que François Joseph Peterinck, directeur de la manufacture de porcelaine de Tournai, est inscrit au tableau de 1773 de la loge des *Frères réunis*⁽⁹⁾. Pourtant nous ne connaissons aucun service maçonnique en porcelaine de Tournai. De même, il y a bien quelques pièces à décor maçonnique en étain mais pas de pièces en argent. En particulier, l'argenterie

Day, as the Grand-Lodge shall think fit by a new Regulation, ANDERSON 1976, Règlements Généraux, art XXII, p. 65.

- (3) *If it be thought expedient, and the Grand-Master, with the Majority of the Masters and Wardens, agree to hold a Grand Feast, according to the ancient laudable Custom of Masons, then the Grand-Wardens shall have the care of preparing Tickets, seal'd with the Grand-Master's Seal, of disposing of the Tickets, of receiving the Money for the Tickets, of buying the Materials of the Feast, of finding out a proper and convenient Place to feast in; and of every other thing that concerns the Entertainment*, ANDERSON 1976, Règlements Généraux, art XXIII, p. 66.

(4) VPH – Tracé du 25 juin 1769, f° 15 v.

(5) CUVILLIEZ 1959, p. 17 et 18.

(6) Conc – Tracé du 30 novembre 1826, p. 209.

(7) *You may enjoy yourselves with innocent Mirth, treating one another according to Ability, but avoiding all Excess, or forcing any Brother to eat or drink beyond his Inclination*, ANDERSON 1976, art. VI.2, p. 54.

(8) CUVILLIEZ 1959, p. 83.

(9) DUCHAINE 1911, p. 377-378.

du marquis de Gages, fort somptueuse, ne comporte pas de symboles maçonniques. Cette simplicité d'apparence justifie-t-elle l'utilisation au XVIII^e siècle de services en étain ou, au XIX^e siècle, en faïence fine ? Cela pourrait expliquer l'absence de porcelaines maçonniques dans nos régions.

Ce texte tente de faire le point sur l'organisation des agapes à Mons tant au XVIII^e qu'au XIX^e siècle. Ce n'est pas une étude exhaustive des loges de table et banquets maçonniques, mais il cherche à faire connaître un patrimoine relativement méconnu lié à l'histoire de la maçonnerie dans les Pays-Bas autrichiens et les débuts de la Belgique. Après avoir rappelé brièvement l'histoire de la maçonnerie montoise aux XVIII^e et XIX^e siècles⁽¹⁰⁾, nous tenterons de décrire l'organisation des agapes à Mons telle qu'elle transparait dans les tracés de *La Vraie et Parfaite Harmonie* et de *La Concorde*. Finalement, nous décrirons ce qui est connu des services de loge montois, en étain au XVIII^e siècle, puis en faïence fine au siècle suivant et à partir du dernier quart du XIX^e siècle en porcelaine dure. À cette époque, l'industrialisation de la production permit la réalisation d'ensembles bon marché en porcelaine. Nous avons ainsi une vue assez complète des services utilisés à Mons depuis la fondation de l'Ordre jusqu'à la première guerre mondiale.

Les loges montoises aux XVIII^e siècle

Selon la tradition, *La Parfaite Union* fut fondée à Mons en 1721. Malheureusement, il ne reste aucun document qui prouve cette prétention. Cette loge, dont les membres appartenaient à la bourgeoisie aisée de Mons, changea souvent de local. N. Cuvelliez⁽¹¹⁾ possédait une grande documentation relative à des tractations avec divers propriétaires pour la location *d'un quartier, caves comprises*. Selon ses dires, la loge s'installa un certain temps chez le frère Antoine Faider *sans loïer* et en 1781, elle fut établie à *l'hôtel de l'Ange*, rue de la Chaussée. En 1779, le projet de construire un nouveau temple avorta. À cette époque, le frère Emmanuel Fonson, architecte, directeur des Ponts et Chaussées du Hainaut autrichien, en était Vénérable Maître. Il assumait cette fonction de 1771 à 1785 sauf durant la période 1773-1774 où il fut remplacé par le frère Demarbais. *La Parfaite Union* ne sera plus autorisée à poursuivre ses travaux au-delà de 1786 mais après cette date vécut probablement dans la clandestinité.

En 1763, existait à Mons une autre loge, *La Parfaite Harmonie*, essentiellement fréquentée par l'aristocratie. Au début de son existence, *La Parfaite Harmonie* eut à sa tête le baron de Pailly. Le marquis de Gages lui succéda et, en 1765, la loge modifia son titre en *La Vraie et Parfaite Harmonie*. Le marquis de Gages abandonna sa charge lorsqu'il devint Grand Maître de la *Grande loge des Pays-Bas autrichiens*. Il eut alors comme successeur le comte d'Arberget et par après les frères Aublux, Delbar et de Laminne. Comme toutes les loges montoises, elle ne fut plus autorisée à poursuivre ses travaux en 1786 et comme *La Parfaite Union* se réfugia vraisemblablement dans la clandestinité.

Alors que Joseph II devient empereur, Francois-Bonaventure-Joseph Dumont, marquis de Gages, a 26 ans. Il est issu d'une famille montoise de petite mais ancienne noblesse. À

(10) Cette étude succincte se base principalement sur les textes de CUVELLIEZ 1959 et HOEBANX 1981. On consultera aussi CORDIER 1854; DUCHAINE 1911; VAN DER SCHELDEN 1923; CLEMENT 1937.

(11) CUVELLIEZ 1959, p. 12.

la suite du décès de son oncle, puis de son père, il hérite d'une certaine fortune. Émancipé en 1758, il reçoit le titre de marquis et épouse en 1761 sa cousine Alexandrine de Bousies. Ils vécurent quelques temps sur les terres de sa femme en Franche-Comté. En moins de dix ans, il s'empara du devant de la scène et ne la quitta plus. Au contact d'une belle-famille fréquentant les milieux maçonniques de l'époque, il fut initié franc-maçon dans une loge française en Franche-Comté à Dole ou à Lunéville. Le marquis de Gages, devenu l'un des intimes de Louis de Bourbon Condé (1709-1771), comte de Clermont, fut reçu dans la loge de ce dernier, ce qui lui permit d'accéder au monde particulièrement fermé de la franc-maçonnerie des degrés supérieurs. De retour à Mons en 1765, il présida aux travaux de *La Parfaite Harmonie* et abandonna sa charge lorsque le comte de Clermont le nomma Grand Maître Provincial pour la Flandre, le Brabant et le Hainaut. Sa personnalité domina sans conteste la franc-maçonnerie des Pays-Bas autrichiens au XVIII^e siècle.

Au XVIII^e siècle, d'autres ateliers maçonniques étaient implantés à Mons. La loge du *Frère Louchier de Jéricho*, constituée en 1748, fut mise en sommeil dès 1752. *La Sincère Amitié* est une loge militaire fondée en 1778 dont on ne connaît pas grand-chose. *Les Frères Thérésiens* ou *Les Amis Thérésiens* était une loge ecclésiastique, constituée vers 1783, qui avait son local au Couvent des Récollets, annexe de l'église de Messines. *La Ligne Équitable*, loge militaire établie en 1785 et dirigée par le prince de Ligne, avait son siège à l'hôtel du prince, rue de la Grosse Pomme.

En 1770, suite aux problèmes que connut la Grande Loge de France, le marquis de Gages se tourne vers la Grande Loge de Londres, alors sous la grande-maîtrise de Henry Somerset, duc de Beaufort. Ce dernier lui confère alors le titre de Grand Maître Provincial des Pays-Bas méridionaux (1770-1786) à titre personnel. Ce caractère personnel du titre est important car c'est alors que le marquis de Gages s'assimile à la maçonnerie comme il ressort des faits suivants :

- dès sa nomination, il nomme de sa propre autorité des officiers qui sont tous membres de *La Vraie et Parfaite Harmonie*⁽¹²⁾;
- le temple de la loge lui appartenait comme le stipule le règlement de la loge adopté le 29 décembre 1771 : *Art. 12 – Decidé et reconnu que le G. M. P. M^{rs}. de Gages ayant construit la l. à ses Dépens et voulant bien la prêter aux f. de la Vraie et P. h.*⁽¹³⁾;
- il accueille souvent ses frères pour des réunions et banquets à son hôtel, 14 Rue d'Enghien, dont la construction vient d'être terminée;
- et pour couronner le tout, le sceau de *La Grande Loge Provinciale* reprend les armoiries du marquis en son centre (fig. 5).

La Grande Loge Provinciale, qui avant 1770 est identifiée à la *La Vraie et Parfaite Harmonie*, avait une vocation fédératrice. En cette qualité, et grâce à la diplomatie du marquis de Gages, elle réunit sous son autorité les différentes loges des Pays-Bas autrichiens. Elle présida également à la constitution de plusieurs loges filles. Ainsi, on peut citer la loge de Bruges constituée en 1766, celles de Tournai en 1770, celle de Malines et deux loges à Bruxelles en 1772, celles d'Anvers, de Gand et de Luxembourg en 1776⁽¹⁴⁾. L'action de la

(12) VAN DER SCHELDEN 2006, p. 83.

(13) VPH – Tenue du 29 décembre 1771, f° 32v.

(14) DUCHAINE 1911, p. 374, 376, 380, 382, 385, 394, 395 et 400.

Grande Loge Provinciale s'est étendue au-delà des Pays-Bas puisqu'elle institua, en France cette fois, des ateliers à Dole, Poligny et Lunéville, de même que la loge du Régiment d'Auxonne⁽¹⁵⁾.

Après le Directoire, le rétablissement des colonnes

En 1800, le calme étant revenu après la révolution, 49 Frères – 18 de *La Parfaite Union*, 12 de *La Vraie et Parfaite Harmonie* et 19 autres frères venant d'autres Orient ou initiés à Mons pendant l'activité clandestine – s'assemblèrent et décidèrent de constituer une loge unique sous le nom de *La Concorde*. Celle-ci obtint le 21 juillet 1800 la reconnaissance du Grand Orient de France. Plus tard, *La Concorde* créa une loge fille à Maubeuge et une autre à Boussu. Tant que dura la domination française, l'atelier travailla sous l'obédience du Grand Orient de France. Le temple se situait à l'hôtel du prince de Ligne, rue de la Grosse Pomme, puis il déménagea rue des Sars⁽¹⁶⁾.

L'autorité du Grand Orient de France cessa avec la chute de l'empire. *La Concorde* passa alors sous la juridiction du Grand Orient des Pays-Bas qui comprenait deux Grandes Loges d'administration. L'une d'entre elles réunissait les loges des provinces méridionales. C'est sous son obédience que les loges belges, et donc *La Concorde*, travaillèrent jusqu'en 1830. Ce fut une période prospère pour la maçonnerie. Le prince héréditaire Guillaume, initié à Bruxelles, rendit visite à *La Concorde* en 1819. Deux ans plus tard, son frère, le prince Frédéric, Grand Maître National, visita à son tour la loge montoise⁽¹⁷⁾. Ces visites furent des moments mémorables de la vie de la loge. Elles contribuèrent sans doute à la popularité des princes parmi les maçons et plus généralement parmi l'ensemble de la population.

La Concorde connut six Vénérables Maîtres sous le régime hollandais : de Bagenriex, Dupré, Descamps, Rousselle, Griez et Nicolas Defuisseaux. Le 22 Septembre 1839, elle change de titre et reprend celui de *La Parfaite Union*. Les frères s'établirent alors Cour du Dromadaire dans la rue des Fripiers. Le 12 mai 1839 eut lieu l'inauguration du nouveau temple en présence du frère baron de Stassart et du frère Théodore Verhaegen. Déjà vers 1880, le local de la Cour du Dromadaire laissait à désirer. Pendant quinze ans, les commissions administratives qui s'étaient succédées avaient étudié les moyens d'y remédier. Sous la présidence du Vénérable Fulgence Masson, on se résolut à ériger un nouveau temple. Le 14 juillet, jour anniversaire du centenaire de la prise de la Bastille fut posée la première pierre du temple rue Chisaire. La construction dura un peu plus d'un an et la consécration du nouveau temple eut lieu le 9 novembre 1890, jour de manifestation nationale pour le suffrage universel.

Au XIX^e siècle, Mons connut une loge militaire. Dans la foulée de la Révolution belge, *Les Frères Réunis* fut constituée le 12 février 1835. Son activité ne dura pas longtemps puisqu'elle fut mise en sommeil le 25 novembre 1847.

(15) CORDIER 1854, p. 369, 375.

(16) CUVELLIEZ 1959, p. 15.

(17) CUVELLIEZ 1959, p. 91, 95.

Loges de table et banquets maçonniques

La loge de table ou banquet d'Ordre a traditionnellement un caractère rituel, réglé par une discipline militaire. Le vocabulaire utilisé est d'ailleurs celui de l'artillerie. En principe, ce rituel était observé par les francs-maçons avec le même soin que les travaux de loge selon une codification précise. Le recours à la chaîne d'union et l'usage de chants conduaient le rituel.

À Mons au XVIII^e siècle, les tracés de *La Vraie et Parfaite Harmonie* apportent quelques éléments relatifs aux repas pris à l'occasion des tenues. Ces tracés sont des comptes rendus de réunions de la loge symbolique, d'assemblées de *Rose-Croix* et de la *Loge provinciale des Pays-Bas autrichiens* tenues de juillet 1766 à février 1783. Ils correspondent soit à des *loges d'instruction*, soit à des *loges d'atelier*. Dans un essai de règlement proposé à la tenue du 29 décembre 1771, l'article 1 prévoit que *les ateliers de chaque mois se tiendroient régulièrement tous les seconds dimanches de chaque mois à huit heures du soir*⁽¹⁸⁾. Lors de ces tenues, une fois le travail terminé, on *dresse l'atelier* c'est-à-dire très probablement que les tables sont dressées en vue de servir un repas. Cette différence entre loge d'instruction et loge d'atelier est bien marquée dans un règlement datant du 25 décembre 1767. Celui-ci prévoit que les frères servants recevront un salaire de 10 sols pour les loges d'instruction et de 20 sols pour les loges de réception⁽¹⁹⁾. Ceci suggère qu'il n'y avait de repas qu'après les loges de réception. Lorsqu'on dressait l'atelier, les tables étaient disposées en forme de U comme elles sont représentées sur des gravures de l'époque (fig. 1). Le Vénérable prend place au centre de la table principale, les officiers près de lui et les frères l'entourant à l'extérieur pour permettre de faire le service par l'intérieur. Les Premier et Second Surveillants sont assis en bout extrême de table face au Vénérable. Cette mise en place des convives lors des repas de circonstance était traditionnelle. Elle apparaît dans de nombreux banquets comme par exemple dans celui offert par le Roi à Fontainebleau le 11 mai 1633 à l'occasion de la réception des nouveaux Chevaliers (fig. 2)⁽²⁰⁾. Une différence notable est la place des Surveillants en bout de table. Cette disposition marque les colonnes auxquelles ils se trouvent et permet la tenue de loges de table. Le nombre de frères s'accroissant, le côté intérieur de la table sera occupé par les frères possédant les grades inférieurs. L'art de la table est aussi un spectacle. La disposition des mets et de la vaisselle sur la table avait son importance et était codifiée. Le *Manuel des Franches-maçonnés ou la vraie maçonnerie d'adoption* publié en 1785 précise que *Tout ce qui constitue le service de la Table doit former cinq lignes parallèles; c'est-à-dire que les Assiettes forment la première ligne, les Gobelets la seconde, les Bouteilles la troisième, les plats de service la quatrième, & les lumières qui doivent être en assez grand nombre produisent la dernière*⁽²¹⁾. Cet ordonnancement correspond à l'importance donnée aux nombreux toasts qui sont portés à l'occasion du repas mais diffère sensiblement de l'habitude des repas au XVIII^e siècle. Dans la vie courante, verres et bouteilles sont absents de la table et sont remisés sur une table annexe. Un verre est alors apporté et servi au convive qui le demande et sera enlevé une fois vidé.

(18) VPH – Tenue du 29 décembre 1771, f° 31r.

(19) DUCHAINE 1911, p. 442, art. 36.

(20) MOULIN 1988, p. 94.

(21) *Manuel des Franches-maçonnés* 1785, p. 90.

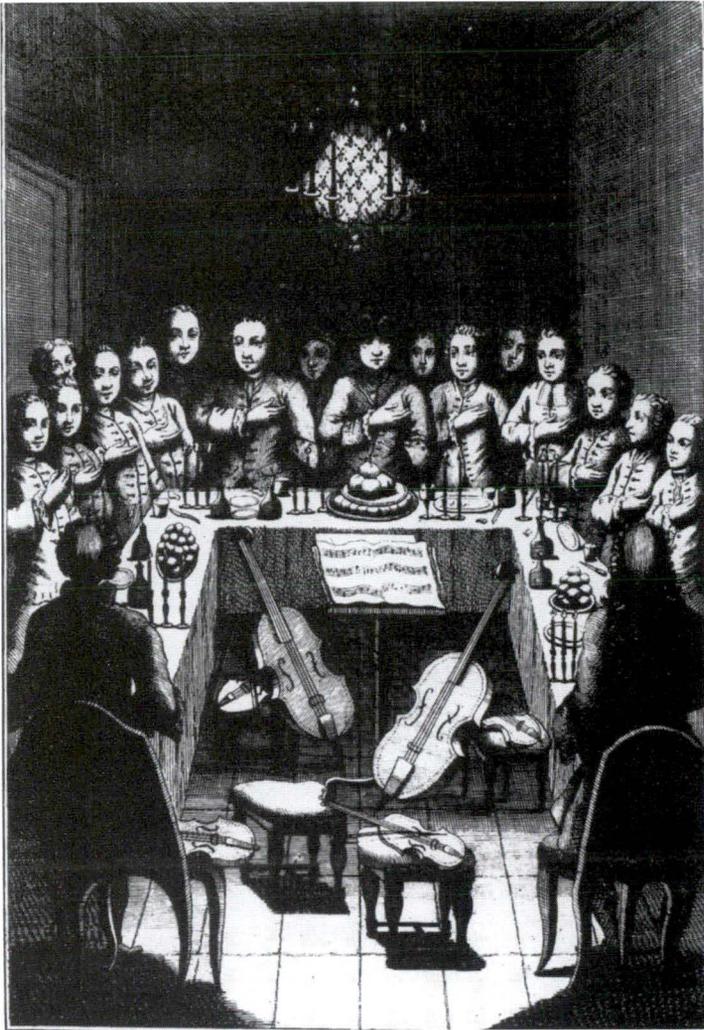


Fig. 1. Loge de table, Anonyme, France, vers 1785. Collection Grand Orient des Pays-Bas, La Haye. Copyright Grand Orient des Pays-Bas

Les rituels consacrent peu de place aux loges de table. Seules leur ouverture et fermeture, de même que quelques santés d'obligation et l'un ou l'autre cantique, sont formalisés dans certains d'entre eux. N. Cuvellier décrit la fermeture d'une loge de table au début du XIX^e siècle. *Mais minuil sonne. Le Vén. fait charger et aligner pour la dernière santé d'obl. ; les nicanors (frères servants) sont introduits, la chaîne d'union est formée; un frère . . . entonne le cantique de clôture, qui est répété en chœur. Le baiser de paix est donné; le mol de passe circule et chacun se retire*⁽²²⁾.

(22) CUVELLIER 1959, p. 83.



Fig. 2. Banquet de réception des Chevaliers nouvellement créés, Abraham Bosse, 1633, gravure, KBR Bruxelles, inv. S.II 19389. Copyright KBR

Le *Manuel des Franches-maçons* précise que *Lorsqu'elles* [les réceptions] *sont finies, ont tient loge de Table, où la tempérance & les égards réciproques sont exactement observés*⁽²³⁾. Ces égards réciproques n'empêchaient pas une certaine gaieté qui quelquefois manquait du sérieux et de la dignité que certains voulaient maintenir. Lors de la tenue du 25 janvier 1778, *La défense de se jeter des boulettes de pain y a été renouvelée sous la peine ordinaire d'un demi luisant*⁽²⁴⁾. Ces jeux à table n'étaient probablement pas convenables mais devaient être assez courants à l'époque. À Marly, l'étiquette était fort réduite. Louis XIV y présidait une table où régnait une grande liberté. Le duc de Luynes écrit le 8 septembre 1738 qu'au dire de sa mère, *il arrivait quelquefois que le Roi, qui était fort adroit, se divertissait à jeter des boules de pain aux dames et permettait qu'elles lui en jetassent toutes. M. de Lassay, qui*

(23) *Manuel des Franches-maçons* 1785, p. 10.

(24) VII – Tracé du 25 janvier 1778, f° 128 r.

était fort jeune et n'avait encore jamais vu ces soupers, m'a dit qu'il fut d'un étonnement extrême de voir jeter des boules de pain au Roi ; non seulement des boules, mais on se jetait des pommes, des oranges⁽²⁵⁾. La tradition des santés d'obligation devait aussi induire des excès qu'il fallut encadrer. Le tracé de la tenue du 29 décembre 1771 présente un règlement dont l'article second précise que dans les d^{rs}. ateliers chaque f. aura sa demi bouteille de vin rouge de montagne, que si d'autres f. vouloient une autre espece de vin ils seroient obligé de le payés arg^t. compt^t. en conséquence il y aura sur la la [sic] table une bouteille pour deux f. Ceux qui voudront surpasser cette mesure seront tenu de l'annoncer au pillier de leur colonne pour en faire part au V^{ble}. qui leur en fera fournir en acquitant comptant ce surplus⁽²⁶⁾. Régulièrement, il fallut rappeler la retenue et la dignité qui devait présider aux fêtes de l'ordre. Ainsi, par exemple, à la ten. qui suivit la St-Jean d'été de 5826 [1826], il est donné lecture des articles du règlement qui traitent des délits et peines, pour en donner connaissance à certains FFF. qui se sont comportés d'une manière peu satisfaisante au dernier banquet⁽²⁷⁾.

Les repas maçonniques se voulaient simples. S'adressant à un frère qui venait d'être initié, le remplaçant de l'Orateur prononça un discours fort salué où il dit à nos banquets, vous les verrez presider à ces petites fêtes, ou la modération, la tempérance, l'honnêteté et particulièrement la plus simple frugalité nous distingues des autres hommes⁽²⁸⁾. N. Cuvelliez affirme d'ailleurs qu'après les ten. ordinaires, on prenait un pain mollet et un verre de vin ; le 4 septembre 1829, il fut décidé qu'on remplacerait ce très léger repas, tous les deux mois par un petit mast. pour lequel les FFF. présents paieraient une br.⁽²⁹⁾ La frugalité était certainement de mise durant les jours de jeûne imposés par l'Église. Pourtant, certaines circonstances justifiaient des repas plus somptueux. C'était le cas pour les fêtes de la Saint-Jean ou lorsque l'on recevait des visiteurs que l'on souhaitait honorer. Ainsi en mai 1769, lors d'une visite de frères, on leur a témoigné le meilleur accueil possible ; l'on a servi un att magnifique⁽³⁰⁾. La fête de la Saint-Jean était en quelque sorte une fête d'obligation. Le règlement de 1767 précise que ce jour la loge se termine par un dîner dont le prix est fixé à 30 sols sans compter les vins et qu'aucun frère ne peut y manquer⁽³¹⁾. Au début du XIX^e siècle, cette tradition était bien établie et était l'occasion d'invoquer la protection du saint patron de l'ordre. Selon l'usage qui remontait au siècle précédent, les frères se réunissaient deux fois l'an en un banquet fraternel, à la St-Jean d'hiver et à la St-Jean d'été. Avant d'interrompre les trav. pour passer à la salle du banquet, le Vén. n'oubliait jamais de demander la protection pour la loge de son illustre patron St-Jean ; il faisait lever les col. et adressait au chef invisible de tous les maçons des prières et des invocations ; il le pria d'intercéder auprès du Gr. Arch. de l'Un. pour qu'il veillât aux destinées de la Concorde ; il le saluait par les trois grandes batt. d'usage et « les FFF. répondaient avec enthousiasme ». Puis les trav. du mast. pouvaient commencer⁽³²⁾.

(25) D'ALBERT DUC DE LUYNES 2008, p. 17.

(26) VPII – Tracé du 29 décembre 1771, f° 31r.

(27) CUVELLIEZ 1959, p. 83.

(28) VPII – Tracé du 19 mars 1775, f° 100 v.

(29) CUVELLIEZ 1959, p. 83.

(30) VPII – Tracé du 23 mai 1769, f° 100 v.

(31) DUCHAINE 1911, p. 443, art. 39.

(32) CUVELLIEZ 1959, p. 83.

En général les tenues avaient lieu en fin de journée et l'atelier était servi vers huit heures. Ces repas devaient être simples puisque selon les habitudes de l'époque le dîner, qui était le repas principal, se prenait dans nos provinces vers midi. Charles de Lorraine parle de dîner dès onze heures⁽³³⁾. Les banquets organisés au XVIII^e siècle à l'occasion des fêtes des Saint-Jean devaient se rapprocher de ces diners. Ceux-ci, suivant le service à la française, se composaient traditionnellement de trois services, composés chacun de plusieurs plats. L'ensemble était éventuellement complété d'un quatrième service de desserts. En loge, on parle parfois d'*atelier sucré* ce qui doit correspondre à ce quatrième service⁽³⁴⁾. Nous ne possédons pas de menus de ces banquets. Par contre, nous avons de nombreux exemples de repas de l'époque qui devaient être comparables⁽³⁵⁾. Par ailleurs, le souper se prenait en fin de journée vers huit heures. Il s'agit d'un repas léger qui peut se réduire à une soupe que l'on versait sur des tranches de pain rassis ou qu'on agrémentait de boulettes de semoule. Le 20 mars 1771, la loge s'est ouverte assez tard et le souper fut un atelier frugal de Carême à neuf heures⁽³⁶⁾. En général, le repas se tenait plus tôt. Ainsi, pour faciliter l'organisation des tenues, il fut précisé le 11 janvier 1778 que *Le dil fr. écon. aura soin que les ateliers soient toujours servis à huit heures et demi précises pour le plus tard*⁽³⁷⁾. Avec le temps, les frères ont souhaité avancer l'heure du repas. Le 2 janvier 1779, les travaux se sont terminés fort tôt. Il fallut suspendre la loge et l'atelier fut servi à huit heures. À cette occasion, le Vénérable proposa que dorénavant il le soit à sept heures précises⁽³⁸⁾. Ces repas étaient donc le plus souvent des soupers bien naturellement assez légers. Le travail de loge se poursuivait pourtant durant le repas. C'était l'occasion de prononcer un discours qui pouvait être à l'origine de décisions importantes. Ainsi, c'est au cours d'un banquet des *Amis Philanthropes* à Bruxelles qu'on proposa en 1834 la création de l'Université libre de Bruxelles.

Exceptionnellement, la fête pouvait commencer le matin, se terminer en fin de soirée et même se prolonger le lendemain. Ce fut le cas le samedi 2 juillet 1768 lorsque des frères de l'Orient de Bruges sont venus visiter *La Vraie et Parfaite Harmonie* à l'occasion de la Saint-Jean. *Celle fele s'est célébrée avec magnificence pendant ce jour amidy et le soir . . . Le lendemain 1^{er} jour de repos du meme mois la meme fele s'est reilerée a midi . . . le soir il y a eu all. . . .* Ce jour-là, la fête a dû être assez joyeuse et s'est prolongée hors de la loge dans un certain désordre comme le mentionne le même tracé: *il s'est passé pendant ces feles des choses si agréables que hors de la L. on a cassé canons, barils, plaline etc.*⁽³⁹⁾ L'année suivante, la fête solsticiale fut probablement plus digne. Le samedi 24 juin 1769, à l'occasion de la fête de la Saint-Jean et pour honorer des frères visiteurs de Valenciennes et Maubeuge, il y eu

(33) GALAND 2000: dîner le 23 août 1769 à 11h, le 26 août 1769 à 11h30, le 3 octobre 1769 à midi, le 7 octobre 1769 à 11h.

(34) VPH – Tracé du 6 mars 1774, f° 80r.

(35) Annexe 1 – Menu de 10 à 11 couverts chez le comte de Cobenzl.

(36) VPH – Tracé du 20 mars 1771, f° 29r.

(37) VPH – Tracé du 11 janvier 1778, f° 126 v.

(38) VPH – Tracé du 2 janvier 1779, f° 138 v.

(39) VPH – Tracé du 2 juillet 1768, f° 9r et 9v.

messe aux Récollets à 11 heures trente puis banquet chez le marquis de Gages et vers huit heures banquet au temple⁽¹⁰⁾.

Les repas étaient ponctués de cantiques souvent traditionnels mais parfois improvisés. Ainsi le 29 janvier 1778, le frère Charles Dillon ancien Député Grand Maître de la Grande Loge de Londres visite *La Vraie et Parfaite Harmonie*. À sa demande, on ouvrit la loge d'adoption qui fut suivie d'un banquet pendant lequel on but les santés d'usage, la sœur d'Ursel y chanta un couplet de remerciement composé en impromptu par le frère de Ligne⁽¹¹⁾. Quelquefois, les repas pouvaient être accompagnés de musiciens. Par exemple, le premier juillet 1770 le marquis de Gages reçoit ses frères dans son hôtel à l'occasion de la fête de Saint-Jean-Baptiste. *Tous les f. au nombre de 40 se sont rendu à l'hôtel du G. M. P. ou le p^{er} banquet d'ouverture de la fête étoit dressé, aussitôt qu'on eut servi, tous les f. suivant l'ordre de leur dignité allèrent avec ordre, la musique a leur tête, prendre place à l'atellier qui étoit dressé*⁽¹²⁾. Cette façon d'agrémenter les réunions de musique est habituelle au XVIII^e siècle. Lors de son séjour à Paris, Mozart enfant se produit chez le prince de Conti à l'occasion d'un thé à l'anglaise⁽¹³⁾.

Il faut encore distinguer la loge de table et certains repas rituels. Ainsi les rituels du duc de Chartres, datant de 1784, décrivent la cérémonie du banquet qui clôture obligatoirement le Sou. Chapitre. de R.+. Il se fait en mémoire de l'apparition du Christ à Emmaüs et est une réminiscence de la célébration de l'Eucharistie dans la religion catholique. *Le T. S. prend le pain, en rompt un morceau, le mange en disant « Il prit le pain, le bénit, le rompit, en mangea et en donna à ses disciples. » Et fait passer au suivant, ce qui va jusqu'au dernier. Ensuite, il prend la coupe, en boit, et dit: « Il prit la coupe, la bénit, en but, et la fit passer à disciples. » Comme au pain, ce qui reste est jeté au feu. Tous se mettent à l'ordre, font le signe céleste, et le T. S. dit: « Allez en paix. »*⁽¹⁴⁾. Cette célébration est bien évidemment plus proche d'un rite que d'un banquet.

L'organisation des repas nécessitait un personnel qualifié. En mars 1767, *le F. Gilles Fontaine a été reçu F. serv. app. comp. et chargé de fournir le dessert pour la loge d'all.* Le même jour *les F. Joseph Rivart et Joachim Dural domestique chez le d[dit] S. F. de Gages ont été recus app. servants*⁽¹⁵⁾. Ceci montre qu'à cette date, il est décidé d'engager du personnel pour servir en loge et pour fournir le repas. Les serveurs seront apprentis et le valet de chambre qui fournit le repas sera compagnon. La hiérarchie maîtres-serviteurs se trouvait donc préservée. Les tableaux des loges du XVIII^e siècle, transcrits par P. Duchaine, se terminent d'ailleurs assez fréquemment par la mention de deux ou trois frères servants. La nomination de frères servants est très ancienne puisque les *Règlements généraux des Constitutions d'Anderson* prévoient déjà la désignation d'un certain nombre de Stewards⁽¹⁶⁾. Le tracé de la tenue du 21 juin 1827 décrit leur initiation. Le candidat après être amené dans

(10) VPII – Tracé du 21 juin 1769, f° 15v.

(11) VPII – Tracé du 29 janvier 1778, f° 128v à 130v.

(12) VPII – Tracé des 30 juin et 1 juillet 1770, f° 26r.

(13) *Le thé à l'anglaise*, toile de Barthélemy Ollivier 1766, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

(14) *Les Rituels de duc de Chartres* 1997, p. 326.

(15) VPII – Tracé du 6 mars 1767, f° 5r.

(16) ANDERSON 1976, Règlements Généraux, art XXIII et XXIV, p. 66.

le temple les yeux bandés promet de remplir les engagements et les devoirs qui lui seront imposés. Après avoir reçu la lumière, il est constitué maçon au grade d'apprenti-frère servant. Il est alors proclamé *nicanor*. Ceux-ci avaient parfois droit de présence aux tenues comme l'atteste un tracé de 1830⁽⁴⁷⁾. Le nombre de servants semble avoir été limité à deux ou trois. À ce propos, le règlement des loges adopté par *La Vraie et Parfaite Harmonie* le 25 décembre 1767 prévoit que la loge recevra deux frères servants au plus qui n'auront jamais d'autres grades que ceux d'apprentis et compagnons⁽⁴⁸⁾. Cette gestion justifiait la nomination d'un officier chargé de l'organisation des loges de table. En effet, quelques années plus tard, en avril 1771, on nomme un frère économe et M.: d'hôtel⁽⁴⁹⁾. Son avis sera écouté lorsqu'en mars 1774, à propos d'une proposition d'initier un frère servant, le frère *chargé de veiller aux nécessités de la L. . . a dit qu'il étoit absolument inutile de se charger de servants, d'avantage, que le nombre étant de trois, il étoit déjà plus que suffisant et que d'en vouloir d'avantage c'étoit surcharger la loge de membres inutiles . . . Mais qu'il convenoit plutôt de faire choix d'un frère à talents s'il s'en présentoit un qui fut en état d'entendre la décoration et la pratique des mécanismes qui se trouvent ordinairement dans les réceptions*⁽⁵⁰⁾.

En 1772, la loge fait appel à un traiteur qui fournissait les soupers. Ainsi, *le Ven.: f.: comte d'Arberg aiant demandé au f.: Polart s'il s'étoit acquitté de la commission que la R.:□.: lui avoit donné pour les arrangements à faire avec le traiteur pour le prix des soupers*⁽⁵¹⁾. En 1778, ce traiteur sera le f.: Antoine⁽⁵²⁾. De toute évidence, les frères se préoccupaient du prix des soupers. À cette époque, il y a dans la loge un comité qui s'en occupe et il est précisé que *le fr.: écon.: produira au comité qui s'assemblera la veille, ou le jour même, un menus ou état du soupé et le prix qu'il coulera . . . un double en sera remis au traiteur et tout ce qui sera fournis de surplus par le d!.: traiteur sans ordre signé du d!.: comité ou de l'écon.: restera à son compte. Le dit fr.: écon.: aura soin . . . de ne donner que la peinte de vin à chaque frère et si quelque frère en desiroit d'avantage il devra le lui fournir aiant soin cependant de s'en faire paier d'avance le montant du prix*⁽⁵³⁾. Le règlement de 1767 prévoyait déjà que les vins extraordinaires devaient être payés par ceux qui le demandaient⁽⁵⁴⁾. Au XVIII^e siècle, les traiteurs font partie des corporations de métiers de bouche tout comme les bouchers, charcutiers, rôtisseurs et boulangers. Ils proposent des plats que l'on peut emporter ou déguster sur place et aident à la préparation de repas à domicile⁽⁵⁵⁾. Leur fonction convenait particulièrement bien à l'organisation des loges de table.

Au XIX^e siècle, les habitudes culinaires se modifient. Le service à la russe se substitue au service à la française. Les plats d'un même service ne sont plus disposés tous ensemble sur la table. Chaque service se réduit à un seul plat – potage, viande, poisson ou dessert – éventuellement agrémenté de légumes. Ceux-ci sont présentés successivement à chaque

(47) CUVELLIER 1959, p. 84.

(48) DUCHAINE 1911, p. 442, art 36.

(49) VPH – Tracé du 18 avril 1771, f° 30r.

(50) VPH – Tracé du 6 mars 1771, f° 78 v.

(51) VPH – Tracé du 15 novembre 1772, f° 45 r.

(52) VPH – Tracé du 25 janvier 1778, f° 128 r.

(53) VPH – Tracé du 11 janvier 1778, f° 126 v.

(54) DUCHAINE 1911, p. 444, art 48.

(55) QUENEAU & FLEURENT 2006, p. 160.

convive. Ce type de repas s'est imposé dans la société profane et fut tout naturellement adopté dans les banquets maçonniques⁽⁵⁶⁾.

Les services maçonniques montois au XVIII^e siècle

Nous ne connaissons pas de céramiques maçonniques utilisées au XVIII^e siècle dans les loges montoises. Pourtant, le tracé du 2 juillet 1768 note qu'après avoir fêté des visiteurs de l'Orient de Bruges, des frères emportés par leur enthousiasme ont cassé des *platines* que l'on peut croire être des assiettes en céramique⁽⁵⁷⁾. Par contre, quelques plats et assiettes en étain nous sont parvenus. À l'époque, dans la bourgeoisie, la vaisselle courante était souvent en étain. À titre d'exemple, l'inventaire du Collège-Pensionnat thérésien à Bruxelles, fait le 20 avril 1788, mentionne principalement un service en étain contenant 106 plats, 98 assiettes à soupe et 292 assiettes simples. Ce collège, qui avait pour vocation de former les fils de grands commis de l'état, est représentatif des usages de l'époque. Il lui était adjoint une communauté de Bollandistes qui eux mangeaient dans de la porcelaine de Tournai bleu-blanc probablement assez simple mais plus luxueuse que l'étain⁽⁵⁸⁾.

Deux assiettes en étain sont ornées du sceau de *La Parfaite Union* et un plat ovale de celui de *La Vraie et Parfaite Harmonie*. Nous conservons également une assiette et deux plats ovales de dimensions différentes décorés du sceau de *La Grande Loge Provinciale des Pays-Bas autrichiens*. Celui-ci reprend les armoiries du marquis de Gages entourées de toute une série de symboles maçonniques. De plus, ces trois pièces portent une inscription qui mentionne le marquis de Gages, Sérénissime Grand Maître, et portent la date 1768. À cette date, les activités de *La Vraie et Parfaite Harmonie* et de *La Grande Loge Provinciale Française* se recouvrent, le marquis de Gages en étant le Grand Maître. Il fallut attendre le 20 janvier 1770 pour que *La Grande Loge de Londres* constitue *La Grande Loge Provinciale pour les Pays-Bas Autrichiens* et qu'Henri de Somerset, duc de Beaufort, confère au marquis de Gages la dignité de Grand Maître Provincial⁽⁵⁹⁾. Les assiettes portent toutes le poinçon de François D'hollander, actif à Bruges à partir de 1742 et mort en 1800, ce qui confirme une production entre 1742 et 1786, date de la mise en sommeil de *La Parfaite Union*. Le plat de *La Vraie et Parfaite Harmonie* et l'un des plats de *La Grande Loge Provinciale des Pays-Bas autrichiens* portent un poinçon que l'on peut attribuer à un potier d'étain A.T. à Nimy⁽⁶⁰⁾. On peut les dater entre 1770 et 1786, période d'activité de *La Grande Loge Provinciale des Pays-Bas autrichiens*.

Ces pièces d'étain ne présentent pas de traces d'usure et ne semblent pas avoir été employées. Dès lors, elles s'apparentent plus à de la décoration pour dressoir ou à des cadeaux faits à l'un ou l'autre frère à l'occasion de l'attribution d'une distinction plutôt qu'à de véritables pièces utilitaires. D'éléments de décoration, ces objets deviennent alors des signes d'appartenance à l'Ordre. Si cette vaisselle a été utilisée lors de certains banquets, il n'est pas impossible qu'une grande partie du service n'ait pas été décorée. En

(56) Annexe 2 – Menu du jeudi saint, le 25 mars 1937 du Souv.: Chap.: de *La Parf.: Un.:* à l'Or.: de Mons.

(57) VPH – Tracé du 2 juillet 1768, f° 9v.

(58) AGR, Conseil du Gouvernement général 2428.

(59) DUCHAINE 1911, p. 174 et suiv.

(60) DANGIS 2014, p. 271.

effet, nous connaissons des pièces de mêmes formes portant le même poinçon mais non décorées⁽⁶¹⁾. Cette interprétation peut être justifiée par l'absence d'assiettes maçonniques en céramique et l'usage fréquent dans la vie courante de services en étain.

La Parfaite Union

Assiette



Fig. 3. Assiette, étain, vers 1770

Musée Belge de la Franc-Maçonnerie, Bruxelles, inv. MM1875.

Photo de l'auteur

D. 24,2 cm

Poinçons: B couronné pour Bruges et rose couronnée avec FD dans la couronne pour François D'hollander⁽⁶²⁾

Description: Assiette de forme ronde à cinq accolades. Bassin décoré de l'ancien sceau de la loge.

Inscription: PARFAITE UNION.

Assiette

Bijlokemuseum, Gand, inv. V.85

Description: Assiette identique à la précédente.

Bibliographie: *Un siècle de Franc-Maçonnerie* 1983, p. 119.

(61) VERSCHAEVE 1987, p. 40.

(62) VERSCHAEVE 1987, p. 140.

La Vraie et Parfaite Harmonie

Plat ovale



Fig. 4. Plat ovale, étain, vers 1770
 Bijlokemuseum, Gand, inv. V.84.
 Photo de l'auteur
 L. 32 cm, l. 22,8 cm
 Poinçon: Nimy AT⁽⁶³⁾
 Marque de collection gravée: D F

Description: Plat de forme ovale à huit accolades. Bassin décoré du sceau de la loge.

Inscription: LA • VRAI • ET • PARFAITTE • HARMONIE • ETABLIE • A • L'ORIENT DE • MONS.

Bibliographie: PETIT 1978, p. 12; *Un siècle de Franc-Maçonnerie* 1983, p. 119.

La Grande Loge Provinciale

Assiette



Fig. 5. Assiette, étain, vers 1770
 Musée Belge de la Franc-Maçonnerie, Bruxelles, inv. MM1874.
 Photo de l'auteur
 D. 24,2 cm
 Poinçons: Bruges, François
 D'hollander

Description: Assiette de forme ronde à cinq accolades. Bassin décoré du sceau de la loge.

Inscription: LA * GRANDE * LOGE * DES * PAYS * BAS * AUTRICHIENS * A * L'ORIENT * DE * MONS / AU * SER|ÉN|ISS|IME|. * G|RAND|. * M|AÎTRE|. * F|RANÇOIS|. * B|ON|AVENTURE|. * J|OSEPH|. * DUMONT * MARQUIS * DE * GAGES / 5768.

Bibliographie: *Un siècle de Franc-Maçonnerie* 1983, p. 119.

(63) DANGIS, 2014, p. 271.

Plat ovale



Fig. 6. Plat ovale, étain, vers 1770
Bijlokeuseum, Gand, inv. V.82
Photo de l'auteur
L. 41,3 cm, l. 30,5 cm
Poinçons: Nimy AT
Marque de collection gravée: D F

Description: Plat ovale à quatre accolades. Bassin décoré du sceau de la loge.

Inscription: LA * GRANDE * LOGE * DES * PAYS * BAS * AUTRICHIENS * A * L'ORIENT * DE * MONS/
AU * SER[ÉNISSIME]. * G[RAND]. * M[AÎTRE]. * F[RANÇOIS]. * B[ONAVENTURE]. * J[OSEPH]. *
DUMONT * MARQUIS * DE * GAGES / 5768.

Bibliographie: *Un siècle de Franc-Maçonnerie* 1983, p. 119.

Plat ovale

Étain, vers 1770

Bijlokeuseum, Gand, inv. V.83

L. 34,5 cm, l. 26,8 cm

Poinçons: illisibles

Description: Plat ovale à quatre accolades semblable au précédent. Bassin décoré du sceau de la loge.

Inscription: LA * GRANDE * LOGE * DES * PAYS * BAS * AUTRICHIENS * A * L'ORIENT * DE * MONS/
AU * SER[ÉNISSIME]. * G[RAND]. * M[AÎTRE]. * F[RANÇOIS]. * B[ONAVENTURE]. * J[OSEPH]. *
DUMONT * MARQUIS * DE * GAGES / 5768.

La vaisselle des loges montoises au XIX^e siècle⁶³

Dès le dernier tiers du XVIII^e siècle, la technique de la faïence fine s'est introduite dans nos régions. La manufacture de Septfontaines-lez-Luxembourg est fondée en 1767, suivie de celles de Liège, Namur, Attert, Arlon, Andenne et finalement de Nimy en 1789. En une vingtaine d'années, on vit ainsi apparaître des céramiques bon marché, relativement luxueuses, qui allaient conquérir les tables. Dès lors, il est tout naturel que suivant la mode, les loges vont se doter de services en faïence fine. En 1809, *La Parfaite Intelligence* de Liège achète à la manufacture Bernard Lammens d'Andenne, un service de table dont on conserve encore des assiettes, plats, saucières et soupières⁽⁶⁴⁾.

À la même époque, une loge montoise, probablement *La Concorde*, achète un service à la manufacture de Nimy (fig. 7 et 8). Le décor fort simple consiste en une étoile formée de trois triangles et encadrant la lettre G. Il n'est pas étonnant que la loge se soit adressée à cette manufacture qui a été fondée par la famille de Bousies dont plusieurs membres furent maçons. L'épouse du marquis de Gages était d'ailleurs née de Bousies et Bonaventure-Hyacinthe de Bousies, directeur de la manufacture, était son cousin germain. Plus tard, peut-être à l'occasion du relèvement des colonnes de *La Parfaite Union* en 1838, un autre service assez semblable fut fourni très probablement par la même manufacture (fig. 9 et 10). Ici, le triple triangle encadre les lettres P. U. Quelques assiettes en sont encore conservées par la loge. Ce service dont on conserve une pièce de forme devait être assez complet.

Un troisième service en faïence fine fut vraisemblablement produit vers 1850. Son décor imprimé est composé de l'équerre, du compas, d'un martelet, de branches d'acacias et de sept étoiles (fig. 11). Il est intéressant de noter que le même décor fut adopté par *La Liberté* à l'Orient de Gand. Le souci de produire à bon marché a peut-être poussé à la réutilisation du même cuivre pour les deux commandes.

À la fin du siècle, probablement vers 1880, un dernier service fut réalisé en porcelaine de Baudour (fig. 12 à 16). Cette manufacture fournissait de nombreux hôtels, restaurants, sociétés, pour lesquels elle réalisait des ensembles personnalisés en les décorant du monogramme du client. Ceux-ci étaient marqués de l'aigle enserrant les foudres, marque de la manufacture utilisée par N.J. Defuisseaux et sa veuve de 1818 à 1881 mais qui a probablement encore été employée jusqu'en 1927⁽⁶⁵⁾. Le service complet réalisé pour *La Parfaite Union* comportait diverses pièces de forme et était décoré du bijou de la loge quelquefois imprimé sur un fond bleu ou sur un fond crème. Ces variantes peuvent correspondre à des réassortiments qui ont pu encore être fournis, jusqu'au début du XX^e siècle. La famille Defuisseaux était liée à la loge de *La Parfaite Union*. En particulier, Fernand Defuisseaux, qui dirigea l'entreprise de 1881 à son décès en 1912, y avait été initié le 25 avril 1876. Il est dès lors tout naturel que son entreprise ait livré les services utilisés en loge à cette époque.

(64) HAUREGARD 2013, p. 92.

(65) DECONINCK & CAPORALE 1993, p. 77.

Plat rond

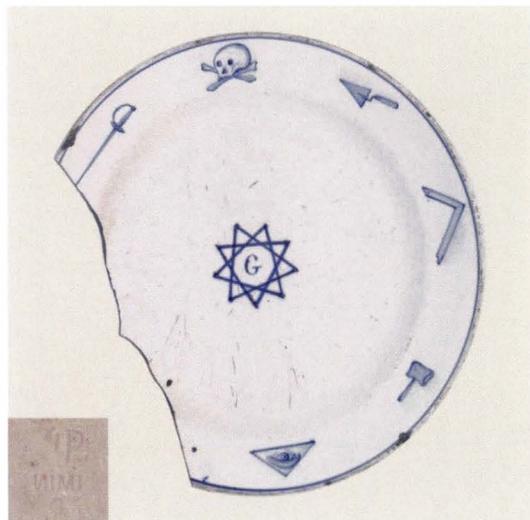


Fig. 7. Plat rond, faïence fine, Nimy-lez-Mons, 1802-1838
BAM, Mons, inv. 2011/R/1605, legs Glépin.
Photo de l'auteur
D. 37 cm
Marque: 4r/ NIMI/ D

Assiette



Fig. 8. Assiette, faïence fine, Nimy-lez-Mons, 1802-1838
Musée Vieux-Nimy.
Photo de l'auteur
D. 23 cm, H. 2,3 cm
Marque: NIMI/ 5

Description: Forme ronde. Le centre est orné d'une étoile à neuf branches marquée de la lettre G en son centre. Sur l'aile, une épée, un crâne, une truelle, une équerre, un maillet et un delta lumineux. Le bord est souligné d'un trait bleu. La marque Nimi est adoptée vers 1802 comme il ressort d'une lettre du Préfet de Mons à celui de Luxembourg⁽⁶⁶⁾.

Bibliographie: MARCOUX 2006, p. 93.

Description: Forme ronde. Le centre est orné d'une étoile à neuf branches marquée de la lettre G en son centre.

Bibliographie: MARCOUX 2006, p. 93.

(66) VÉRYDT 1950-1953, p. 292.

Assiette



Fig. 9. Assiette, faïence fine, Nimy-lez-Mons, vers 1838
Collection particulière, La Parfaite Union à Mons.
Photo de l'auteur
D. 23,6 cm
Pas de marque

Description: Forme ronde. Le centre est orné d'une étoile à neuf branches avec P:U: en son centre. Le décor peint peut être noir ou bleu foncé. Plusieurs loges portent le nom de *La Parfaite Union* dont la loge de Douai, ville où s'était établie une manufacture de faïence fine. On connaît un service, également marqué PU, réalisé dans cette manufacture pour la loge douaisienne⁽⁶⁷⁾. L'attribution à la loge montoise repose sur la similitude avec le premier service marqué *Nimi* et la présence de plusieurs exemplaires conservés dans la loge montoise.

Bibliographie: DUFRASNE 1992, p. 23.

Saucière



Fig. 10. Saucière, faïence fine, Nimy-lez-Mons, vers 1838
Collection particulière
Photo de l'auteur
L. 24,1 cm, l. 12,9 cm, H. 16,6 cm
Pas de marque

Description: Saucière à une anse avec présentoir attenant. L'anse, décorée à la base d'une palmette, se termine en forme de tête de canard. Le récipient est décoré de chaque côté d'une étoile à neuf branches avec P:U: en son centre.

(67) HOUZÉ DE LAULNOIT 1882, p.104.

Assiettes plate et à dessert



Fig. 11. Assiettes plate et à dessert
Faïence fine, Nimy-lez-Mons, vers 1849
BAM Mons, inv. 616, don L. Verydt.
Photo de l'auteur
D. 25,5 cm et D. 22,1 cm
Pas de marques

Description: Forme ronde, décor imprimé. Le bassin est orné de l'équerre, du compas, d'un martelet, de branches d'acacias et de l'abréviation maçonnique \cdot . L'ensemble est surmonté de sept étoiles.

Inscription: LA PARF. UNION.

Bibliographie: VERYDT 1950-1953, p. 291, fig. 18 c; BREMENT-FRIART 1989, p. 43; HOEBANX 1981, p. 299, 308.

Assiettes plate et à dessert

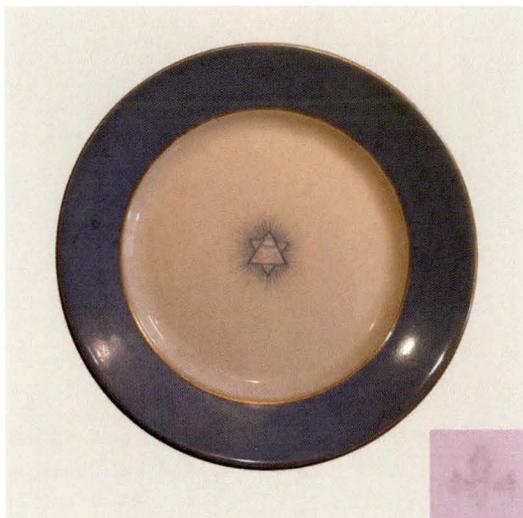


Fig. 12. Assiettes plate et à dessert
Porcelaine dure, Baudour, Période
Defuisseaux, 1848-1927
Collection particulière, La Parfaite
Union à Mons. Photo de l'auteur
D. 24,2 cm et D. 21,2 cm
Marque: aigle tenant les foudres en vert

Description: Forme ronde, décor imprimé en bleu. Le centre du bassin est orné du bijou de la loge: une Étoile Rayonnante formée d'un double triangle; sur le triangle inférieur les lettres J, B, G; sur le triangle supérieur, deux mains unies et un Delta Lumineux. L'aile est couverte d'une large bande bleue.

Inscription: MONS PARF. UN.

Légumier

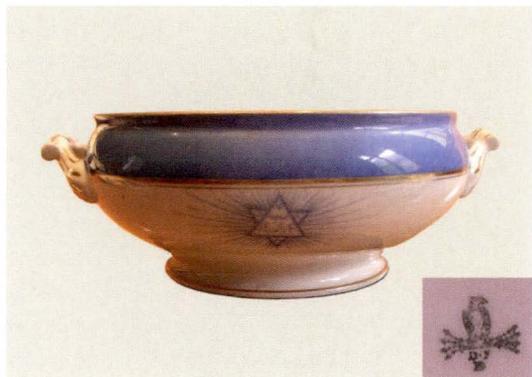


Fig. 13. Légumier, porcelaine dure, Baudour, période Defuisseaux, 1848-1927
Collection particulière, La Parfaite Union à Mons.
Photo de l'auteur
L. 24,2 cm, D. 19,7 cm H. 8,5 cm
Marque: aigle tenant les foudres en vert

Description: Même décor que l'assiette précédente. Il s'agit probablement de la *Casserole à légume* du service de table *espagnol* dont plusieurs pièces sont les mêmes que celles du service *athénien*⁽⁶⁸⁾.

(68) Tarif 1890, p. 35.

Salière-moutardier

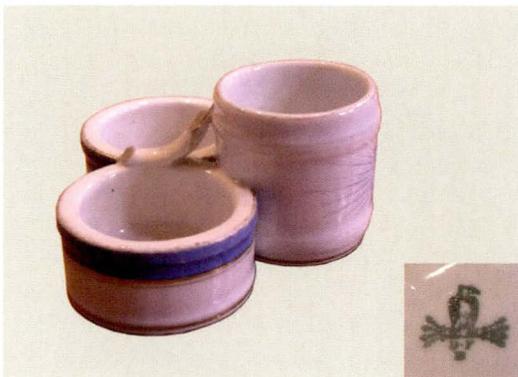


Fig. 14. Salière-moutardier, porcelaine dure, Baudour, période Defuisseaux, 1848-1927
Collection particulière, La Parfaite Union à Mons.
Photo de l'auteur
L. 10,3 cm, l. 8,5 cm, H. 6,8 cm
Marque: aigle tenant les foudres en vert

Description: Même décor que l'assiette précédente. La forme est celle du *moutardier Barils, 3 usages, avec anse*⁽⁶⁹⁾.

(69) Tarif 1890, p. 18.

Assiette plate

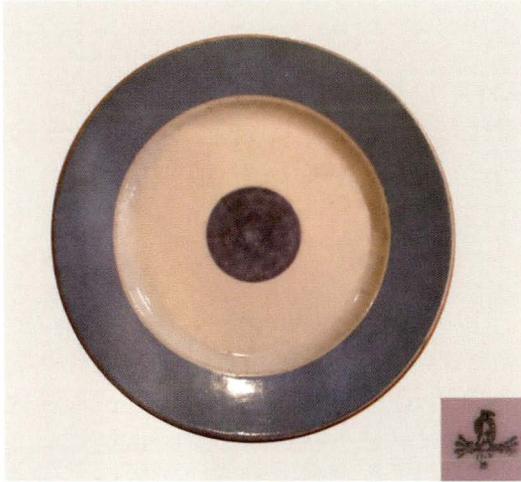


Fig. 15. Assiette plate, porcelaine dure, Baudour, période Defuisseaux, 1848-1927
Collection particulière, La Parfaite Union à Mons.
Photo de l'auteur
Marque: aigle tenant les foudres en vert

Assiette à dessert



Fig. 16. Assiette à dessert, porcelaine dure, Baudour, période Defuisseaux, 1848-1927
Collection particulière, La Parfaite Union à Mons. Photo de l'auteur
D. 21,2 cm
Marque: aigle tenant les foudres en rouge

Description: Même décor que l'assiette précédente sauf que le bijou est imprimé sur un disque gris-bleu.

Description: Même décor que l'assiette précédente sauf que le bijou est imprimé sur un disque beige.

Annexe 1 – Menu d'une table de 10 à 11 couverts chez le comte de Cobenzl, le 6 juillet 1761 (AGR-Secrétairerie d'État et de Guerre 2642).

- 1 soupe à la purée verte, 1 pièce de tendron de veau
- 1 de saucraute garnie d'un caré de cochon
- 1 de tripettes de mouton
 - Relevé
- 1 pièce de bœuf bouilli, sauce au refort
 - 2^e Service
- 1 dindon vieu au petit pois
- 1 canard au concombres vieu
- 1 de cotelettes de veau en surprise
- 1 d'épaulé d'agneau les balois garnis de laitues
 - 3^e Service
- 1 poullarde garnie de 2 pigeons
- 1 d'artichaux frit
- 1 de patiserie

Annexe 2 – Menu du jeudi saint, le 25 mars 1937 à *La Parfaite Union* de Mons (Collection particulière).

SOUV. CHAP. DE LA PARF. UN. A L'OR. DE MONS



Fête équi. du Printemps

25 Mars 1937

Imprimerie Fabergé, Mons

CARTE DES VINS

VINS BLANCS

Meursault Goutte d'Or 1923 Frs 30

BORDEAUX

Château Matras 1919, étampé Frs 28

Château Calon-Ségur 1921, étampé » 30

BOURGOGNE

Beaune 1923 Frs 30

Chassagne Montrachet, étampé 1926 » 30

Aloxe-Corton Feyveley 1919 » 30

Clos des Cortons » 1919-1923. » 35

Moulin à Vent » 1928 » 20

Pommard 1923 » 30

Nuits St-Georges 1923 » 30

CHAMPAGNE

Morlhand sec Reims Frs 50

MENU DU JEUDI SAINT

La Crème Argenteuil

La Truitée Glacée au Chablis

Le Baron d'Agneau
Petits Pois à la Française

La Timbale de Champignons Châtelaine

Le Petit Prince Doré Verjus

Le Délice de Strasbourg truffé

La Glace Pralinée

Bibliographie

- ANDERSON 1976 = J. ANDERSON, *The Constitutions of the Free-Masons. In the Year of Masonry 5723 and The New Book of Constitutions of the Antient and Honourable Fraternity of Free and Accepted Masons. In the Vulgar Year of Masonry 5738*, Facsimile Edition, Abingdon.
- BREMENT-FRIART 1989 = C. BREMENT-FRIART et al., *Faïences de Nimy 1789-1951*, Mons.
- CLÉMENT 1937 = F. CLÉMENT, *Contribution à l'Étude des Hauts Grades de la Franc-Maçonnerie et particulièrement à l'Histoire du Rite Écossais Ancien et Accepté en Belgique*, Bruxelles.
- CORDIER 1854 = A. CORDIER, *Histoire de l'Ordre Maçonnique en Belgique*, Mons.
- CUVELLIEZ 1959 = N. CUVELLIEZ, *Deux siècles de maçonnerie montoise, Recueil d'Études Historiques*, Mons.
- D'ALBERT DUC DE LUYNES 2008 = C.-P. D'ALBERT DUC DE LUYNES, *Mémoires sur la cour de Louis XV*, III, rééd., Clermont-Ferrand.
- DANGIS 2014 = T.J. DANGIS, *Timmerken van België en naburige steden, 15de – 21ste eeuw – Poinçons d'étain belge et villes avoisinantes, 15e – 21e siècle*, Kessel-lo.
- DECONINCK & CAPORALE 1993 = M. DECONINCK & T. CAPORALE, *La Manufacture de Porcelaine de Baudour*, Boussu.
- DUCHAINE 1911 = P. DUCHAINE, *La Franc-maçonnerie belge au XVIII^e siècle*, Bruxelles.
- DUFASNE 1992 = I. & L. DUFASNE, *La faïencerie impériale et royale de Nimy 1789-1951 et les manufactures de Wasmuël et St.-Ghislain*, Bruxelles.
- GALAND 2000 = M. GALAND, *Journal secret de Charles de Lorraine 1766-1779*, Bruxelles.
- HAUREGARD 2013 = L. HAUREGARD, *La seconde grande manufacture de faïence d'Andenne in La faïence fine ardennaise, influences et concurrences*, Andenne (cat. d'expos.), p. 73-101.
- HOEBANX 1981 = J.J. HOEBANX, *L'implantation et l'expansion de la Franc-maçonnerie à Bruxelles et en Wallonie des origines à 1980*, in H. HASQUIN, *Hommage à la Wallonie*, Bruxelles.
- HOUZÉ DE L'AULNOIT 1882 = A. HOUZÉ DE L'AULNOIT, *Essai sur les faïences de Douai dites grès anglais*, Lille.
- Les Rituels de duc de Chartres* 1997 = *Les Rituels de duc de Chartres (1784), La vraie massonnerie des hommes et des femmes*, Rouvray.
- Manuel des Franches-maçonnnes* 1785 = *Manuel des Franches-maçonnnes ou la vraie maçonnerie d'adoption*, Philadelphia.
- MARCOUX 2006 = D. MARCOUX, *Malière et Beauté, La faïencerie de Nimy, de la Révolution à Louis-Philippe I^{er} 1789-1848*, Mons.
- MOULIN 1988 = L. MOULIN, *Les liturgies de la table, une histoire culturelle du manger et du boire*, Bruxelles.
- PETIT 1978 = K. PETIT, *Les étains du Hainaut et leurs poinçons*, Mons.
- QUENEAU & FLEURENT 2006 = J. QUENEAU & CH. FLEURENT, *La grande histoire des Arts de la table*, Genève.
- Un siècle de Franc-Maçonnerie* 1983 = *Un siècle de Franc-Maçonnerie dans nos régions 1740-1840*, Galerie CGER, Bruxelles (cat. d'expos.).
- VAN DER SCHELDEN 2006 = B. VAN DER SCHELDEN, *La Franc-maçonnerie belge sous le régime autrichien (1721-1794)*, Saintes.
- VERSCHAEVE 1987 = A. VERSCHAEVE, *Brugs lin*, Bruges.

VERYDT 1950-1953 = L. VERYDT, *Les faïences de la «fabrique impériale et royale de Nimi» (Époque de Bousies-de Sécus)*, Annales du Cercle Archéologique de Mons 62, p. 243-295, pl. 1-18.

Archives

AGR – Archives générales du Royaume, Bruxelles

Cone – Tracés du Chapitre de *La Concorde* à l’Orient de Mons, Archives de la *Parfaite Union*, Mons.

Tarif de la Société anonyme des anciennes usines De Fuisseaux à Baudour 1890, collection particulière.

VPH – Tracés de *La Vraie et Parfaite Harmonie* à l’Orient de Mons, Archives de la *Parfaite Union*, Mons.

SAMENVATTING

Maçonnieke feestmaaltijden en serviezen van de loges te Bergen tijdens de 18de en de 19de eeuw

Deze studie is gewijd aan het tafelgerei gebruikt bij de maçonnieke banketten te Bergen. Tijdens de 18de eeuw is dit tafelgerei vervaardigd in tin. Het is overvloedig versierd en verwant met ander tafelgerei gebruikt bij bijzondere gelegenheden. Verschillende 19de-eeuwse serviezen in fijne faïence getuigen van de gewoonte om banketten te houden naar aanleiding van maçonnieke activiteiten. Op het einde van de 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw worden deze serviezen vervangen door tafelgerei van hard porselein. Het tafelgerei gebruikt in de loge *Parfaite Union* te Bergen kan gereconstrueerd worden tot het begin van de 20ste eeuw. Het gaat om plaatselijke producten, zonder uiterlijk vertoon, zoals ook gebruikt door de burgerlijke families uit die tijd. Het artikel geeft op basis van archiefmateriaal eerst een overzicht van de maçonnieke feestmaaltijden te Bergen. Een beknopte geschiedenis van de vrijmetselarij te Bergen plaatst deze in hun context. De bijdrage situeert zich op het kruispunt van de geschiedenis van de vrijmetselarij, de geschiedenis van de eetgewoontes en van het cultureel erfgoed.

SUMMARY

Masonic banquets and tableware in the lodges at Mons during the 18th and 19th centuries

This study is devoted to tableware used in masonic banquets at Mons. In the 18th century, the services are in pewter. These are lavishly decorated and similar to other tableware used on special occasions. In the 19th century, several services in creamware indicate their use at banquets following masonic occasions. In the late 19th and early 20th century, the services were made of hard porcelain. We can reconstruct the sequence of services used by the lodge *La Parfaite Union* at Mons until the early 20th century. They are of local production, without ostentation, and similar to those used by the bourgeois families of that period. Using archival sources, the article firstly presents the history of masonic banquets in Mons. A brief overview of the history of freemasonry in Mons puts the subject in its context. The article is at the crossroads of the history of freemasonry, the history of food practices and cultural heritage.

MISCELLANEA

EEN BRABANTSE HUISKLOK OP EEN TEKENING VAN 1594 MAARTEN DE VOS ALS SCHILDER VAN UURWERKEN

Maarten De Vos (1532-1603) was één van die Brabantse schilders die enige jaren in Italië leefde en werkte alvorens zich definitief in Antwerpen te vestigen. De Vos zou zelfs enige tijd in het atelier van Jacopo Tintoretto werken en zijn werk refereert dikwijls aan Venetiaanse schilders⁽¹⁾. Hij zou met Pieter Breugel naar Italië gereisd zijn⁽²⁾. Als bron voor de studie van uurwerken in Antwerpen en het hertogdom Brabant in de zestiende eeuw is zijn werk van onschatbare waarde.

Maarten De Vos leefde in een woelige periode en was actief in de eerste dertig jaar van de tachtigjarige oorlog, maar verkoos in het katholieke Antwerpen te blijven terwijl een groot deel van zijn klanten naar Zeeland of de latere republiek migreerden. Tijdens de beeldenstorm van 1566 vernielden georganiseerde bendes vele altaren en na de calvinistische machtsovername in 1581 dwong het stadsbestuur de gildealtaren uit de Onze-Lieve-Vrouwekerk te verwijderen. Kort na de inname van Antwerpen door Alexander Farnese (de beroemde Val van Antwerpen op 17 augustus 1585) verhuisden de gilden en ambachten hun retabels opnieuw naar hun kapellen. Farnese gaf in zijn Peis (vrede) de protestanten en andere tegenstanders van de koning de kans om de stad binnen de vier jaar te verlaten. Velen trokken naar Middelburg, Haarlem, Amsterdam en Emden. Daarop vatten de gilden en broederschappen een campagne aan om nieuwe moderne werken te bestellen bij voornamelijk kunstschilders en beeldsnijders van de Noordelijke renaissance. Ook dit stond in de 24 punten van de Peis die Marnix van Sint-Aldegonde en Farnese opstelden. Maarten De Vos bleek de meest succesrijke aannemer van dergelijke opdrachten. 15 oktober 1595 contacteerden de meesters van het gilde van de wijntaverniers De Vos voor een opdracht voor hun geheel nieuwe kapel. Op 16 juli 1597 gaven ze hun *vidimus* (we hebben het gezien – d.w.z. het ontwerp goedgekeurd) in zijn atelier voor de *Bruiloft te Cana*. Op dat moment gold De Vos als de meest gewaardeerde en duurste schilder van altaarstukken. Zijn ontwerpen, in het bijzonder voor prentwerk, verschenen in druk tot in Venetië toe.⁽³⁾ De Hoop Scheffer schreef in de introductie van de drie volumes van de Hollstein die aan de schilder gewijd zijn dat Maarten De Vos bovenal actief was als tekenaar voor uitgevers van prenten⁽⁴⁾.

Na de beeldenstorm van 1566 had hij een *Sint-Joris de draak dodend* geschilderd voor het Schermersgild⁽⁵⁾. In 1574 vervaardigde hij de *Triptiek van de ongelovige Thomas* voor de bontwerkers en in 1590 voor het gilde van de Oude Voetboog de *Triptiek van de zegepralende Christus*.

(1) Jacopo Zucchi zou volgens Van Mander met Maarten De Vos in aanraking gekomen zijn in Italië.

Zie LEESBERG 1993-1994.

(2) GIBSON 1981.

(3) SCHUCKMAN 1996, 1995a, b.

(4) SCHUCKMAN 1996.

(5) VAN DE VELDE 1971.

De laatste twee bevinden zich thans beide in het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen⁽⁶⁾ (KMSKA, dat helaas nog jaren gesloten blijft wegens verbouwingen). Hoewel hij in 1595 reeds de wat we nu pensioengerechtigde leeftijd noemen bereikt had, lag zijn productie bijzonder hoog. In 1594 had hij de leiding over de feestdecoraties van de stad bij de Blijde Intrede te Antwerpen van aartshertog Ernest van Oostenrijk (de kleinzoon van Keizer Karel V). Het hier besproken ontwerp was voor die triomfbogen.

De tekeningen voor die triomfbogen bevinden zich in de collectie van het Prentenkabinet te Antwerpen en worden zelden tentoongesteld omwille van hun fragiliteit. De tekening is afkomstig uit de privéverzameling van voormalig curator van het Plantin-Moretus museum, Max Roosees, die deze legateerde aan zijn voormalige werkgever. Opmerkelijk is vooral de voorstelling van Europa (fig. 1). De Vos stelt de allegorische Europa voor als een jonge vrouw getooid met de Habsburgse keizerskroon en in de rechterhand de scepter terwijl ze in haar andere hand een wingerd en grote tros druiven houdt. Verder zien we een Brabantse huisklok, een kompas en een gedrukt boek. De boodschap is duidelijk. Kennis, mechanica en nieuwe technologie zijn de bron van voorspoed voor een Europa geregeerd door het huis van Habsburg. Maarten De Vos en Ambrosius Francken ontvingen samen 78 Artesische ponden voor het ontwerpen van de versieringen⁽⁷⁾. Een jaar later verscheen een herdenkingsboek bij de Officina Plantiniana met prenten van Peter Van Der Borcht en teksten van de Antwerpse stadssecretaris Joannes Bochius. Ondersteund door Francken "*concupiëerde ende bewierp (M. de Vos) al de inventien van stellagien, arckentriomphael, theaters, ende andere cyraten*" citeert Zweite⁽⁸⁾ een bron uit *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* van Van den Branden uit 1883. 69 ontwerptekeningen zijn bewaard.

Uiteraard trekt het uurwerk (fig. 2) de aandacht omdat het op een lage bok staat, maar meer nog omdat het een lange wijzer heeft en de uren in Arabische cijfers toont. De vorm van het uurwerk houdt het midden tussen een gotische klok en een Vlaamse lantaarnklok met meerdere gewichten. De keuze voor Arabische cijfers is opmerkelijk omdat in deze periode bij alle gekende klokken hetzij gotische cijfers, hetzij Romeinse cijfers voorkomen. Qua bouw is de tekening toch erg gedetailleerd.⁽⁹⁾ Zo is de hamer duidelijk zichtbaar en gemonteerd zoals bij gotische uurwerken gebruikelijk. De bel is gemonteerd met bellekruis en het uurwerk heeft geen fretten. Wel staat er een pinakel of figuur op het bellekruis. Wel zien we twee kleine bolvormige pinakels vooraan. De wijzerplaat is gemonteerd tussen zuilen die diagonaal staan en een kooi vormen zoals bij gotische klokken uit de Zuidelijke Nederlanden gebruikelijk. Zijdelings zit eveneens een plaat. De wijzer eindigt op een sikkels en is afgewerkt met een dop die de wijzer op zijn plaats houdt. Onder de klok hangen twee gewichten aan touwen. De tekening is op papier, pen in bruine inkt (allicht bister of galnoteninkt) en werd op 25/10/2014 uitzonderlijk tentoongesteld in de leeszaal van het Prentenkabinet naar aanleiding van de *Big Draw*⁽¹⁰⁾. Een andere tekening uit dezelfde reeks draagt de titel *Vigilantia* (de waakzaamheid) (fig. 3) en daar tekent De Vos bij de allegorische afbeelding (dit keer een oude man) een tafelklok met een zeer lange wijzer, maar met onleesbare cijferring. Deze tekening is schetsmatiger. Dit keer geen bellekruis, maar een bellepoot en een dop op de bel. Ook dit keer is de kooi uit diagonaal geplaatste ribben en eindigen de ribben op een punt, maar zonder pinakels. Onderaan lopen de ribben uit op voeten. De wijzerplaat is weer tussen de ribben geplaatst.

(6) De ongelovige Thomas (Altaar van het bontwerkersambacht), 1574 gedateerd, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv./cat.nr. 77, 207 x 185 cm, olieverf op paneel; Triptiek voor Oude Voetboog in de Onze-Lieve-Vrouwekerk te Antwerpen, 1590 gedateerd, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv./cat.nr 72, 347 x 280 cm in gesloten vorm. Olieverf op paneel.

(7) Antwerpen, Felixarchief PK 1632 f 36 verso.

(8) ZWEIFE 1980.

(9) LOOMES 2008; WHITE 1989; THOMPSON & PECKHAM 2004; WINS 1924; EDWARDS 1971.

(10) Een informele tentoonstelling in de leeszaal naar aanleiding van het evenement de Big Draw (<http://www.thebigdraw.be>) van 22 tot 26 oktober 2014.



Fig. 1. Maarten De Vos, *Allegorie van Europa*, Prentenkabinet, Antwerpen.
Foto Lode Goukens



Fig. 2. Detail met het uurwerk.
Foto Lode Goukens



Fig. 3. *Vigilantia* (RKD).



Fig. 1. Maarten De Vos, *Gillis Hooftman en zijn vrouw Margareta van Nispen*, Rijksmuseum, Amsterdam.
Copyright Rijksmuseum Amsterdam

Maarten De Vos blijkt een zeer boeiende bron in de studie van uurwerken in de Nederlanden in de 16^{de} eeuw. Naast de huisklok met gewichten en de tafclklok schilderde hij ook uurwerken van andere types en vaak valt het werk perfect te dateren. Op twee familieportretten afkomstig uit Zeeland staan een doosklok en een tafclklok die het nader bekijken zeker waard zijn.

Op *Dubbelportret van Gilles Hooftman (1521-1581) en Margaretha van Nispen (?-1598)*⁽¹¹⁾ (fig. 4) schildert De Vos dan weer een Vlaamse tafclklok. Hooftman was *Heer van Kleydaal, Stovers, Artzelaar en Kauwesteyn* (de huidige gemeente Aartselaar) en wethouder of schepenen van Antwerpen. Daarnaast behoorde hij tot de voornaamste Antwerpse reders, maar hij week na 1580 uit naar

(11) *Dubbelportret van Gilles Hooftman (1521-1581) en Margaretha van Nispen (?-1598)*, 1570 gedateerd Amsterdam, Rijksmuseum, inv./cat.nr. A1717, olieverf op paneel 116 x 140,5 cm; *Portret van Antonius Anselmus (1536-1611), Joanna Hooftmans (1555-1597) en hun kinderen*, 1577 gedateerd, Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv./cat.nr. 3689, olieverf op paneel 103 x 166 cm.



Fig. 5. Maarten De Vos, *Portret van Antonius Anselmus (1536-1611), Joanna Hooftmans (1555-1597) en hun kinderen*, KMSK, Brussel.
Copyright KMSK, Brussel

Middelburg. Hooftman rustte schepen uit naar Rusland⁽¹²⁾. Het dubbelportret behoort sedert 1897 tot de collectie van het Rijksmuseum. Het schilderij is gedateerd 1570 en op de tafel staat een tafelklok die duidelijk geen werk uit Augsburg of Neurenberg is, maar Vlaams. Dit keer heeft het uurwerk een bodemplaat en een bovenplaat. Op de bovenplaat staan zuiltjes waar het bellekruis vernuftig op is bevestigd. Bovenop het bellekruis staat een engel met bazuin. Onder de bel is de waag zeer duidelijk weergegeven en het is een cirkelvormige waag. Onder de bodemplaat zitten vier poten met ertussen een baldakijn. De zuilen met basement omsluiten een wijzerplaat die rondom de cijferring gegraveerd lijkt. Voor de eetkamer van Hooftman schilderde Maarten De Vos ook *Paulus in Efese* en *Paulus op Malta*. Armin Zweite doet uit de doeken hoe niemand minder dan Abraham Ortelius Maarten De Vos introduceerde bij Hooftman⁽¹³⁾.

De Vos schilderde ook twee familieportretten van twee schoonzonen van Gillis Hooftman. Het zeer bijzonder familieportret van venoot en schoonzoon Pieter Panhuys laten we terzijde. De familie van Anthonis Anselmo de andere schoonzoon is dan weer extra boeiend. Op *Portret van Antonius Anselmus (1536-1611), Joanna Hooftmans (1555-1597) en hun kinderen*⁽¹⁴⁾ (fig. 5) schilderde De Vos een ronde doosklok. Het schilderij is gedateerd 1577. Van dergelijke doosklokken zijn er slechts een handvol bewaard en enkele dragen een Antwerpse signatuur. Over de makers is dusver nog zeer weinig gekend. De ronde doosklok staat op 4 poten in de vorm van zilveren engelen met uitgespreide vleugels. Verder is een wijzer te zien. Naast de functie

(12) <https://rkd.nl/explore/images/53360>, 25/10/2014.

(13) ZWEIFE 1980, p. 68, afb. 17, 18.

(14) Maarten de Vos, *Portret van Antonius Anselmus, Joanna Hooftmans en hun kinderen*. 1577. Olieverf op paneel 103 x 166 cm, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussel. inv./cat. nr 3689.



Fig. 6. *De kluizenaar Symmachus* van J. Sadeler I naar Maarten De Vos, KIK/IRPA.
Copyright KIK/IRPA

als pronkstuk van zeer vermogende geportretteerden past het uurwerk ook binnen de iconografie⁽¹⁵⁾ van de andere afgebeelde voorwerpen en dieren. De gekruiste handschoenen, de vaas met bloemen, de vink, de granaatappel, de krekkel, het schrijfgerei, de rammelaar enzovoort tonen de besognes maar verwijzen ook naar de sterfelijkheid, de ouderliefde en een godvruchtig en werkzaam leven met zorg voor de armen (de krekkel). De in Eupen geboren Anselmo overleed in het Zeeuwse Kruiningen (Reimerswaal) op 18 augustus 1611⁽¹⁶⁾. In 1903 kochten de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel dit portret op een veiling te Amsterdam.

Ook op de prent *Honor*⁽¹⁷⁾ (volwassenheid) van Raphael Sadeler naar ontwerp van Maarten De Vos staat in de linker bovenhoek een hangklok met gewichten afgebeeld. In tegenstelling tot de andere is dit een Zuid-Nederlands model dat vooral in het Luikse nog bijna tot begin 18^{de} eeuw courant bleef en vandaar de naam Luikse wekker meekreeg. De wekker heeft twee gewichten, een bel en een hamer. De foliot of waag is niet zichtbaar⁽¹⁸⁾. Ook elders blijkt Maarten De Vos een oog voor uurwerken of tijdmeting aan de dag te leggen. Op de gravure *De kluizenaar Symmachus* van J. Sadeler I naar Maarten De Vos (fig. 6) is tevens een bijzonder mooie zonne-

(15) VELDMAN 1992.

(16) <https://rkd.nl/explore/images/53361>, 25/10/2014; <http://balat.kikirpa.be/object/20025047>, 25/10/2014.

(17) SCHUCKMAN 1995a, p. 22, afb. 1161, 26/10/2014.

(18) SELINK 1973.

BIBLIOGRAPHIE

- EDWARDES 1971 = E.-L. EDWARDES, *Old Weight-driven Chamber Clocks, 1350-1850*. 3. The grandfather clock, etc. (Third edition, revised and enlarged), London.
- GIBSON 1981 =, W. S. GIBSON, Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel, *The Art Bulletin* 63, 3, p. 426-446.
- LEESBERG 1993-1994 = M. LEESBERG, Karel van Mander as a Painter, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 22, 1-2, p. 5-57.
- LOOMES 2008 = B. LOOMES, *Lantern clocks & their makers*.
- SCHUCKMAN 1995a = Ch. SCHUCKMAN, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, D. DE HOOP SCHEFFER (ed.), XLVI. Maarten de Vos plates, II, Rotterdam.
- SCHUCKMAN 1995b = Ch. SCHUCKMAN 1995b), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, D. DE HOOP SCHEFFER (ed.), XLV. Maarten de Vos plates, I, Rotterdam.
- SCHUCKMAN 1996 = Ch. SCHUCKMAN, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, D. DE HOOP SCHEFFER (ed.), XLIV. Maarten De Vos Tekst, Rotterdam.
- SELINK 1973 = J. L. SELINK, *Dutch antique domestic clocks ca. 1670-1870 and some related examples*. Leiden.
- THOMPSON & PECKHAM 2004 = D. J. THOMPSON & S. PECKHAM. *Clocks*, London.
- VAN DE VELDE 1971 = C. VAN DE VELDE, Maarten De Vos De Bruiloft van Cana, *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*.
- VAN RUYVEN-ZEMAN & LEESBERG 2004 = Z. VAN RUYVEN-ZEMAN & M. LEESBERG, *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, J. VAN DER STOCK & M. LEESBERG (ed.), LXIV. The Wierix Family, VI, Rotterdam.
- VELDMAN 1992 = I. M. VELDMAN, Images of Labor and Diligence in Sixteenth-Century Netherlandish Prints: The Work Ethic Rooted in Civic Morality or Protestantism? *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 21, 4, p. 227-264.
- WHITE 1989 = G. WHITE, *English lantern clocks*, Woodbridge, Suffolk.
- WINS 1924 = A. WINS, *L'horloge à travers les âges; 63 gravures*, Paris-Mons.
- ZWEITE 1980 = A. ZWEITE, *Marten de Vos als Maler: ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin.

INVENTAIRE DU FONDS HOUTSTONT, SCULPTEUR ORNEMANISTE À BRUXELLES (1832-1912)

Georges Houtstont, né à Paris en 1832, sculpteur ornemaniste sur bois et sur pierre, s'est établi à Bruxelles (Saint-Gilles) vers 1860 et y a travaillé jusqu'à sa mort, en 1912. Artiste réputé, il participa à la décoration de nombreux édifices, entre autres le Palais du Roi et la Banque Nationale. Il fut professeur à l'École de dessin de Saint-Josse-ten-Noode près Bruxelles et Léopold II lui décerna en 1906 la médaille commémorative de son règne⁽¹⁾.

En 1922, la *Bibliothèque Royale (Cabinet des Estampes)* a acheté quantité de documents provenant de Houtstont (en vente publique chez Fiévez, et d'un certain C. Charlet, 64, rue Stephenson), documents auxquels elle donna les cotes SHI 34319 à 34918 et 37631 à 39446 (en plus de photos et autres, détaillés au registre d'acquisitions, SHI 33137 à SHI 33825, «provenance Houtstont»: quelques pièces n'ont pas été retrouvées, elles ont peut-être été versées au fonds général.

Le fonds consiste en dessins auxquels s'ajoutent souvent des notes, au total, très approximativement, 3.000 pièces. Les sujets sont le plus souvent relatifs à la décoration intérieure. La plupart des dessins sont de Houtstont ou son atelier, quelques-uns portent son nom (SHI 34842, 37933, 37975, 38021, 38022 etc.); certains plans ou notes portent un nom, qui doit être un aide de l'atelier. Portant sur des styles variés, généralement conventionnels, ils témoignent une grande maîtrise de conception et d'exécution. Il y a aussi des plans d'architectes avec lesquels Houtstont a collaboré et dont quelques-uns sont identifiés (Henri Beyaert, Emile Janlet, Paul Saintenoy, etc.).

La cotation d'origine comporte des omissions, auxquelles on a remédié ici par un nombre suivant l'ordre du catalogue, mais placé en exposant.

La collection comporte, outre des pièces identifiées – par auteur, destinataire ou lieu –, de nombreuses pièces sans identification; des identifications ou des pistes pour celles-ci sont parfois ajoutées au présent inventaire, avec les initiales X.D. Le présent inventaire ne cite que les dessins identifiés ou identifiables. Les formats de classement sont in-folio sauf quelques maximo, qui sont indiqués.

L'inventaire est suivi d'une table des noms propres permettant de repérer et de regrouper les identifications.

(1) Georges Etienne Houtstont, né à Paris le 2 janvier 1832 et décédé à Saint-Gilles le 8 décembre 1912 en sa résidence, chaussée de Charleroi 68 (Archives de la Ville de Bruxelles *Archives diverses*, et acte de décès à Saint-Gilles, n° 610, du 10 décembre 1912). – Houtstont a été traité par F. LOYER, *Paul Hankar*, Bruxelles, 1986, p. 45-46, ainsi que par L. VAN SANTVOORT, *De ornamentele beeldhouwkunst van Georges Etienne Houtstont (Parijs, 1832 - Sint-Gillis, 1912). De synergie van kunst(ambacht) en architectuur*, *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis*, 2012, p. 1-24.

Bibliothèque Royale, Estampes

CHEMISE 1: SHH 34319-34605³.

- 34319: médaillon au chiffre de Léopold II pour le Palais royal à Bruxelles.
 34319²: pour un salon d'attente au premier étage du Palais royal (vers 1910).
 34541, 34542: grand escalier du Palais royal, vers 1905.
 34543: pour l'aménagement de la Montagne de la Cour par P. Saintenoy, 1909.
 34544-34550: façade de l'École militaire (avenue de la Renaissance, architecte H. Maquet, X.D.).
 34579: cage d'escalier pour M^r van der Burch (rue Ducale ou château d'Écaussinnes Lalaing, X.D.).
 34585 et 34586: théâtre de Bordeaux, coupe transversale (relevé vers 1890 avec mention de dimensions pour la cage d'escalier du château de Laeken) (classé aux maximo).
 34587: bas-relief composé par le sculpteur Mouson (paraît dessiné vers 1700, voir 34604).
 34588-34592: relevés de la fontaine de Beaune-Semblançay à Tours, par l'architecte Eugène Dhuicque, 1903 (classé aux maximo).
 34593: colonne pour la Fabrique Nationale d'Armes de Guerre, salle du Conseil, à Liège, 1907.
 34604 et 34605²: bas-relief (*Armurerie*, Liège) pour la façade de la Banque Nationale de Belgique à Bruxelles, par Mouson et Houtstont, 1864, et par le sculpteur A. Monjon.
 34605³: relevé d'une fenêtre de la rotonde du château de Laeken (manque, voir 34853²).

CHEMISE 2: SHH 34607-34634

- 34607: pour l'hôtel du comte d'Oultremont.
 34608: pour le Crédit Communal.
 34610: pour Legrand Wautelé(e).
 34611: pour M^r Dupont à Merdorp.
 34612 et 34613: pour M^r Kedos.
 34614: pour M^{me} Schooll.
 34616: pour le comte de Beauafort à Ixelles.
 34617: pour M^r Dupont à Merdorp.
 34618, 34619: projet pour M^r Dremel (hôtel de Bellevue place Royale, ou avenue Louise ? X.D.).

- 34620, 34621: autel monumental (voir 34713 et église St-Joseph à Bruxelles ? X.D.).
 34624 à 34626: pour M^r Preudhomme.
 34627: pour Brandt (?).
 34628: pour M^r Barbanson rue Defacqz (probablement angle inférieur de l'avenue Louise, X.D.).
 34629: pour M^r Simonson (avenue Louise, X.D.).
 34631, 34632: projet pour «Verlat de Ligne pour M.X. à Huy».
 34633: non identifié, au boulevard du Régent.
 34634: pour M^r Limaige (probablement avenue Louise, X.D.).

CHEMISE 3: SHH 34635-34694

- 34635-34638: «croquis de cheminées».
 34639-40: pour M^{me} Reyntiens, 1890.
 34640: pour M^{me} Meeus, avenue des Arts, 1890.
 34644: pour M^r Deltenre.
 34647: pour M^r Dremel.
 34649, 34650: pour Dansaert.
 34652: Crédit Communal.
 34653: M^r Preudhomme (Prudhomme).
 34657: pour M^r Van Wambeek.
 34658-34660: pour M^r Prudhomme.
 34661: pour M^r Morel (Watermael ?, X.D.).
 34663: pour baronne de Woot, Lamontzée.
 34666: pour M^r Bennert.
 34667: pour le château de M^r Errera (probablement à Uccle, X.D.).
 34672 et 34673: pour le Crédit Communal.
 34674, 34675: pour M^r Dremel.
 34679: pour M^r Morel (voir 34661).
 34690: pour Van Wambeke (voir 34657).
 34694: ornements gothiques, par F. Eisenlohr, éd. Carlsruhe, J. Veith.

CHEMISE 4: SHH 34713-34770

- 34713: projet d'autel (voir 34620).
 34714-34718: pour M^r A. Brugmann (hôtel (b^d du Régent, ou avenue Louise, X.D.).
 34719: pour M^r de Haveskercke (immeuble angle b^d Ad. Max et rue de la Fiancée par l'architecte Adolphe Vanderheggen (photo de plan)).
 34722: pour M^r Wittouck (peut-être av. Toison d'Or, X.D.).

- 34723-34726: non identifié (peut-être Wittouck, N.D.).
 34727: pour M^r Wittouck.
 34733: pour M^r Léon Cassel, rue Guimard.
 34734: pour le comte l'Kint de Roodenbeke, au château d'Ooidonk, signé par Paul Saintenoy, 1904.
 34735: pour M^r (Gaut(h)ier ?).
 34737: pour une villa Errera (Uccle ? N.D.).
 34744: pour M^r Wittouck.
 34752: M^r Delooz.
 34754: pour M^r Malou - M^r Bernart.
 34758: chiffre etc. de Léopold II, dans médaillon avec écussons des provinces et "1865-1890".
 34761: pour Georges Frère-Orban.
 34762: pour M^r Gaut(h)ier, 1895.
 34765: pour M^r Prud'homme.
 34766: pour la gare de Bruges: armoiries et devise de la Belgique.
 34770: pour M^{me} Scheyven.

CHEMISE 5: III 34771-34790.

- 34771-34772: pour M^r Wittouck, hôtel (av. de la Toison d'Or ? N.D.)
 34774: pour la villa de M^{me} Scholl.
 34775: non identifié, 1895 ("PW" = Wittouck ?, N.D.).
 34776: pour M^r Wittouck.
 34777: "New Yorck".
 34778: pour la maison de Houtstont.
 34779: pour M^r Madoux.
 34780-34783: pour le château d'Ooidonk (comte l'Kint de Roodenbeke) par l'architecte P. Saintenoy, 1904 (34780 et 34781: maximo).
 34784: pour M^r Cauderlier, rue De Crayer, 1898 ("appartient à Mr Acker": ce plan est donc probablement par cet architecte réputé, prénommé Ernest, N.D.).
 34785: pour M^{me} Spayer.
 34786: pour l'hôtel de M^r Brugmann.
 34787: pour M^{me} Mottard (à Liège ? N.D.).
 34789-34790: pour M^r Brugmann.

CHEMISE 6: III 34791-34810.

- 34792, 34793: pour Léon Cassel.
 34794: pour M^r Deltenre.
 34796: pour le Sénat, 1890.
 34797: pour le Palais de la Nation, 1886 (envoyé à l'architecte Beyaert).

- 34798: pour M^r Malou, rue de la Loi.
 34799: pour M^r G. Brandt.
 34803: pour M. Limaige.
 34804: pour M^r Wittouck.
 34806: pour la maison de M^r Deltenre, rue du Vieux Marché aux Grains, 30.
 34807: projet pour M. Warocqué, 1893 (avenue des Arts ou Mariemont ? N.D.).
 34809: pour M^{me} Ziane.
 34810: pour le comte de Marnix.

CHEMISE 7: III 34811-34863.

- 34811: pour le comte de Beaufort.
 34814: pour M^{le} Deswarte, 1887.
 34816: pour M^{me} Scholl.
 34817: pour M^r Hoefl.
 34818: pour M^r Dupont à Merdorp.
 34820, 34821: pour le comte de Marnix.
 34824: pour M^r Warocqué ?
 34825: pour M^r Wittouck, 1909.
 34829: pour M^r Debast.
 34830: pour "Verlat de Ligne M. X. à Huy".
 34831: pour M^r Preudhomme.
 34834: pour le château de M ...
 34835: pour M^r Dansaert.
 34836: pour Verlat (?).
 34837: pour M^r Warnant, 1892.
 34838: pour Dansaert (sur un boulevard).
 34839: pour le château de M ...
 34840: pour M^r Gaut(h)ier.
 34846 et 34846²: pour M^r Warocqué, 1892.
 34849: pour M^r Warocqué, 1892.
 34851-34853: panneaux à arabesques pour le château de Laeken (1892).
 34853²: relevé d'une fenêtre de la rotonde du château de Laeken.
 34854-34857: pour M^r Geens, avenue de l'Astronomie, 23, 1890.
 34858: pour Brunfaut.
 34860: pour l'hôtel Vanderstraeten avenue Louise.
 34861: pour M^r Dansaert.
 34862: pour M^r G. Warocqué, 189...
 34863: pour M^r Deltenre.

CHEMISE 8: III 34864-34905.

- 34864: pour Calmeyn.
 34867: pour M^r Simonson (avenue Louise, N.D.).
 34869: pour M^r Preudhomme.
 34875: Briets, exposition de 1880.

- 34878 et 34879: modèles de théière, cafetière etc., imprimé.
 34880: meuble pour Tasson, meuble pour exposition de Vienne.
 34881-34883: pour Prudhomme.
 34884: pour Warocqué, boulevard du Régent, 46.
 34888: plan de l'atelier (dit Chapelle) de Houtstont, chaussée de Charleroi, 68.
 34889: pour l'hôtel de M^r Wittouck (avec modèles pour de Prelle et Barbanson (tous deux de l'avenue Louise, X.D.).
 34890: pour Barbanson.
 34891-34897: manquent.
 34898: pour M^r d'Oultremont à Ham-sur-Heure (le château, X.D.).
 34902: pour l'hôtel de M^r Brugmann.
 34904: pour une nouvelle Monnaie, cage d'escalier.
 34905: diplôme décerné en sculpture à G. Houtstont à une exposition annuelle à Londres (au verso: son adresse, chaussée de Charleroi 132).

CHEMISE 9: SHI 37631-37639.

- 37631-37639: fontaine pour la Ville d'Anvers, à l'avenue au square des Arts, par Henri Beyaert, 1884-1885 et 1902 (premier projet et exécution).

CHEMISE 10: SHI 37640-37663.

- 37640: plan de la maison de M^r Thoreau avenue de Tervueren, par l'architecte René Théry, 1909 (avec timbre sec de Houtstont).
 37641: chaise.
 37642: table (signé J.D.E.).
 37643: porte (au verso: De Walle).
 37644-37659: Panthéon ionique grec (projets, études, relevés).
 37660-37663: relevés de mosaïques byzantines de l'église Saint-Marc (Venise ?), le premier avec le nom Alfred Ramé.

CHEMISE 11: SHI 37664-37774.

- 37664-37774: copies de modèles décoratifs pour la documentation de Houtstont.
 37672-37674²: projets de cheminée pour le Sénat.
 37675: œuvres de Robert Adam et architectes français de cette époque et autres.

- 37676: trophée militaire belge (peut-être pour caserne au boulevard G^{ral} Jacques).
 37679-37687: œuvres de Robert Adam et autres (e.a. pour le Palais du roi à Bruxelles, 1908).
 37687^{2e3}: cheminées de l'hôtel du comte van der Burch (peut-être rue Ducale, Bruxelles, X.D.).
 37688-37704: copies de modèles antérieures, pris e.a. au Steen d'Anvers et à Louvain;
 37705: porte rue Otto Venius à Anvers;
 37706: porte rue du Trèfle à Anvers;
 37714: grille de l'église de Courtrai; 37753-37756: copie de chapiteaux de S^{te} Sophie à Constantinople pour le travail de M^r Solvay en 1897.

CHEMISE 12: SHI 37776-37856.

- 37776-37856: (construction et ?) aménagement de l'hôtel de M^r Clynans rue du Commerce à Bruxelles (angle rue du Luxembourg), 1908-1909. Avec (37776²) lettre du 17 décembre 1908 de l'architecte Paul Saintenoy à Houtstont précisant les styles choisis pour cet hôtel.

CHEMISE 13: SHI 37857-37866.

- 37857-37866: bâtiment de M^r Landrien rue du Lombard, 70-74, 1912; (voir Archives de la Ville de Bruxelles, *Permis de bâtir*, 2202, dossier sur la construction, 1911-1913, X.D.).

CHEMISE 14: SHI 37867-37901⁵.

- 37867-37901: villa La Fougeraie de P. Wittouck à Boitsfort (ou le long de la drève de Lorraine, en 1933 au n° 17, X.D.), par Sue et Huillard à Paris, vers 1911.

CHEMISE 15: SHI 37902-37952.

- 37910: pour M^r Deltenre.
 37914: pour M^r Delanier.
 37915-37919: pour la villa de M^r Errera à Uccle.
 37921: pour Léon Janssen, avenue Louise 180 bis, 1898 (angle inférieur Lesbroussart, X.D.).
 37927: pour la baronne de Woot, Lamontzée.
 37931: pour M^r Niguet.
 37935: pour M^r Gautier.
 37936: pour M^r Van Wambeek.

- 37937: pour M^{me} Lambert.
 37938-37939: pour M^r A. Vermeulen de Miano-
 noye, place de la Calandre à Gand.
 37940-37941: pour M^r Hanssens à Vilvorde.
 37943-37945: pour l'hôtel Mengelle.
 37947: pour le Crédit Communal.
 37950: pour angle (à droite) avenue des Arts
 – rue Belliard.
 37952: pour M^r Wittouck (au boulevard, peut-
 être avenue de la Toison d'Or, X.D.).

CHEMISE 16: SHI 37953-37974.

- 37960: pour M^r Barbanson, hôtel rue Defacqz,
 1892 (angle inférieur avenue Louise, X.D.).
 37962: pour M^r Nieuwenhuys (avenue Louise
 ou rue Blanche, X.D.).
 37963: pour M^r Kidos.
 37971: pour le comte de Beaufort à Ixelles.

CHEMISE 17: SHI 37975-37980.

- 37977-37979: coupole, propriété d'Auguste
 Schmitz, château Ghobert (peut-être à
 Jodoigne, X.D.).
 37980: pour M^r Parmentier.

CHEMISE 18: SHI 37981.

- 37981: deux plafonds "pour l'Angleterre".

CHEMISE 19: SHI 37982-38003.

- 37984: pour M^r Vormans.
 37985: [pour M^r Deltren].
 37988: pour M^r Deltren.
 37990: pour M^r Linauge.
 37999: pour le château d'Ooidonk, 1905.
 38000: pour M^r Dansaert.

CHEMISE 20: SHI 38004-38037.

- 38005: pour M^{me} Speyer, 1902.
 38006: pour M^r Dupont à Merdorp.
 38010: pour M^r de Halloy, place du Champ de
 Mars 2 (à Ixelles).
 38011: pour M^r Vermeulen à Gand.
 38012: pour Van Derplassen.
 38014: pour M^r Lebrun.
 38015: porte l'inscription Poelaert (sans doute
 l'architecte, X.D.).
 38016: pour la villa de M^r Errera (Uccle? X.D.).
 38019: escalier pour M^r Errera, avec men-
 tion "collection des œuvres de la maison
 Houtstont" et le cachet sec de G. Houtstont.

- 38020: pour le baron Snoy.
 38028: pour M^r Crenzinger ou Trenzinger.

CHEMISE 21: SHI 38038-38079.

- 38038-38079: pour M^r Hervy, rue d'Écosse,
 20, en 1911 (le 38060 avec cachet de l'ar-
 chitecte Paul Saintenoy).
 38079²⁻⁶: avec mentions de M^r Cassel, et "Salle
 du Conseil d'Administration" et "Bureau
 du Directeur" (peut-être la banque Cassel
 à Bruxelles, X.D.).

CHEMISE 22: SHI 38080-38105.

- 38080-38085²: pour l'hôtel de la comtesse de
 Liedekerke, rue du Commerce, 66, en 1908.
 38086-38105⁹: pour comtesse de Liede-
 kerke, baron du Sart de Bouland, square
 Frère-Orban, 9, en 1909; les 38087 et 38088
 sont par l'architecte Paul Saintenoy.

CHEMISE 23: SHI 38106-38127.

- 38106-38120¹³: tombeau du chevalier de Bauer
 à Uccle, 1909-1912.
 38121-38127⁷: pour J. Looze, avenue de l'Ar-
 mée, 130, Etterbeek, 1909; 38122 porte le
 cachet de l'architecte Jean Lèbe (rue du
 Collège, 104, Bruxelles).

CHEMISE 24: SHI 38128-38156.

- 38128-38135³: maisons rue Coudenberg et
 Ravenstein, 1909; 38134 et 38135 avec le
 nom de Paul Saintenoy.
 38136-38138²: hôtel du comte de Smet de
 Naeyer (rue de la Science, angle rue Bel-
 liard), 1907 et 1909.
 38139-38141¹³: château du comte de Lalaing à
 Santbergen, 1912.
 38142-38151⁶: fontaine publique à Charleroi,
 vers 1908; le cinquième avec le cachet de
 l'architecte Émile Janlet.
 38152-38156: pour M^{me} Godsdeel, 1911.

CHEMISE 25: SHI 38157-38181.

- 38157-38181: habitation de Houtstont chaus-
 sée de Charleroi 66 (38159: façade), vers
 1885-1911.
 N.B. 38160²: pour M^r Delanier.
 38171⁸, verso: pour M^r Dansette.
 38172: indiqué que le projet a été fait aussi
 pour la salle de thé de M^r Delanier à Gand.

CHEMISE 26: SHH 38182-38200.

38182-38200⁶⁰: suite du précédent.

CHEMISE 27: SHH 38201-38253.

38201-38253: suite du précédent (la suite est au 38279).

CHEMISE 28: SHH 38254-38278¹¹.

38254-38278¹¹: dessins relatifs au chantier de Houtstont rue de Moscou (où l'on travaille entre autres à sculpter des chapiteaux du Palais royal en 1905, d'après le 38261); plans de machine. D'après l'Annuaire du Commerce de 1905, c'est au n° 4, atelier de G. Houtstont, sculpteur en pierres de taille, N.D.).

CHEMISE 29: SHH 38279-38318¹⁸. habitation de Houtstont.

38279-38318: chaussée de Charleroi, 66 (en 1911) (suite du 38253).

CHEMISE 30: SHH 38319-38357²¹.

38319-38357²¹: suite du précédent.

CHEMISE 31: SHH 38358-38387.

38358-38387: suite du précédent.

N.B.: 38361: plan de toute la propriété chaussée de Charleroi, 66-72.

38372²¹⁻³²: dont vingt dans une enveloppe (38372¹¹), laquelle contient un travail pour M^r Janssen rue Lesbroussart (à l'angle inférieur de l'avenue Louise, N.D.).

CHEMISE 32: SHH 38388-38402.

38388-38402⁹: suite du précédent (avec 11, 35 et 3 pièces sans cote).

CHEMISE 33: SHH 38403-38411.

38403-38411: suite du précédent.

CHEMISE 34: SHH 38412-38439.

38412-38439: suite du précédent.

CHEMISE 35: SHH 38440-38472.

38440-38472: suite du précédent.

CHEMISE 36: SHH 38473-38508.

38473-38476: hôtel Mengelle, rue Royale.

38477-38504: suite des maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi.

38505-38508: pour M^r Nieuwenhuys, rue Blanche.

38507-38508: pour M. Bennert.

CHEMISE 37: SHH 38509-38533.

38509-38533: suite des maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi.

CHEMISE 38: SHH 38534-38548.

38534-38548: suite du précédent.

CHEMISE 39: SHH 38549-38558.

38549-38558: suite du précédent.

CHEMISE 40: SHH 38611-38616 (lacune: 38559-38610).

38611-38616: maison de Houtstont rue Blanche (n° 42 en 2013, à l'angle de la rue Veydt).

CHEMISE 41: SHH 38617-38646.

38617-38646: suite du précédent, maisons de Houtstont (voisines), rue Veydt (26) et chaussée de Charleroi 70 (1904-1908).

N.B.: au plan 38637: cachet de Jules Evrard, menuiserie; au verso: Monsieur l'architecte Acker, 94, chaussée de Charleroi; le 38637² est adressé au même Evrard.

CHEMISE 42: SHH 38647-38700.

38647-38700: suite du précédent.

CHEMISE 43: SHH 38701-38740⁶.

38701-38740⁶: suite du précédent.

CHEMISE 44: SHH 38741-38780.

38741-38780: suite du précédent.

CHEMISE 45: SHH 38781-38820.

38781-38820: maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi, 68 et 70 (vers 1891).

CHEMISE 46: SHH 38821-38829.

38821-38829: suite du précédent.

CHEMISE 47: SHH 38830-38877³.

38830-38877³: maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi, 68-72.

CHEMISE 48: SHI 38878-38912.

38878-38912: suite du précédent.

CHEMISE 49: SHI 38913-38940.

38913-38940: ateliers de Houtstont rue de la Source et rue Veydt (n° 15 à l'Annuaire du Commerce de 1880); 1867-1880. Voir deux plans de situation joints au 38929; les plans 38930, 38935 et 38940, plans de façade rue de la Source, portent le cachet de l'architecte Henri Beyaert, 1867.

CHEMISE 50: SHI 38946-38975.

38946-38975: maisons de rapport de Houtstont, chaussée de Charleroi 70 et 72, 1892-1894.

CHEMISE 51: SHI 38976-39008.

38976-39008: suite du précédent.

CHEMISE 52: SHI 39011-39052.

39011-39052: habitation de Houtstont, chaussée de Charleroi 68 (vers 1888). N.B. 39011 et 39012, plans pour la salle à manger: manquent.

CHEMISE 53: SHI 39053-39070.

39053-39070: maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi 66 et 68 (vers 1882-1910).

CHEMISE 54: SHI 39071-39106.

39071-39106: suite du précédent.

CHEMISE 55: SHI 39107-39147.

39107-39146: maisons de Houtstont, chaussée de Charleroi 66, 68, 70, et son atelier de moulage (vers 1890).

Sauf: 39108-39110: pour M^r Hervy, rue d'Écosse, 20 (vers 1910).

39124: chantier de Houtstont, rue de Moscou.

39124²: plan d'urbanisme de Saint-Gilles, quartier en face de l'église et de la chaussée de Waterloo comprenant la rue de Moscou.

39129: pour M^r Clynans.

CHEMISE 56: SHI 39148-39160.

39148-39160: suite du précédent (maisons Houtstont).

N.B.: d'après ce recueil, l'habitation de Houtstont porte le n° 66 puis 68 à la chaussée de Charleroi.

CHEMISE 57: SHI 39161-39220.

39161-39220: maison de Houtstont, chaussée de Charleroi 64 et ses ateliers rue de la Source-rue Veydt (vers 1876-1879). N.B.: 39162 et 39181 portent le cachet de l'architecte Henri Beyaert.

CHEMISE 58: SHI 39221-39251.

39221-39251: hôtel du prince de Carman-Chimay, avenue Legrand, 43 (architectes P. et M. Humbert à Paris, 1910-1912).

CHEMISE 59: SHI 39252-39289: suite du précédent.CHEMISE 60: SHI 39290-39344²⁻¹¹: suite et fin du précédent.CHEMISE 61: SHI 39345-39365.

39345-39346²: Banque Internationale de Bruxelles (b^d du Hainaut, 50-52, N.D., 1899, par les architectes Ch. Mews (?) et ...

39347-39365¹: hôtel Mengelle, Bristol puis Astoria rue Royale 103, entre autres façade à colonnes par l'architecte Henri Van Dievoet, 1909-1911.

CHEMISE 62: SHI 39366-39415¹⁶.

39366-39415¹⁶: hôtel du chevalier Pangaert d'Opdorp, rue Marie de Bourgogne, 25, 1911: (le 39415¹⁶ indique une approbation par l'architecte Théry).

CHEMISE 63: SHI 39416-39431.

39416-39420¹¹: pour M^r Dewandre, boulevard Audent, Charleroi, plans par l'architecte Paul Saintenoy, 1911.

39421-39426²: vicomte de Spoelberch, 1912. (probablement boulevard du Régent, devenu ambassade de France). Sur la che-

mise, il est indiqué que c'est le comte de Spoelberch, et qu'il y a deux autres clients de ce nom. (En réalité, tous sont vicomtes, le soi-disant comte doit être le chef de famille, de Spoelberch de Lovenjoul, boulevard du Régent, N.D.).

39427-39430: plans du quartier de la porte de Hal.

39431: chambre avec lustre et, au verso, réverbère.

CHEMISE 64: SHI 39432-39439³.

39432-39439³: pour Pierre Nieuwland, ingénieur, rue d'Oultremont, 17, Etterbeek, 1904.

CHEMISE 65: SHI 39439¹.

39439¹: A.P. Sinaert et L. Debbaut, *Verzameling van [...] platen voorstellende deuren en vensters [...]*, Gent, Rogghe, 1875. Bilingue, avec version française: *Recueil de [...] planches de modèles de portes et fenêtres*.

Archives de la Ville de Bruxelles, Plans en portefeuille

Il s'y trouve, aux numéros 3797 à 3819, des projets décoratifs paraissant dus à l'atelier de Houtstont ou de son genre, dont la liste suit ici.

3797, piédestal en colonne annelées (5 plans)

3798, idem pour *Le Génie de la danse* et *Le Buiser*

3799, piédestal en gaine pour le *Génie de la danse*

3800, colonne corinthienne pour M^{me} Walckiers, avenue Louise, 183

3801 à 3804, double projet de piédestal à section carrée, et dix autres

3805, colonne ionique en marbre pour M. Ryck, chaussée de Charleroi, 146

3806, piédestal à trois faces pour M^r Leboeuf, avenue Molière, 181

3807, socle pour monument patriotique, *Le Roi, la Loi, la Liberté* (M^r Haustrakx, magasin, et M^r Robs, Galzinne)

3808-3810, piédestal en colonne cannelée pour M^r de Burlet, avenue L. Errera, G3 (2 plans)

3811-3812, piédestal en gaine pour M^r Delcommune

3813-3814, gaine de colonnes à appliques en bronze pour M^r Plancke, avec cachet de la Compagnie des Bronzes, 28.1.1922

3815-3818, quatre piédestaux avec mention du marquis de Villalobar

3819, colonne Renaissance

Xavier DUQUENNE

TABLE DES NOMS PROPRES DE L'INVENTAIRE

(les voies ou places sans localité sont dans l'agglomération de Bruxelles)

- Acker, E., architecte : 34784, 38637.
Adam, R., architecte : 37675, 37679-37687.
Angleterre : 37981.
Anvers : 37631-37639, 37688-37704.
Armée, avenue de l' : 38121-38127⁵.
Arts, avenue des : 34640, 34807, 37950.
Arts, square des -, à Anvers : 37631-37639.
Astoria : voir Mengelle.
Astronomie, avenue de l' : 34854-34857.
Audent, boulevard à Charleroi : 39416-39420¹¹.
Banque Internationale de Bruxelles : 39345-39346.
Banque Nationale de Belgique : 34604-34605.
Barbanson : 34628, 34889, 34890, 37960.
Bauer, chevalier de : 38106-38120¹³.
Beaufort, de, comte : 34616, 34811, 37971.
Beaune Samblançay : voir Tours.
Bennert, M^e : 34666, 38507, 38508.
Bernart, M^e : 34754.
Beyaert, H., architecte : 34797, 37631-37639, 38930, 38935, 38940, 39162, 39184.
Blanche, rue : 38505-38508, 38611-38616.
Boitsfort : 37867-37901³.
Bordeaux, théâtre : 34585-34586.
Bourgogne, rue Marie de : 39366-39415¹⁶.
Brandt, M^e G. : 34627, 34799.
Briets : 34875.
Bristol : voir Mengelle.
Bruges, gare : 34766.
Brugmann, A. : 34714-34718, 34786, 34789, 34790, 34902.
Brunfaut : 34858.
Bruxelles : tout au long.
Burch, van der, comte : 34579, 37689^{2 et 3}.
Calmeyn : 34864.
Carman-Chimay, prince de : 39221-39344¹¹.
Cassel, Léon : 34733, 34792, 34793, 38079²⁻⁶.
Champ de Mars, place : 38010.
Charleroi : 38142-38151⁶, 39416-39420¹¹.
Charleroi, chaussée de : 34888, 34905, 38157, 38253, 38279-38387, 38389-38401⁹, 38403-38472, 38477-38504, 38509-38558, 38617-38646, 38647-38912, 38946-39160, 39161-39220.
Clynans, M^e : 37776-37856, 39129.
Commerce, rue du : 37776-37856, 38080-38085².
Constantinople : 37753-37756.
Condernberg, rue : 38128-38135³.
Courtrai, grille d'église : 37714.
Crédit Communal : 34608, 34652, 34673, 37947, 38079²⁻⁶.
Crenzinger, M^e : 38028.
Dansaert, M^e : 38000, 34649, 34650, 34835, 34838, 34861, 38000.
Dansette, M^e : 38171⁸.
De Crayer, rue : 34784.
De Walle : 37643.
Debast, M^e : 34829.
Debbaut, L. : 39439¹.
Defacqz, rue : 34628, 37960.
Delanier, M^e : 37914, 38160², 38172.
Delooz, M^e : 34752.
Deltre, M^e : 34644, 34794, 34806, 34863, 37910, 37985, 37988.
Deswarte, M^{lle} : 34814.
Dewandre, M^e : 39416-39420.
Dhuicque, E., architecte : 34588-34592.
Dremel : 34618, 34619, 34647, 34674, 34675.
Ducale, rue : 34579.
Dupont à Merdorp : 34611, 34617, 34818, 38006.
Écaussinnes-Lalaing, château : 34579.
École militaire : 34544-34550.
Écosse, rue d' : 38038-38079.
Eisenlohr, F. : 34694.
Errera : 34667, 34737, 37915-37919, 38016, 38019.
Etterbeek : 38121-38127⁵, 39432-39439³.
Evrard, Jules, menuisier : 38637, 38637².
Fabrique Nationale d'Armes de Guerre : 34593.
Frère-Orban, Georges : 34761.
Frère-Orban, square : 38086-38105.
Gand : 37938, 38172.
Gaut(h)ier, M^e : 34735, 34762, 34840, 37935.
Geens, M^e : 34854-34857.
Ghobert, château : 37977-37979.
Godsdeel, M^e : 38152-38156.
Guimard, rue : 34733.
Hal, quartier de la porte de : 39427-39430.
Halloy, M^e de : 38010.
Ham-sur-Heure : 34898.
Hanssens, M^e : 37940, 37941.
Haveskercke, de : 34719.
Hervey, M^e : 38038-38079, 39108-39110.
Hoeft, M^e : 34817.
Houtstont, Georges : tout au long.

- Huillard: voir Sue.
Humbert, architectes P. et M., à Paris: 39221-39344¹¹.
Huy: 34631, 34632, 34830.
Ixelles: 34616, 37971, 38010.
Jodoigne: 37977-37979.
J.D.E., signature: 37642.
Janlet, É., architecte: 38142-38151⁶.
Janssen, Léon: 37921, 38372.
Kedos ou Kidos, M^r: 34612, 34613, 37963.
Kint, comte 't Kint de Roodenbeke: 34734, 34780-34783, 37999.
Laeken, château royal: 34585-34586, 34605³, 34851-34853².
Lalaing, comte de: 38139-38141¹³.
Lambert, M^{me}: 37937.
Landrien, M^r: 37857-37866.
Lébe, J., architecte: 38121-38127⁵.
Lebrun, M^r: 38014.
Legrand-Wautelô(e): 34610.
Legrand, avenue: 39221-39344¹¹.
Léopold II: 34319, 34758.
Lesbroussart, rue: 38372.
Liedekerke, comtesse de: 38080-38085².
Limaige M^r: 34634, 34803, 37990.
Loi, rue de la: 34796, 34797, 34798.
Lombard, rue du: 37857-37866.
Londres: 34905.
Looze, J.: 38121-38127⁵.
Lorraine, drève de: 37867-37901⁵.
Louise, avenue: 34618, 34619, 34628, 34629, 34634, 34860, 34867, 34889, 37921, 37962, 38372.
Louvain: 37688-37774.
M..., château de: 34834, 34839.
Madoux, M^r: 34779.
Malou, M^r: 34754, 34798.
Maquet, H., architecte: 34544-34550.
Mariemont, 34807, et voir Warocqué.
Marnix, comte de: 34810, 34820, 34821.
Max, boulevard A.: 34719.
Meeus, M^{me}: 34640.
Mengelle, hôtel rue Royale (Astoria, Bristol): 37943-37945, 38473-38476, 39347-39365¹.
Merdorp: voir Dupont.
Mews (?), Ch., architecte: 39345-39346².
Monjon, A., sculpteur: 34604, 34605.
Monnaie: 34904.
Montagne de la Cour: 34543.
Morel, M^r: 34661, 34679.
Moscou, rue de: 38254-38278, 39124.
Mottard, M^{me}: 34787.
Mouson, sculpteur: 34587, 34604.
New York: 34777.
Nieuwenhuys, M^r: 37962, 38505-38508.
Nieuwland, Pierre: 39432-39439³.
Niguet, M^r: 37931.
Ooidonk: 34734, 34780-34783, 37999.
Otto Venius, rue à Anvers: 37705.
Oultremont, d', comte: 34607, 34898.
Oultremont, rue d': 39432-39439³.
Palais royal (Bruxelles): 34319, 34419², 34541, 34542, 37679-37687, 38261.
Pangaert d'Opdorp, chevalier: 39366-39415¹⁶.
Panthéon: 37644-37659.
Parlement: 34796, 34797, 37672-37674².
Parmentier, M^r: 37980.
Poelaert: 38015.
Prelle, de: 34889.
Preudhomme: 34621-34626, 34653, 34658-34660, 34765, 34831, 34869, 34881-34883.
Prudhomme: voir Preudhomme.
Rame, A.: 37660.
Ravenstein, rue: 38128-38135³.
Régent, boulevard du: 34633, 34884, 39421-39426².
Reyntiens, M^{me}: 34639, 34640.
Royale, rue: voir Mengelle.
Royale, place: 34618, 34619.
Saint-Gilles: 39124².
Saint-Marc (à Venise?): 37660-37663.
Sainte-Sophie à Constantinople: 37753-37756.
Saintenoy, P., architecte: 34543, 34734, 34780-34783, 37776-37856, 38038-38079, 38086-38105, 38128-38135³.
Santbergen: 38139-38141¹³.
Sart de Bouland, baron du: 38086-38105.
Scheyven, M^{me}: 34770.
Schmitz, Auguste: 37977-37979.
Scholl ou School, M^{me}: 34614, 34774, 34816.
Science, rue de la: 38136-38138².
Simonson, M^r: 34629, 34867.
Smet de Naeyer, comte de: 38136-38138².
Snoy, baron: 38020.
Solvay, M^r: 37753-37756.
Source, rue de la: 38913-38940, 39161-39220.
Spayer, M^{me}: 34785, 38005.
Speyer, M^{me}: voir Spayer.
Spoelberch, vicomtes de: 39421-39426².
Steen (à Anvers): 37688-37704.
Sue et Huillard, architectes et décorateurs: 37867-37901⁵.
Sunaert, A.P.: 39439³.
Tasson: 34880.
Tervueren, avenue de: 37640.
Théry, R., architecte: 37640, 39366-39415¹⁶.
Thoreau, M^r: 37640.

MISCELLANEA

- Tours, fontaine de Beaune-Samblançay: 34588-34592.
 Trèfle, rue du -, à Anvers: 37706.
 Trenzinger, M^r: 38028.
 Uccle: 37915-37919, 38106-38120¹³.
 Van Derplassen: 38012.
 Van Dievoet, H., architecte: 39347-39365¹.
 Van Wambeek, M^r: 34657, 34690, 37936.
 Vanderheggen, Ad., architecte: 34719.
 Vanderstraeten: 34860.
 Verlat: 34631, 34632, 34830.
 Vermeulen de Mianoye: 37938, 38011.
 Veydt, rue: 38611-38646, 38913-38940, 39161-39220.
 Vieux Marché aux Grains: 34806.
 Vilvorde: 37940, 37941.
 Vormans: 37984.
 Warnant, M^r: 34837.
 Warocqué: 34807, 34821, 34846, 34846², 34849, 34862, 34884, 34889.
 Wittouck, M^r: 34722, 34727, 34744, 34771, 34772, 34775, 34776, 34804, 34825, 37867-37901³, 37952.
 Woot, baronne de, Lamontzée, : 34663, 37927.
 Ziane, M^{me}: 34809.

COMPTES RENDUS — RECENSIES

Cees J. BERSERIK & Joost M.A. CAEN, *Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution, Flanders, Vol. 3: The Provinces of Flemish Brabant and Limburg*, Corpus Vitrearum Belgium, Checklist Series, Bruxelles, Brepols, 2014, XIV + 548 p., ill., ISBN 978-90-79528-24-0. Prix: € 95 HT.

On ne présente plus le *Corpus Vitrearum*. Depuis sa fondation au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la série a largement fait ses preuves, en se développant hors des limites chronologiques du Moyen Âge, dans la qualité de l'illustration et dans la diversification des modèles. Ainsi, aux répertoires raisonnés des années 1950-70, se sont progressivement ajoutés des volumes d'études très approfondies, des recherches relatives à la conservation-restauration et des répertoires plus concis appelés *checklist*, correspondant plus précisément à la notion initiale de *corpus*.

Le présent volume constitue la troisième livraison de la *checklist* des rondels et panneaux peints non segmentés de la Région flamande de Belgique. En effet, conséquence de la fédéralisation du pays, le *Corpus Vitrearum de Belgique* est aujourd'hui partagé en trois *Régions (Flamande, Wallonne et Bruxelles-Capitale)* et sa publication distribuée à des chercheurs ressortissant à chacune de ces régions; une répartition conventionnellement établie par le *Comité National du Corpus Vitrearum*, sur base du lieu de conservation actuel des œuvres.

Après leurs inventaires de la province d'Anvers, paru en 2007, et des provinces de Flandre Orientale et de Flandre Occidentale, paru en 2011, Cees Berserik et Joost Caen bouclent en 2014 leur corpus de la Région flamande par ce relevé des rondels et panneaux conservés dans les provinces de Brabant flamand et de Limbourg. L'entreprise était de taille eu égard au nombre d'œuvres présentées dans ce dernier volume, que l'on peut estimer à un total de 432 puisque, curieusement, ce répertoire ne comporte pas de numérotation générale, mais repose sur celle des inventaires propres à chaque collection: ce qui n'en facilite pas l'usage ni l'éventuel renvoi en référence.

L'ouvrage est divisé en deux parties, elles-mêmes subdivisées. La plus importante, 1 A (381 p.), inventorie les rondels figuratifs conservés dans le Brabant flamand (p. 2-284) et le Limbourg (p. 285-382). Suit 1 B (19 p.), reprenant les panneaux et fragments inscrits conservés en Brabant flamand (p. 384-388) et en Limbourg (p. 389-402). Vient ensuite une partie non négligeable, 2 (97 p.), consacrée aux documents disparus ou délocalisés hors des dites provinces mais originaires du Brabant flamand (p. 404-456) et du Limbourg (p. 457-500). Les 40 dernières pages sont occupées par un glossaire, une table des sigles et abréviations, une bibliographie riche de publications et des sources inédites, des index des noms, des propriétaires, marchands et artistes, des sujets, des localisations.

Chaque notice du catalogue est systématiquement établie suivant un schéma de fiche donnant en titre: 1. le nom de la province, 2. le nom officiel de l'actuelle entité communale qui, s'il y a lieu, est placé entre parenthèses et précédé de celui de l'ancienne localité, 3. le nom de la collection ou de l'institution détentric, 4. la localisation *in situ* et 5. le n° d'inventaire dans cette collection. Notons ici que si la langue adoptée pour ce volume est l'anglais *international*, le titre des fiches relève d'une étrange *macédoine linguistique*: désignation de la province en anglais, nom de l'entité communale et de la localité en néerlandais, institution ou collection parfois en néerlandais (*Katholieke Universiteit Leuven*), parfois en anglais (*Basilica of Our Lady*), localisation *in situ* en anglais (*Central Library Hall*). La mention généralisée de la ville de Louvain (dont le nom officiel est Leuven) uniquement sous son vocable français vient encore ajouter une note d'exotisme à cet imbroglio (*Province of Flemish Brabant, Louvain, Katholieke Universiteit Leuven, Central Library, Red Corridor, inv. n° ARG 32*).

Sous le titre, apparaît l'illustration de l'œuvre. Même réduites à la largeur d'une demi-page, toutes ces photos en couleurs, d'excellente qualité, dues pour la plupart aux auteurs, fournissent une approche très appréciable des peintures sur verre, de leur technique et de leur état de conservation; mais ici encore on regrette l'absence de numérotation générale.

Sous la photo, chaque signalement est constitué des entrées classiques de toute fiche: iconographie, attribution, datation, forme et dimensions, état de conservation, pédigrée de la pièce, bibliographie, remarques diverses et pièces de comparaison.

L'iconographie semble s'être révélée aux auteurs dans toute sa limpidité puisque cette rubrique ne recourt qu'exceptionnellement au point d'interrogation. Le livre étant totalement dépourvu de chapitre de synthèse ou de conclusions, il faut s'en reporter à l'index des sujets pour prendre connaissance des fréquences ou des tendances: les scènes de la vie du Christ, de la Vierge et des saints; les paraboles, particulièrement celle de l'Enfant prodigue, semblent les thèmes religieux privilégiés. L'identification de nombreux donateurs a pu être facilitée par l'abondance des armoiries et des dédicaces.

Les tentatives d'assignation précise à un maître renommé, son atelier ou son entourage sont heureusement prudentes, l'attribution se limitant généralement à un pays, le plus souvent les Pays-Bas *large sensu*, les Pays-Bas septentrionaux ou méridionaux, ou parfois plus ciblée sur un centre comme Anvers ou Louvain. L'attribution d'un grand nombre de pièces, notamment limbourgeoises, à la Principauté de Liège comme part intégrante des Pays-Bas (*Low Countries, Prince-Bishopric of Liège*) plonge cependant le lecteur dans une certaine perplexité, d'autant plus qu'une carte présentée p. XII indique très clairement la distinction entre les deux anciens états.

Aucune description stylistique, aucune expression esthétique n'est commentée pour argumenter les attributions, le lecteur devant s'en remettre exclusivement à la photo pour les appréhender. Il apparaît qu'un style très particulier singularise les rondels du xvii^e siècle attribués à Jean de Caumont, son atelier ou son entourage; ceux-ci sont bien sûr particulièrement abondants dans la région de Louvain. Mais de fortes personnalités du xvi^e siècle, comme Bernard Van Orley, Dirck Vellert ou Hugo Van der Goes ont aussi influencé un certain nombre d'œuvres répertoriées et, lorsqu'un modèle est reconnu, son dessin ou sa gravure de base sont illustrés (par ex. De Vos, Goltzius, Van Diepenbeek, Van Heemskerck, Van Leyden, etc.) Certains pastiches des xix^e et xx^e siècles sont clairement signalés, de même que les interventions, avec peintures et recuits de l'atelier de restauration Charlier, sans toutefois en expliciter les caractéristiques.

Un soin très particulier a été apporté à la recherche de matériel de comparaison et à son illustration. Cette richesse iconographique est remarquable et constitue l'une des grandes qualités du volume. On déplore par contre le peu d'attention accordé à la bibliographie: erreurs de transcription de titres et de noms, ponctuation inadéquate, dates amputées n'y sont pas rares.

Un ouvrage de cette ampleur ne peut se réaliser sans la coopération des collectionneurs et des institutions détentrices des œuvres; la liste des personnes qui ont prêté leur concours à cet opus est longue, tant au niveau international que national, et s'étale sur près de deux pages. On s'étonnera dès lors de ne pas y voir figurer les Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, alors que pas moins de 64 rondels ou fragments leur appartenant sont illustrés. Une ingratitude d'autant moins justifiable que les MRAH et l'IRPA ont dû complètement bouleverser leur programme de travail pour répondre dans le temps imparti aux exigences des auteurs et que ceux-ci avaient eu, auparavant et durant des années, tout le loisir de se documenter librement dans les vastes collections du musée fédéral. Dans un tel contexte, gageons qu'il ne s'agit là que d'un très regrettable oubli...

Grâce à ces trois volumes de *checklist* des rondels de la Région Flamande de Belgique, Cees Berserik et Joost Caen mettent à la disposition du public et des chercheurs une somme considérable de documentation de qualité, et l'on ne peut que les en féliciter.

Janette LEFRANÇO

LORNE CAMPBELL, *Rogier van der Weyden and the Kingdoms of the Iberian Peninsula*, catalogue de l'exposition présentée au Musée national du Prado à Madrid du 24 mars au 28 juin 2015, 192 p., ill., édition anglaise, ISBN 978-84-8480-315-7, édition espagnole, *Rogier van der Weyden y los reinos peninsulares*, ISBN 978-84-8480-314-0, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015. Prix : € 25.

L'exposition organisée par le Musée du Prado est en apparence modeste (20 numéros) et correspondrait plutôt à ce que le Louvre aurait appelé un dossier. Elle a pourtant un grand mérite celui de présenter, restaurée, la *Crucifixion* de l'Escorial grâce à une coopération de l'administration du Patrimonio et du Prado : l'œuvre était depuis longtemps dans un état déplorable, planches disjointes, vernis sale et opaque, surpeints vieillis de nombreux petits accidents. Elle a retrouvé son intégrité et s'affirme, comme on ne pouvait plus que le deviner, comme une peinture d'une force sculpturale remarquable. La conservatrice des collections anciennes de l'Escorial, Carmen Garcia-Frias Checa, présente le tableau et le travail réalisé dans un intéressant essai. On peut regretter que n'ait pas été entrepris en même temps la restauration de la *Madone Duran* dont le surpeint du fond trahit l'effet.

Lorne Campbell a pris le parti de centrer l'exposition dont il était commissaire sur les œuvres de Rogier dans la péninsule hispanique, ce qui explique la présence du *Triptyque de Miraflores* (Berlin) qui a été donné à la chartreuse de ce lieu par Jean II (moins justifiée est l'emprunt du *Retable des sept sacrements*, provenant de Poligny, rendu possible par la fermeture temporaire pour travaux du musée d'Anvers). Encore proches de Rogier lui-même sont le *Portrait d'Isabelle de Portugal*, prêté par le Musée J. Paul Getty, la *Pietà* du Prado, la tapisserie de l'*Histoire de Jephthé* de Saragosse dont le modèle est attribué à Rogier, et la copie dessinée du tableau disparu de Batalha, auxquels il faut ajouter la copie d'un panneau du *Triptyque de Miraflores* attribué à Juan de Flandes (Metropolitan Museum). À cet ensemble sont associés deux œuvres bruxelloises, le triptyque du Maître de la Rédemption du Prado dont on peut regretter l'absence de son triptyque de Valence, qualifié un peu rapidement dans le catalogue de travail d'un imitateur, et la *Crucifixion* du Maître de la légende de sainte Catherine du Prado. L'intéressant et peu connu retable sculpté de Laredo, présenté comme exécuté sur dessin de Rogier et de son atelier, paraît dépendre plutôt du Maître de la Rédemption du Prado. De même, le sculpteur Egas Cuemans de Bruxelles dont Lorne Campbell donne un aperçu de la carrière dans sa deuxième introduction, semble se limiter à emprunter des motifs à Rogier dans son dessin pour le tombeau de Alfonso de Velasco à Guadalupe (18), et son impressionnant portrait sculpté de Fray Lope de Barrientos en prière, provenant de l'hôpital de la Piété de Medina del Campo, datable entre 1447 et 1454 (19), ne paraît rien devoir au peintre de la ville de Bruxelles. La *Vierge allaitante* du Maître de la famille Luna (Prado), dont la restauration relativement récente a mis en valeur la qualité picturale dépend plutôt de modèles de l'école bruxelloise. Enfin, la représentation par un proche de Nuno Goncalves de saint François tenant un crucifix peint d'après un modèle rogérien (celui du *Retable des sept sacrements* et non celui du tableau de l'Escorial) ne témoigne rien d'autre que l'utilisation de quelque croquis de Christ en croix parvenu au Portugal, sans que le style général du tableau en été marqué.

Dans la deuxième étude du catalogue, Lorne Campbell fait une mise au point très précise sur l'arrivée des peintures de Rogier en Espagne et des peintures de son entourage. Sa première introduction consacrée à la vie et l'œuvre de Rogier apporte peu d'éléments nouveaux. On notera d'intéressantes informations sur les relations possibles de l'artiste avec des architectes et surtout Gillis Joes, connu à la fois à la Chartreuse de Herne où était entré Cornelis van der Weyden, le fils aîné du peintre, et à celle de Scheut. On ne saurait s'étonner de voir à peine évoqué Robert Campin par l'auteur d'un article pour le moins contestable dans le *Burlington Magazine* de 1974

auquel il demeure donc fidèle, ce qui explique aussi l'absence dans l'exposition des deux tableaux campiniens du Prado, le *Mariage de la Vierge* et l'*Annonciation*.

À propos du *Retable de Miraflores*, Lorne Campbell suggère une commande par Marie d'Aragon (morte en février 1445), fort peu probable compte tenu de la donation justement en 1445, à la Chartreuse, tandis que dans la notice du catalogue, Stephan Kemperdick voudrait attribuer l'initiative à Jean II lui-même. Tous deux, tout en admettant la valeur de l'attribution à Rogier par le *Liber del Berceiro* se refusent d'attacher attention à la donation préalable au roi par Martin V. Ils ignorent – volontairement – mon étude sur ce tableau de 1979 (*Dessin sous-jacent III*) montrant la possibilité d'une exécution, sur commande pontificale, en 1428.

La question la plus problématique est encore celle de la *Crucifixion*. Lorne Campbell rejette la remarque, reprise après d'autres, par Yvonne Yiu (*Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2012), jugeant l'œuvre nécessairement antérieure au *Retable du Parlement de Paris* (1449-1452) qui reprend quasi littéralement les attitudes de la Vierge et de saint Jean de même que la représentation du Christ. Sans s'expliquer, il doit s'appuyer pour cela sur la dendrochronologie, établie à l'occasion de l'exposition, qui propose pour la peinture une date postérieure à 1457. Dans ce cas, il faudrait admettre qu'une composition antérieure de la *Crucifixion* ait existé, avant 1450 au moins, qui aurait été reprise littéralement par Rogier pour le tableau de Scheut, ce qui ne semble guère dans ses habitudes. Il est remarquable que, dans son étude, Carmen Garcia-Frias Checa mette en parallèle le visage de la Vierge avec la tête de Marie-Cléophas de la *Descente de Croix* et de la Madeleine lisant. De même les infrarouges du tableau de l'Escorial ne font apparaître que des tracés sommaires très proches de ceux que montrent ceux de la *Descente de Croix*. Ces rapprochements rejoignent la suggestion que j'ai faite dans cette revue en 2006 de voir dans le tableau de l'Escorial une œuvre conçue primitivement pour l'hôtel de ville de Bruxelles, en même temps que les tableaux de justice. Cette hypothèse trouve plutôt appui dans le rapport avec le tableau du Parlement de Paris puisque l'utilisation d'un modèle d'une salle d'hôtel de ville pour un tableau destiné à une salle de justice serait un choix tout naturel. L'hypothèse expliquerait tant le format tout à fait exceptionnel pour une chapelle, que le style puissant proche de celui de la *Descente de Croix* et même la générosité du peintre qui aurait pu faire un cadeau aussi coûteux parce qu'il s'agissait d'une œuvre qui lui avait déjà été payée. Mais pour que cela soit recevable, il faut mettre en doute le bien fondé de la dendrochronologie, ce qui n'est pas absolument impossible tant cette science est peu exacte et fondée sur une série d'hypothèses et qu'en outre, ses résultats sont le plus souvent communiqués sans les justifications qui permettraient d'en vérifier le bien fondé. La question demeure donc ouverte.

Il est possible que la découverte de Griet Steyaert publiée dans le catalogue de la malheureuse exposition bruxelloise de 2013 que les panneaux de l'*Annonciation* de Dijon et de l'*Apparition du Christ* de Washington étaient les revers du *Diplyque de Philadelphie* ait contribué à conforter le jugement de Lorne Campbell qui a rejeté aussitôt ce dernier ensemble dans la catégorie de travail de *workshop*. Mais il est singulier que Griet Steyaert ne se soit pas aperçue que la peinture des revers était en fait des adjonctions postérieures à une œuvre conçue comme d'une seule face : jamais, en effet, au xv^e siècle, des peintres n'auraient fait assembler avec des queues d'arondes des panneaux destinés à être peints sur double face et surtout pas sur les faces intérieures de volets qui, dans un triptyque, sont les plus nobles. Le *Diplyque de Philadelphie* a donc bien été conçu comme une œuvre indépendante, son invention est celle d'un très grand artiste (et non d'un atelier!) et son style est celui des dernières années de Rogier dont on trouvera l'imitation dans les peintures exécutées par son atelier après sa mort et ne correspond pas avec celui de la *Crucifixion* de l'Escorial.

Ainsi, l'exposition de Madrid est-elle importante et intéressante, son catalogue est une belle publication fort bien illustrée, mais certaines de ses conclusions demeurent au moins contestables.

Albert CHÂTELET

Corinne CHARLES & Claude VEUILLET, *Coffres et coffrets du Moyen Age dans les collections du Musée d'histoire du Valais, Sion*, Edité par Hier + Jetzl et les Musées cantonaux du Valais Baden, Sion, 2012, 2 vol., 183 & 213 p., 93 et 156 figs. (= Valère, art & histoire 3). ISBN 9-783039-192519. Prix: CHF 59.

In dit boek wordt een ganse collectie meubels bekend gemaakt die thans tentoongesteld worden in het vernieuwd Musée d'histoire du Valais. Het gebouw dat intussen een conservatie- en restauratie-behandeling onderging werd geopend in 2008. Deze bergmeubels waren reeds vanaf 1883 opgesteld in het kerkje en het kasteel van Valère.

In deze publicatie worden al dan niet versierde koffers alsook kleine kistjes vanaf de romaanse periode tot en met de eerste helft van de 16^{de} eeuw kunsthistorisch bestudeerd (Corinne Charles) en technisch onderzocht (Claude Veuillet). Corinne Charles is een ervaren kunsthistorica, die reeds meerdere tijdschriftartikelen op haar naam heeft omtrent middeleeuws meubilair en haar medewerking verleende aan tentoonstellingen in o.a. Autun, Beaune, Genève, Colmar, Karlsruhe, Bilbao en Annecy. In 1999 liet zij ook een boek verschijnen aangaande het 15^{de}-eeuws koorgestoelte in Genève en het hertogdom Savoie en daarna nog enige boeken over andere onderwerpen. De andere auteur is sinds 1979 een onafhankelijk conservator-houtrestaurator en adviseur bij de "Monuments historiques" van verschillende kantons in Franstalig Zwitserland en de vallei van Aosta in het noordwesten van Italië. Hij is ook raadgever van musea bij de restauratie van hun kunstwerken.

Het eerste deel van deze studie wordt vooraf gegaan door een uitgebreide inleiding van Marie Claude Morand (p. 11-31), die voordien conservator was van het Musée d'histoire du Valais en opgevolgd werd door Patrick Elsig. Kunsthistorica Corinne Charles bestudeert in het 2^{de} hoofdstuk van deel 1 de historische en stylistische aspecten van de verschillende meubels. Bij deze catalogus worden zowel banale, onversierde als rijk geornamenteerde koffers onderzocht en vergeleken met elders bewaarde meubels. Kleine reliek- of geldkistjes, die verguld zijn of beschilderde wapenschilden en figuren vertonen, mochten uiteraard ook niet ontbreken. Zoals blijkt uit de tekst en de uitgebreide bibliografie (p. 160-181), werden zowel oude als recente tijdschriftartikelen en boeken geraadpleegd uit Frankrijk, Duitsland, Groot-Brittannië, Italië en Zwitserland. Een Latijns archiefdocument uit het jaar 1361 werd aan dit eerste deel van het boek toegevoegd. Charles besteedt ook aandacht aan het gebruik van de koffers, de typologie, de ambachtslieden die "banale" tot geornamenteerde bergmeubels vervaardigden en hun "herontdekking" sinds de 19^{de} eeuw wat aanleiding gaf tot opmetingen en tekeningen uit deze periode. Claude Veuillet spreekt als expert terzake over allerlei technische aspecten, de verschillende gebruikte houtsoorten (spar, beuk, notelaar), de verwerking (het zagen en het kloven), het hang- en sluitwerk in metaal en de dateringsmogelijkheden der meubels (dendrochronologie, radiocarbon methode). Hij doet dit aan de hand van zeer duidelijke kleurfoto's en detailopnames (van deksels, de onder- en keerzijde, montage-elementen, signaturen en versieringen) of eigen tekeningen en wordt hierbij vanzelfsprekend bijgestaan door Corinne Charles, de grote kunsthistorische specialiste terzake over dit onderwerp.

Dit tweedelig boek is een belangrijk wetenschappelijke publicatie en een aanwinst inzake middeleeuws en laat-middeleeuws meubilair. Op enige uitzonderingen na zijn er over dit onderwerp nog veel leemtes aan te vullen over bergmeubels die in verschillende Europese landen wel degelijk nog aanwezig zijn. Wij hebben dit kunnen vaststellen bij het raadplegen van meerdere in Vlaanderen en Wallonië gepubliceerde boeken over meubels in het algemeen, alsook de weinige in het buitenland verschenen studies. In eigen land worden de meest betrouwbare originele berg- en zitmeubels vanaf de laat-middeleeuwse periode tot in de 17^{de} eeuw hoofdzakelijk bewaard in kloosters, abdijen, hospitalen en begijnhoven waaronder Brugge. Dit neemt natuurlijk niet weg dat originele meubels ook in musea aanwezig zijn. Het oorspronkelijk Hôpital Notre-Dame à la Rose van Lessines dat in de 13^{de} eeuw werd gesticht beschikt eveneens over een rijke collectie meubels vanaf de gotische periode. Horst Appuhn heeft in zijn publicaties veel aandacht

geschonken aan bergmeubels die bewaard waren in Duitsland, waaronder Lüneburg, Ebstorf en het bekende Wienhausen. Penelope Eames liet een studie verschijnen met als titel *Furniture in England, France and the Netherlands from the Twelfth to the Fifteenth Century*, London 1977 (The Furniture History Society). De auteur van dit boek geeft een ganse typologie van het meubilair, waaronder o.a. tafels, bedden, wiegjes, koffers, buffetkasten e.a. Mevr. Eames beperkte zich in haar publicatie niet alleen tot voorbeelden uit eigen land, maar besprak ook meubels uit Vlaanderen, Frankrijk en zelfs uit musea in de Verenigde Staten.

Als besluit mogen wij stellen dat het tweedelig boek van Corinne Charles en Claude Veuillet een grote aanwinst is betreffende meubels vanaf de romaanse periode tot in de 16^{de} eeuw. In deze degelijke studie worden twee aspecten met elkaar gecombineerd, namelijk het kunsthistorische en het technische facet. Het is te hopen dat nieuwe boeken over laat-gotisch meubilair in Europa het licht mogen zien, want het "materiaal" is op vele plaatsen (kloosters, musea) aanwezig maar wordt helaas soms nog miskend of ondergewaardeerd door bepaalde kunsthistorici.

Stéphane VANDENBERGHE

Ralph DEKONINCK, Caroline HEERING, Michel LEFFTZ (éd.), *Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles* (Théorie de l'art 1400-1800 / Art Theory 1400-1800), Turnhout, Brepols, 2013, 335 p. ill. ISBN 978-2-503-54943-9. Prix: € 100 HT.

Grâce à cette somme importante, l'ornement, longtemps décrié par les historiens de l'art comme un art secondaire, se voit réhabilité à la place qui lui revient dans l'ensemble des arts des Temps modernes. Ces trente-trois contributions rassemblées dans ce bel ouvrage scientifique, questionnent l'ornement sous divers angles qui enrichissent fortement son approche. La publication s'articule en quatre parties qui traitent de l'historiographie de l'ornement, de la méthodologie d'analyse ou théorie de l'ornement, de ses spécificités dans différents domaines artistiques, et enfin de l'ornement dans le cadre de l'organisation et du contexte de la création. Faisant suite à l'introduction de Ralph DEKONINCK, Caroline HEERING et de Michel LEFFTZ, Caroline HEERING présente l'historiographie de l'ornement dont elle souligne au XIX^e siècle la position fonctionnaliste marquée par son inutilité et formaliste qui en établit son indépendance avant de devenir un sujet de réflexion à la fin du XX^e siècle. La transversalité et la diversité du phénomène ornemental caractérisent les Temps modernes.

La première partie est consacrée aux *Théories et discours* de l'ornement. Debra SHAFTER met en lumière la transformation de la perception ornementale au XIX^e siècle en s'appuyant sur les ouvrages de l'Anglais Owen Jones, de l'Allemand Gottfried Semper et de l'Autrichien Alois Riegl (p. 22-31). Thomas GOLSENNE analyse les théories de Warburg sur l'ornement dans les œuvres florentines et dans l'art flamand et conclut au *matérialisme mystique du Quattrocento* (p. 31-40). Nous devons à Catherine TITREX un article sur les théories de *L'ornement d'architecture à l'âge classique. Statuts et fonctions: l'apport d'Alberti* (p. 40-51). De son côté, Frédérique LEMERLE traite *Les ordres comme ornement dans la tradition vitruvienne XVI^e-XVII^e siècles* (p. 51-58), en particulier elle analyse les théories de Serlio et de Vignole. Par ailleurs, parmi les grands concepteurs d'ornements, une large part est accordée à Piranèse et ses interlocuteurs, comme le montre Maarten DELBEKE (p. 59-69). Anne-Françoise MOREL étudie, quant à elle, l'ornementation à caractère moralisateur des églises anglaises au XVII^e siècle (p. 70-77). La fonction de l'ornement et des sculptures funéraires du XVIII^e siècle fait l'objet de l'article de Chiara BASATI (p. 78-87).

Dans la deuxième partie, les études présentent les formes et fonctions de l'ornement. Yves PAUWELS se penche sur *Les figures de l'ornement en architecture à l'âge classique*, véritable *Elocutio* (p. 91-99). Selon Olivier DELOIGNON, l'ornement a conquis d'autres domaines que ceux des beaux-arts et des arts décoratifs, il est également très présent dans l'ornementation typographique au XVI^e siècle (p. 101-111). Lizzie BOUBLI met en exergue *Une poétique de l'ornement* et

prend comme exemple l'*Allégorie de l'Hymen* d'Agnolo Bronzino (p. 113-120). Dans une analyse des éléments de l'architecture du XVI^e au XVIII^e siècle, Pascal JULIEN prend en compte le rôle des *Termes, atlantes et caryatides* (p. 121-135). Plus particulièrement, un des grands inventeurs d'ornements de la Renaissance comme Jacques Androuet du Cerceau est mis à l'honneur par Evelyne THOMAS (p. 136-143). De son côté, Bertrand PRÉVOST étudie un aspect très ponctuel, celui *Des putti et des guirlandes* (p. 145-153). Femke SPEELBERG reconsidère les origines des entrelacs en prenant comme point de départ la Galerie de François I^{er} du Château de Fontainebleau (p. 155-165). Pour les Pays-Bas méridionaux, Brigitte D'HAINAUT consacre un article à la conception de l'ornement dans les églises: *Assonances, dissonances et résonances. Efficacités structurantes de l'ornement dans l'architecture religieuse des Pays-Bas aux XVI^e et XVII^e siècles* (p. 166-176). Le rendu des matières en sculpture qu'affectionne Michel LEFFETZ concerne cette fois l'étude formelle des cheveux, barbes et autres représentations pilleuses (p. 177-183). Le domaine du travail du bois et en particulier celui des *intarsie* au Quattrocento fait l'objet d'un article d'Alexandra BALLEZ (p. 184-193).

La troisième partie donne une approche des genres, médiums et matières des ornements. Les contributions sont dédiées à des études ponctuelles comme celle de Christian MICHEL sur le *putto*, motif ornemental et figure (p. 197-201) et celle d'Edouard DEGANS consacrée à l'étude de la console dans l'architecture florentine du XVI^e siècle (p. 204-211). Nous devons à Nicolas COBRON un article sur les stucs et les ornements dans les décors italiens du XVI^e siècle et à Anne PERRIN-KHELISSA de comprendre la sculpture en biscuit de Vincennes-Sèvres dans ses rapports avec les ornements en bronze au XVIII^e siècle (p. 221-232). Une réflexion sur les ornements et les reliefs sculptés du mobilier liturgique du sud-est de la France (XVIII^e siècle) est menée par Emilie ROFFIDAL-MOTTE (p. 233-249) et Valérie NÈGRE fait preuve d'originalité lorsqu'elle analyse les ornements d'architecture en matériaux factices à la fin du XVIII^e siècle (p. 240-249).

Enfin la thématique complémentaire sur les rôles et sociétés fait l'objet de la quatrième partie. Tout d'abord, des contributions éclairent le rapport d'un artiste particulier avec l'ornement: Emilie PASSIGNAT étudie le rapport de Giorgio Vasari avec l'ornement dans le cycle décoratif du Palazzo Vecchio à Florence (p. 252-265). Valérie HERREMANS qualifie Rubens de *Inventor of Ornament* (p. 266-276) et Sébastien BONTEMPS consacre un article au *Dessin, témoin du relief au service de l'ornemental* (p. 277-285). Plusieurs études sont consacrées à la diffusion de l'ornement en Europe: Linda HINNERS montre l'apport de l'atelier de sculpteurs d'ornements au Palais Royal de Stockholm vers 1700 (p. 286-294). Ariane VABELLA BRAGA étudie l'enseignement du dessin d'ornement en Angleterre à la fin du XVIII^e siècle. (p. 295-301) et Sarah MUNOZ traite les têtes en médaillon sculptées dans l'architecture privée de la Renaissance en France (p. 302-313). De plus, nous devons à Isabelle GILLES une étude sur le rôle de l'ornement dans les architectures (p. 314-324), et à Laurent REGARD d'avoir mené une réflexion sur le pouvoir du cadre et le droit des tableaux peints (p. 325-332).

Au lieu de considérer l'ornement uniquement comme décor, les auteurs renouvellent sa perception en explorant ses multiples potentialités comme élément artistique à part entière. Retournant bien souvent aux sources littéraires, leurs travaux démontrent que l'ornement participe activement à la construction d'une architecture, d'une sculpture et aux autres disciplines artistiques dans une panoplie de matières très diverses. La traversée que fait le lecteur dans le temps, de la Renaissance s'appuyant sur l'Antiquité et jusqu'au XIX^e siècle, permet de comprendre le rôle de l'ornement tant dans l'architecture civile que religieuse. De nombreux historiens d'art sont confrontés à l'étude de l'ornement dans les beaux-arts et dans les arts décoratifs. Ils pourront trouver dans cet ouvrage scientifique de référence fort documenté et d'aspect très soigné, une matière riche de réflexions et des pistes d'analyse bien utiles pour de futures recherches.

Claire DUMORTIER

Jean-Bernard DE VAIVRE et Laurent VISSIERE, Préface de Philippe CONTAMINE, *Tous les Deables d'Enfer. Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480*, Librairie Droz, Genève, 2014 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, DXXIX), 878 pages, 58 planches couleurs, ISBN 978-2-600-01768-8. Prix : € 49,95.

Du 23 mai au 18 août 1480, la ville de Rhodes que les Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem occupaient, fut l'objet d'un siège mené par les Ottomans du Sultan Mehmet II dit le Conquérant. La résistance des assiégés et la levée du siège marquèrent l'imagination occidentale et fit l'objet de nombreux écrits. Le plus connu est celui de Guillaume Caoursin qui était alors secrétaire personnel du grand maître de l'ordre, Pierre d'Aubusson (1476-1503), pour lequel il fit réaliser une version enluminée de son récit (actuellement, Latin 6067 de la BNF). Les deux auteurs ne se sont pas contentés de publier ce texte original, en latin et en traduction française, accompagné de nombreuses notes, mais ils ont eu le mérite de réunir tous les textes concernant le siège, répartis en dix sections. La première rassemble les extraits des lettres écrites pendant le siège qui sont plus de l'ordre de documents historiques. Vient ensuite un texte remarquable, l'histoire journalière, récit des faits établi au jour le jour par un témoin anonyme probablement français, dont une transcription de 1495 nous est parvenue (BNF, Dupuy 255). Un deuxième témoin oculaire, un Italien, originaire de Pavie, ermite de Saint Augustin, Giacomo della Corte, a écrit en latin un *De urbis Colossensis obsidione 1480 a Turcis tentata*, publié à Venise par l'éditeur Erhard Ratdolt, moins précis, donné ici également avec une traduction française. Cette publication doit être sensiblement contemporaine de l'ouvrage de Caoursin dont l'étude, le texte latin et sa traduction française suit en quatrième section.

Les textes suivants sont des ouvrages de seconde main, non sans intérêt, mais moins riches en informations. En 5 vient un récit du siège dû à un Français dont la personnalité est mal définie, Mary du Puis. La sixième section regroupe trois textes courts dont deux émanent de chevaliers bourguignons anonymes et un récit en latin des miracles survenus. C'est à un curieux poème italien, publié dès 1481, *La guerra del Turco contro Rhodi*, qu'est consacrée la septième section. Les trois derniers chapitres rassemblent divers documents, les écrits royaux notamment, les quelques récits ottomans et enfin des témoignages de pèlerins. Ils apportent moins d'informations et ont surtout le mérite de témoigner de l'intérêt et de l'émotion suscités par l'événement.

L'étude du texte de Caoursin demeure la partie la plus importante de l'ouvrage. Les auteurs ont eu la bonne fortune de découvrir à la bibliothèque vaticane, un manuscrit des instructions pour la réalisation de la transcription de luxe, le Latin 6067 dont ils avaient donné une première publication dans la revue *Art de l'enluminure* (n° 40 mars 2012). Caoursin exigeait que le travail d'écriture comme d'illustration soit fait à Paris, par les meilleurs maîtres possibles. Ceci entraînait naturellement, malgré les précisions des instructions, une certaine liberté d'interprétation du miniaturiste qui ne connaissait certainement pas les protagonistes. Pour assurer la qualité de l'évocation des lieux, Caoursin précisait «Je vous envoie en peinture la cité de Rhode et le siege des Turcs, affin que le painctre aye bonne exemple pour faire ce que je demande». On comprend dès lors comment le miniaturiste parisien a pu être aussi précis dans ses évocations du site. La peinture en question n'est pas associée au manuscrit conservé à Rome, mais il existe un autre document qui pourrait lui être relié. Le frère du grand maître, Antoine d'Aubusson avait fait faire, dès 1483, une peinture qu'il aurait voulu placer en ex-voto à Notre-Dame de Paris, ce que les chanoines refusèrent. Le tableau semble bien avoir survécu par miracle et se trouve aujourd'hui à l'hôtel de ville d'Épernay. C'est une œuvre précise qui pourrait bien être de la main d'un maître brugeois : la représentation de l'apparition de la Vierge dans le ciel, entourée de deux anges le suggère et la réalisation du paysage présente une approche voisine des vues peintes dans les manuscrits du dernier quart du quinzième siècle. Aussi de deux choses l'une : ou le peintre a suivi les mêmes modèles que ceux qui étaient fournis au miniaturiste parisien, ou il est lui-même l'auteur de ces modèles. La seconde hypothèse paraît d'autant plus plausible que la commande de l'œuvre émane directement de l'entourage du grand maître et que, parmi les

nombreux personnes attachées à l'ordre à Rhodes, en 1480, il pouvait bien se trouver un peintre ou un miniaturiste venu de Bruges.

Cet important et impressionnant ouvrage apporte, par les textes publiés, un grand nombre d'informations fort utiles aux historiens, notamment aux spécialistes d'histoire militaire, qui peuvent trouver ici de nombreuses descriptions de combats et d'armes. Les historiens d'art seront intéressés par les illustrations du manuscrit de la Bibliothèque nationale attribuées au Maître du Cardinal de Bourbon et à leur mode d'élaboration, comme au témoignage de la peinture d'Épernay.

Albert CHÂTELET

Dorothee KEMPER, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Cologne, 2014 (Studien zum Kölner Dom 11, band 2). 3 volumes, 1400 p. 385 ill. couleur, 453 ill. N/B, ISBN 978-3-922442-78-3. Prix : € 285.

Cette publication résulte d'un projet initié en 2003 par le *Dombau* de Cologne, et ambitionne de fournir la base fondamentale pour des recherches ultérieures sur la châsse des Rois mages, conservée depuis le début du XIII^e siècle dans le chœur de la cathédrale colonaise. Publié avec le *Deutsches Verein für Kunstwissenschaft*, dans la série *Die großen Reliquienschreine des Mittelalters (Corpus scriptorum)* du corpus *Denkmäler Deutscher Kunst*, le livre de Dorothee Kemper constitue le deuxième volet d'un ensemble de publications destinées à paraître sur la châsse: le premier volet de la série avait été inauguré avec l'ouvrage d'Erika Zwierlein-Diehl, *Die Gemmen und Kameen des Dreikönigenschreines* (1998). La présente publication porte sur l'ensemble du décor de la châsse. Il s'agit, d'une part, de fournir le catalogue complet du décor orfèvre et une couverture photographique intégrale de l'œuvre et, d'autre part, de reconstituer l'histoire matérielle du reliquaire.

Si la châsse des Rois mages occupe une place très importante dans l'histoire de l'art médiéval et dans celle de la vie politique, religieuse, économique et sociale de l'Empire, la connaissance du reliquaire n'est cependant pas à la hauteur de sa renommée, car la châsse n'est le plus souvent mentionnée dans la littérature qu'avec réserve. Cela tient aux multiples remaniements que la châsse a connus au cours de son histoire mouvementée. En l'absence de toute étude sur son état matériel, les auteurs en sont venus à exprimer des doutes sur l'authenticité du décor. Sa restauration la plus récente, entre 1961 et 1973, et les données qui en sont issues, n'ont jamais été publiées, alors que cette intervention a grandement influencé les méthodes de conservation de l'orfèvrerie médiévale en Allemagne. Ces constats sont à l'origine de l'ouvrage de Dorothee Kemper.

Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein est organisé en trois imposants volumes, comprenant respectivement l'étude, la documentation iconographique (dont la couverture photographique de la châsse, en 70 planches environ, accompagnées d'un relevé permettant de visualiser le phasage chronologique du décor) et le catalogue. Pas moins de 2998 éléments (figures en reliefs, plaquettes émaillées ou filigranées, colonnettes, bases, chapiteaux, lames estampées, gravées, etc) ont été inventoriés et analysés par D. Kemper. Cette étude est complétée par des recherches archivistiques et des analyses de laboratoire. Chaque élément fait l'objet d'une notice dans le catalogue. Les notices, très complètes et uniformisées, permettent de caractériser au mieux les éléments et de présenter brièvement leur histoire matérielle.

Les archives inventoriées témoignent des états anciens de la châsse et des interventions. Contrairement à ce que laisserait entendre le titre, les documents analysés remontent bien au-delà du XIX^e siècle - même s'ils sont évidemment rares avant le XVIII^e siècle -, des fresques sur le mur de clôture du chœur de la cathédrale de Cologne, datées du XIV^e siècle, offrant les premières représentations de la châsse conservées. Les représentations anciennes, principalement des gravures, font l'objet d'une analyse minutieuse. Les restaurations du XIX^e siècle, effacées par

la restauration du siècle suivant, sont étudiées à travers les descriptions et inventaires contemporains, les comptes de la restauration et les photographies anciennes. Les documents issus de la restauration la plus récente de la châsse, entre 1961 et 1973, n'avaient, quant à eux, jamais été inventoriés ni traités.

Afin de compléter les observations et de répondre à des interrogations spécifiques, l'auteur a également mené une série d'investigations en collaboration avec d'autres spécialistes ou instituts de recherche allemands. La plupart de ces analyses ont été réalisées *in situ*, avec des méthodes ne nécessitant pas un démontage du décor; il n'était en effet pas possible de déplacer ou de démonter la châsse, qui a donc été étudiée sur place, dans le chœur de la cathédrale. Les méthodes et les résultats de ces analyses sont publiés en détail dans le premier volume. La composition des alliages utilisés a ainsi été déterminée, de même que celle de quatorze plaquettes émaillées. Les pierres ont été identifiées; les marques, poinçons et matrices systématiquement relevés. Des analyses de laboratoire ont été menées sur des fragments retirés lors de la dernière restauration et conservés depuis aux archives de la cathédrale (analyse de la composition de trois échantillons de poix de repousseur et de vingt fragments de feuilles de métal, afin d'en déterminer la composition et la provenance). L'analyse de l'âme de bois originale de la châsse, et celle de ses reliques et de ses textiles, feront, quant à elles, l'objet d'une publication ultérieure.

La synthèse, exposée dans le premier volume, est organisée en quatre chapitres: l'histoire des interventions et des restaurations; la présentation du décor (état de conservation, interventions) selon les différentes techniques d'orfèvrerie; enfin, le bilan des observations en rapport avec les problématiques liées à la châsse. L'histoire matérielle du monument est articulée en deux volets, les événements de 1791 en constituant le pivot. La période antérieure à la Révolution (premier chapitre), faiblement documentée, est marquée par un vol ayant touché le pignon principal, en 1574, et par la restauration de l'orfèvre Johann Rohr I, en 1747-1750. Après le traumatisme des troubles révolutionnaires, la châsse connaît, aux *xix^e* et *xx^e* siècles, des restaurations d'envergure qui modifient considérablement son apparence (deuxième chapitre): celles de Wilhelm Pullack en 1807-08 et 1822, puis celle de Peter Bolg, Alfons Dreher et Fritz Zehgruber entre 1961 et 1973, qui visait à rétablir la châsse dans son état d'avant les modifications du *xix^e* siècle. Les interventions de Wilhelm Pullack sont minutieusement reconstituées à travers des sources secondaires, et aussi à travers les éléments retirés lors de la dernière restauration et conservés depuis aux archives de la cathédrale. Pour la restauration des années 1961-1973, les recherches archivistiques sont enrichies par les échanges de l'auteur avec les orfèvres restaurateurs, notamment Peter Bolg. Par son regard critique et nuancé, l'exposé de Dorothee Kemper constitue évidemment bien plus qu'un rapport chronologique des interventions sur la châsse. L'auteur prend soin d'étudier le contexte et les enjeux qui ont présidé aux interventions. Elle rapporte les circonstances, les procédures et les possibilités techniques disponibles, qui permettent d'expliquer les choix des restaurateurs; et elle rend compte des jugements des contemporains. Le troisième chapitre présente le décor orfèvré, organisé selon les techniques de mise en œuvre. Chaque type de décor (figures et reliefs au repoussé, éléments estampés, gravés ou coulés, émaux, filigranes, vernis bruns), fait l'objet d'une description (emplacement, fonction, caractérisation, techniques), avec bien sûr de très nombreux renvois au catalogue; les dégâts, interventions et mesures de conservation-restauration sont répertoriés; les données techniques sont mises en relation avec les faits historiques. Le quatrième chapitre dresse le bilan des résultats en proposant de nombreuses hypothèses afférant aux grandes questions liées à la châsse, notamment sa forme, sa fonction et les dispositifs d'accès aux reliques, la chronologie de sa réalisation, l'organisation des ateliers et la participation de Nicolas de Verdun.

Avec cette publication, Dorothee Kemper livre une contribution très importante à l'histoire de l'art européen. Son objectif, qui était de fournir une base fondamentale pour toutes études ultérieures de la châsse, est largement atteint, et même dépassé. Le lecteur se réjouira de la quantité de données minutieusement récoltées, et du nombre de documents rassemblés. La publication d'un catalogue pour l'ensemble des éléments du décor d'une châsse est une première. S'il constitue un outil de travail d'une valeur inestimable pour l'étude de la châsse des Rois mages

et des œuvres contemporaines, il est aussi un appel à reproduire cette démarche pour d'autres pièces, afin de constituer une véritable base de données pour l'étude de l'ensemble du corpus rhéno-mosan. La publication de photographies couleur couvrant l'intégralité de la chasse est aussi notable. Notons également la reproduction de photographies, relevés et autres documents enregistrés lors de la restauration des années 1960, jusqu'ici inédits, qui permettent notamment d'apprécier des éléments alors démontés pour être traités. Malgré leur ampleur (1400 pages!), les volumes se manient aisément. La consultation est facilitée par divers dispositifs: les différents chapitres, de même que le catalogue, tous très détaillés, peuvent fonctionner de manière relativement indépendante; les renvois aux planches et aux notices sont très nombreux; des synthèses, résumés, tableaux et relevés graphiques permettent de concentrer les informations.

Soulignons quelques-unes des hypothèses tout à fait stimulantes proposées par Dorothee Kemper. Celles-ci touchent des problématiques variées, de la signification des décors au culte des reliques, et ouvrent ainsi de nombreuses pistes de recherches. De la confrontation des gravures anciennes avec les observations matérielles, résulte la réhabilitation de certaines gravures, qui, jusqu'ici, n'étaient pas considérées comme des documents fiables pour juger de l'état ancien de la chasse. L'histoire des restaurations et l'étude du décor orfèvre permettent de dater tous les éléments, et donc, de distinguer, par différents critères, les éléments originaux des plus récents. Ceci permet de corriger des hypothèses qui étaient traditionnellement admises sur la chasse, en montrant notamment que des décors considérés jusqu'ici comme originaux sont en réalité des réalisations du *xix^e* siècle. Les champs d'investigation traditionnels dans le domaine de l'orfèvrerie médiévale sont considérablement élargis et l'étude minutieuse de nombreux composants généralement délaissés (tels que les modes de fixation des plaquettes émaillées et filigranées) fournit quantité de données permettant de mieux cerner des problématiques jusqu'alors insuffisamment étayées. L'étude jette un nouvel éclairage sur les questions liées aux étapes de réalisation de la chasse et aux méthodes de travail des ateliers d'orfèvres, abordées jusqu'à présent essentiellement par le biais de l'analyse stylistique et formelle. À partir des nouvelles données matérielles et techniques (résultant entre autres de l'étude des poinçons utilisés et des gravures présentes au revers de certaines plaquettes), l'auteur propose des hypothèses inédites sur la portée et la qualité du travail de «Nicolas de Verdun», ouvrant la voie à une étude plus circonstanciée de la réalité qui se cache derrière ce nom. Les observations livrent des résultats surprenants, concernant par exemple la fabrication sérielle d'une partie du décor ou encore le montage de certains éléments sur l'âme de bois en fonction des usages de la chasse. Mais les recherches de D. Kemper concernent bien d'autres domaines que l'histoire de l'art. Les données éclairent ainsi la question de l'ouverture de la chasse, en montrant que différents dispositifs permettaient l'accès aux reliques ou leur exposition. Le lecteur en vient presque à regretter que cette recherche n'ait pu être accompagnée d'un nouveau démontage de la chasse: quels auraient alors été les résultats, pourtant déjà si nombreux!

En retraçant l'histoire des restaurations au fil des siècles, Dorothee Kemper souligne à quel point la chasse a fait l'objet d'une attention ininterrompue: malgré les vols et les dommages, elle a toujours été réparée, restaurée, et a su conserver toute sa splendeur. À cet égard, l'auteur offre une vision plus nuancée des interventions anciennes. La restauration du *xix^e* siècle était particulièrement considérée comme «dévastatrice» et «traumatisante» pour la chasse; D. Kemper, en exposant le contexte et les enjeux des réparations et en soulignant le soin et la maîtrise des orfèvres, montre que les orfèvres de l'époque ont alors, avant tout, sauvé la chasse de la perte - malgré l'écart complet avec nos préceptes actuels en matière de restauration-conservation. Par ailleurs, par l'attention que porte l'historienne de l'art aux techniques et aux matériaux mis en œuvre à la fois lors de la création de la chasse mais aussi lors des principales interventions (*xviii^e*, *xix^e* et *xx^e* siècles), se dessine une histoire comparative des pratiques des orfèvres ayant œuvré pour les institutions religieuses coloniales depuis le Moyen Âge. L'étude des *dissecta membra* de la chasse, fragments provenant - ou supposés provenir - de la chasse, remontés par les orfèvres du *xix^e* siècle sur des montages factices ou éparpillés dans diverses collections, constitue un autre chapitre tout à fait passionnant, levant le voile sur un domaine qu'il reste encore

à investiguer: les réseaux établis entre les orfèvres et les amateurs d'art-collectionneurs colonais après la sécularisation, dont les archives et la correspondance, notamment, restent à étudier de manière plus approfondie.

Dorothee Kemper signe donc une publication incontournable pour tous les amateurs de ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie médiévale, qu'ils soient historien d'art, historien, théologien ou sociologue. La richesse de son ouvrage est bien à l'image du rang artistique et historique de la chasse des Rois mages.

Hélène CAMBIER

Tine L. MEGANCK, *Pieter Bruegel the Elder's Fall of the Rebel Angels. Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt* (Collection of Cahiers of the Royal Museums of the Fine Arts of Belgium), Brussels, 2014, 208 p., 100 ill., ISBN 978-836629206. Price: € 28.

Tine Luk Meganck, postdoctoral researcher in the Old Masters Department at the Royal Museums of Fine Arts (Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) Brussels, has had her book *Pieter Bruegel the Elder's Fall of the Rebel Angels*⁽¹⁾ published by the Museum in its series *cahiers des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, distributed by Silvana Editoriale. The research the book is based on was financed by the Interuniversitaire Attractie Pool (IAP) City and Society in the Low Countries, a research program run by the Belgian federal service for Science Policy (BELSPO).

I am normally quick to dismiss the most recent Bruegel interpretation or mad theory about Bosch, Mandijn or Bruegel, but in this case I was genuinely surprised by the book's arguments and the sense they make. I read the book cover to cover in two days and then immediately started over to get a deeper insight into particular sections. I started fact checking a few details and it still made sense. In fact, it proved to be right on the mark. In my view, it is a groundbreaking study of the patronage, meaning and motives of both artist and patron. For instance, Meganck researched the famous letters sent between Scipio Fabius and Abraham Ortelius, published by Hessels in 1887⁽²⁾. In addition, while Sellink still refers to the unknown Scipio Fabes of Bologna, Meganck actually went to Bologna in search of Scipione Fava.⁽³⁾ The publishers catalog reads: "Pieter Bruegel the Elder's *Fall of the Rebel Angels* is the first comprehensive book on one of the most cherished masterpieces of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium in Brussels. It argues that with his *Fall of the Rebel Angels* (1562) Pieter Bruegel (died 1569) turned a traditional devotional theme into an innovative commentary on his own time, and situates the painting within the early modern cultures of knowledge and collecting." Meganck explains and demonstrates that many of the hybrid falling angels are carefully composed of naturalia and artificialia, which were collected by wealthy patrons of the arts in art and curiosity cabinets of the time. According to Meganck, Bruegel's much noted emulation of Hieronymus Bosch proves to be only part of what captivated the currently unknown patron. One fact, however, is crystal clear: it was not a devotional painting and had no direct religious aim. Meganck proves this quite convincingly. Going into detail about this aspect would go beyond the scope of a book review, but an example of the circumstantial evidence presented by Meganck may shed light on the matter: she notes the similar size of the *Dulle Griet* (*Mad Meg*, Museum Mayer van den Bergh) and the central position that Mad Meg occupies. The two paintings are alike in their positioning of the

(1) T. L. MEGANCK, *Pieter Bruegel the Elder's Fall of the Rebel Angels. Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt.*, *Collection of Cahiers of the Royal Museums of the Fine Arts of Belgium*, Brussels, 2014.

(2) The e-book version is available on the Cambridge website. org.cambridge.ebooks.online.book.Author@4e9b6461. 2010. "Epistulae Ortelianae." In. ebook.jsf?bid=CB09780511695339 (accessed 2010).

(3) M. SELLINK, *Bruegel het volledige werk*, Antwerp, 2011, p. 25.

main figure in the center. Even the posture is similar. A third painting, *The Triumph of Death*, in the Prado, might be part of the same series, given its size, *Boschian modus*⁽⁴⁾ and composition. Others have mentioned this link before: Marijnissen quotes Knipping⁽⁵⁾ but dismisses the idea as too difficult to defend. Sellink quotes Marijnissen without mentioning either the dismissal or the original source, and concludes that the idea is speculation.⁽⁶⁾ Although the link to *The Triumph of Death* is less convincing, the schematic relation between *Mad Meg* and *The Fall of the Rebel Angels* seems reasonable. However, it is worth noting that all three were painted in the same year, 1562; this might be the simple cause of the coherence.

One of the more difficult arguments Meganck puts forward is the assertion that *The Garden of Earthly Delights* was housed in Nassau palace on the Coudenberg (down the road from the governor). As the property of William of Orange, it was much desired by art collectors such as Philip II of Spain. Cardinal Granvelle also had an interest but was unable to pursue it since his king had already inquired about the painting. In any event, the Bosch painting was not for sale. It would later be confiscated by the Duke of Alva in 1568 and end up at the Spanish court anyway. It can now be seen in the Museo del Prado, its home since 1939, right across from Bruegel's *Triumph of Death*. Reading Meganck's book lends an amusing edge to such museological detail, since she argues - albeit less convincingly - that Bruegel's painting competes with *The Garden of Earthly Delights* as a sort of representation of the macho competition between the Prince of Orange and Granvelle, or between Bosch and 'the new Bosch'. Although attractive, this claim cannot be substantiated. More convincing is the argument that the troubled relation between the high nobility and the king's government - represented by Granvelle, among others - might be the underlying theme of *The Fall of the Rebel Angels*. Moreover, the open letter written by the three richest noblemen to Philip II about their being sidetracked by Granvelle and his ilk irritated the king and the local government considerably. Given this context, depicting a battle between rebellious angels and the patron saint of Brussels (Saint Michael) can hardly be seen as subtle.

Meganck clearly states that Granvelle's reputation is based mostly upon historiography on the rebellion and the period that followed. *The Fall of the Rebel Angels*, however, was painted before the rebellion at a time when events could go either way. But according to Meganck, Bruegel was probably working for Granvelle. As early as 1947, Stubbe was reminding his readers about the observation made by Gustav Glück that Bosch and Bruegel both worked for people at court.⁽⁷⁾ Stubbe also pointed out the mistake made by Muls, who described Bruegel as a 'simple peasant'. Bruegel belonged to an intellectual elite that included Giulio Clovio in Rome, Scipio Fabius in Bologna, the Dutch Erasmian Coornhert and of course Abraham Ortelius in Antwerp.⁽⁸⁾ Meganck comes to the same conclusion.

Meganck's meticulous study of the collections and collecting behavior of Granvelle and his fellow intellectuals and patrons of the arts in Brussels and Antwerp, as well as her extensive study of the painting's provenance (including Rudolph II, of course, when it comes to Bruegel), makes the book quite easy to follow and fact check. However, although the passage about Granvelle owning several Bruegel paintings and losing some in Malines due to looting has become common knowledge, it is advisable in this kind of focus on one picture to present the sources fact by fact in order to avoid building upon conventional wisdom. The division of the book into four chapters - the Boschian mode, analysis and iconography, the intellectual program and finally the political and religious contexts - makes it well balanced, but this division is somewhat artificial

(4) Manfred Sellink came up with the Boschian modi terminology to describe it. See (M. SELLINK, *Bruegel het volledige werk*, 2011, p.22) and it fits perfectly. Meganck does not use it, however.

(5) P. BRUEGEL, R. RUYFFELAERE & H. MARIJNISSEN, *Bruegel: het volledige oeuvre*, Antwerp, 1988, p. 181.

(6) M. SELLINK, *Bruegel The Complete Paintings, Drawings and Prints*, Antwerp, 2007, p. 174.

(7) A. STUBBE, *Bruegel en de renaissance. Het probleem van het maniërisme*, Antwerp, 1947, p. 189.

(8) *Ibidem*, p. 42

and the temptation always remains in such cases to adapt the story to the mold. Nevertheless, Meganck contributes to busting certain myths surrounding the painting peasant or the *pictor doctus* that some authors have been fashioning out of Pieter Bruegel the Elder.

While contemporaries praised Bruegel for imitating the artistic and natural world around him, none praised his erudition or his political or religious philosophy. Although Meganck does not question the authorship of the *screenplay* or message as much as Sellink did with regard to his prints, her focus on patronage implicitly brings the problem to the table. During such a meticulous dissection of an artwork, the reader cannot fail to reflect upon the impact of the patron versus the input of the artist. Too often, our modern notion of artistic freedom gets in the way. Bruegel has a clear theme running through his works (at least the ones that have survived): he moralizes about the consequences of human choices. It may be witty, it may be tongue in cheek. He proved to be an ambitious artist working for the high end of the market, but his work is ultimately profane, despite its biblical inspiration. Meganck's focus on the rhetoricians is refreshing and calls for a deeper study of the entire oeuvre.

Meganck examines the world at the time that Bruegel was painting *The Fall of the Rebel Angels*. She eloquently sets the stage in the urban and courtly centers of Antwerp and Brussels on the eve of the Dutch revolt and describes how the discovery of the New World transformed the European perception of art and nature irreversibly. In particular, the depiction of an armadillo in the armory of a fallen angel proves her point, but she gives ample examples of wonders on show in Brussels at the time. After reading this book, it is quite difficult to consider *The Fall of the Rebel Angels* a religious work (in contrast to the somewhat earlier version by Frans Floris⁽⁹⁾ mentioned in the book). The political or social agenda of the painting is a tale of hubris and pride, and the potential danger of ambition and disobedience. Although Meganck wisely avoids any discussion of Bruegel's personal convictions, the remark by Stubbe that Bruegel belonged to a group of neo-stoic moderates influenced by humanists can be read between the lines.

As a *cahier* about a single artwork, the book is an asset to both amateurs and scholars. Besides a few remarks about the English phrasing and a couple of annoying mistakes (e.g. p. 25 *helmet* instead of *shield* and p. 41 *shitling* instead of *farting*), I find most of the reasoning plausible. There is, of course, the danger of circular reasoning. In any case, the general historical perspective and the iconography of the work are brilliantly contained in four large chapters. The conclusion is very clear and the hypotheses well argued. In addition, the lavishly illustrated book has two folding reproductions inside the front and back covers. Numbers on the pictures make it extremely easy to follow the arguments, descriptions and explanations. On top of this, the reproductions in the book facilitate closer inspection. And, last but not least, the price of the book is affordable. It should appeal to art history students, since the book is also a good introduction to Bruegel.

Lode GOUKENS

Michel PASTOUREAU et Élisabeth DELAHAYE, *Les secrets de la Licorne*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2013, 144 p., ill., ISBN 978-2-7118-6112-5. Prix : € 29.

La célèbre tapisserie de la *Dame à la licorne* du musée de Cluny, a été l'objet de nombreuses controverses. L'annonce d'une nouvelle publication, signée par un héraldiste et spécialiste de la couleur et des bestiaires, bien connu par de brillants écrits, et de la directrice du musée, laissait espérer une mise au point nouvelle, définitive et claire. Dès le premier abord, on ne peut être que déçu : les deux auteurs n'ont pas collaboré et se sont contentés de juxtaposer leurs textes. Michel Pastoureau, avec son brio habituel, a tracé un riche panorama de la naissance et de

(9) See *The Fall of the Rebel Angels* 1554 Royal Museum of Fine Arts Antwerp (formerly part of an altar-piece).

la vie du personnage de la licorne. Il encadre l'étude d'Élisabeth Delahaye entre l'histoire du thème jusqu'au xv^e siècle et un chapitre final sur ses derniers avatars. Largement et élégamment illustrée, cette partie de l'ouvrage se lit agréablement sans apporter, à vrai dire, d'éléments très nouveaux sur la question.

Élisabeth Taburet-Delahaye, nommée directrice du musée de Cluny le 15 novembre 2005, avait déjà publié en 2007 une petite monographie sur la tapisserie de Cluny : reprenant le même format et la même présentation que celle que son prédécesseur Alain Erlande-Brandenburg avait éditée en 1978 et qui avait eu de nombreuses rééditions, notamment en 1989, avec un texte légèrement remanié. Elle présentait toutefois des conclusions très différentes : elle présentait comme quasiment acquise l'idée lancée par Geneviève Souchal de distinguer un « Maître de la Chasse à la licorne », rebaptisé par Nicole Reynaud « Maître des très petites Heures d'Anne de Bretagne » qui serait l'auteur aussi bien des tapisseries du Metropolitan Museum que de celles du musée de Cluny et qui serait identifiable avec le principal illustrateur des ouvrages publiés au début du xv^e siècle à Paris par Pigouchet pour Simon Vostre (*Revue de l'Art*, 22, 1973). Cette thèse qui avait pourtant fait l'objet de deux critiques sévères par Jean-Bernard de Vaivre en 1984 (*Bulletin Monumental*, p. 397-404) et par Alain Erlande-Brandenburg dans un ouvrage publié en 1993 (*La Dame à la licorne*, éd. Michel Aveline, réédition 2000, non cité ici), est pourtant à nouveau reprise dans ce nouveau volume et cette fois de façon beaucoup plus affirmative, sans même évoquer les critiques qu'elle avait suscitées. Pour ne parler que du rapprochement des tapisseries de Paris et de New York, leur unité d'origine avait été rejetée par la plupart des historiens d'art après l'exposition qui les avait réunies en 1973 (*Chefs-d'œuvre de la tapisserie du xiv^e au xv^e siècle*, Paris, Grand Palais, 1973 et Metropolitan Museum en 1974). L'auteur persistant dans son opinion en vient à attribuer à Antoine II Le Viste (v. 1470-1534) la commande et dater la réalisation dans les premières années du xv^e siècle. Ces propositions apparaissent encore plus déconcertantes lorsque l'on lit que la tapisserie « laisse entrevoir la personnalité de son commanditaire un homme ambitieux, revendiquant les armoiries familiales, au fait des tendances les plus récentes du milieu culturel parisien des années 1500, ne dédaignant pas les allusions à l'amour charnel ». Mises à part les armoiries, il faut beaucoup d'imagination pour relever des telles indications.

Il est d'autant plus regrettable qu'une réflexion commune des deux auteurs n'ait pas été menée. L'héraldiste aurait pu rappeler « *le grand confanon rouge avec la figure d'un grand lion d'argent, armoirie de la ville [de Lyon]* » (Ménéstrier 1680) qui peut bien expliquer la présence constante d'un lion qui sans être d'argent, est du moins de pelage très clair, comme pour rappeler lointainement le métal précieux, et se détache sur le fond rouge. La tapisserie se veut donc d'abord lyonnaise. La fréquence relative de l'association du lion et de la licorne signalée par Michel Pastoureau a pu être aussi une raison de passer du lion de la Ville à la licorne. Cette dernière est également, dit cet auteur, évoquée pour illustrer le sens du toucher mais aussi celui de l'odorat. Sa place était donc toute indiquée dans une série consacrée aux sens. Or, le choix de ce thème a été suggéré directement par le nom de la famille, car si, dans le langage médiéval, l'adjectif *viste* signifie rapide, le mot *la viste* est l'équivalent de la vue (Godefroy). Aussi la tapisserie est-elle essentiellement et uniquement familiale, insérant la vue, *Le/la Viste*, parmi les sens et affirmant son appartenance lyonnaise. Quant à la Dame, injustement dénommée, elle devrait être dite Demoiselle, ce n'est que celle que le mythe de la licorne entraîne et qui est mise ici en scène dans le cadre de l'allégorie des sens - et sans *allusion à l'amour charnel*!

Vouloir justifier la commande à Antoine II en proposant de reconnaître les initiales de son prénom et de celui de sa femme Jacqueline, dans l'inscription de la dernière tapisserie, ne se justifie pas non plus. Le A ne peut être détaché de *À mon seul désir* qui est bien une formule classique de devise et le J final est, comme l'avait déjà proposé Geneviève Souchal, celui de Jean Le Viste qui revendique, dans la tapisserie familiale, ce mot comme sien propre. Élisabeth Delahaye n'évoque que brièvement la *Tapisserie de Persée*, il est vrai, à l'heure actuelle inaccessible, mais publiée pour la première fois dans cette revue par Marthe Crick-Kuntziger (XXIII, 1954). Or son thème en fait une allusion matrimoniale au mariage de Charles Guillard et de Jeanne de Wignacourt, célébré le 30 décembre 1482 (Jean-Bernard de Vaivre publie cette année

dans les *Monuments Piot* un article consacré au commanditaire de cette œuvre). Comme la *Dame à la licorne* devrait être plutôt antérieure à cette tapisserie plus élaborée, elle ne saurait donc être postérieure à 1500, et c'est bien à Jean IV le Viste (v. 1432-1 juin 1500) qu'elle doit sa naissance, comme cela avait été établi par Geneviève Souchal, Alain Erlande-Brandenburg et Jean-Bernard de Vaivre. Sont également passées sous silence les propositions d'attribuer les cartons des tapisseries au Maître de Moulins (Erlande-Brandenburg et Châtelet) qui doit être identifié avec Jean Prévost dont l'atelier se situait à une centaine de mètres de l'hôtel des Le Viste, dans l'actuelle rue Saint-Jean à Lyon, cette voie d'entrée solennelle dont tous les habitants devaient orner leurs façades de leurs tapisseries lors des entrées de souverains. Il se pourrait que l'entrée de Louis XI, en 1476, ait suggéré la commande, mais la tenture devait être réalisée et décorait probablement la façade pour celle de Charles VIII en 1490.

Sur la localisation du tissage que Sophie Schneebalg-Perelman avait proposé de situer à Bruxelles dans un atelier de Jean de Haze (*Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1967, p. 253-278), Élisabeth Delahaye est également très réservée et souhaite, sur le témoignage d'une mention d'archives très sommaire, de revoir la possibilité d'un travail réalisé à Paris.

Ainsi, ce bel ouvrage dont l'élégante présentation peut bien attirer, demeure très décevant : loin de faire progresser la connaissance du chef-d'œuvre du musée de Cluny, il marque une régression dans son étude.

Albert CHÂTELET

Catheline PÉRIER-D'ETEREN & IVO MOHRMANN (éd.), *Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Etude historique et technologique. Der Passions-Altar der Pfarrkirche St. Marien zu Güstrow. Historische und Technologische Studie*, Editechnart, Bruxelles, 2014, 256 p. ill., ISBN 9- 789461-360458. Prix : € 55.

Les recherches faites sur les retables sculptés brabançons ont pris un tournant décisif au cours de ces vingt dernières années. Alors que les études s'appuyaient sur les données historiques et artistiques, aujourd'hui leur examen matériel apporte des résultats essentiels. C'est lors de la restauration de ces retables que des projets de recherche interdisciplinaires voient le jour, auxquels participent des chimistes et des restaurateurs qui appliquent des techniques d'investigation déjà en usage pour l'étude des tableaux peints. Les retables à double paire de volets encore conservés aujourd'hui sont rares. Publié avec le concours du Fonds Léon Courtin-Marcelle Bouché géré par la Fondation Roi Baudouin, ce livre mis en œuvre par Catheline PÉRIER-D'ETEREN et Ivo MOHRMANN a pour objectif l'édition d'une première monographie, fruit d'un travail interdisciplinaire, consacrée à un retable bruxellois à double paire de volets examiné dans son ensemble. L'ouvrage est placé sous l'angle de quatre aspects indissociables que sont l'histoire, le style, la technologie et la restauration. Ils sont répartis dans quatre parties dédiées aux chapitres d'introduction, aux volets peints, aux sculptures et aux restaurations.

En guise d'introduction, Catheline PÉRIER-D'ETEREN présente le caractère prestigieux des retables à double paire de volets au sein de la production des retables brabançons des xv^e et xvi^e siècles (p. 37-54). L'origine des retables à double volets peints se retrouve en Allemagne du Nord dès le xiv^e siècle. Dans les Pays-Bas, les retables de ce modèle sont exécutés pour l'exportation vers les pays du Nord et de l'Est. Les premiers retables de ce type proviennent de Bruxelles de l'atelier des Borman qui y apposait des marques. A titre de conjecture, l'auteur attribue la marque de la tête de jeune homme à celle d'un courtier qui a pu jouer le rôle d'intermédiaire lors de l'exportation de la pièce. Le retable de Güstrow fait partie des retables à double paire de volets dont la forme et la dimension permettent un grand nombre de scènes narratives. En complément, l'auteur dresse une liste des retables conservés. Afin de mieux comprendre la signification du retable de Güstrow, Brigitte D'HAINAUT présente les usages et les raisons d'être de la double paire de volets, qui jouent un rôle essentiel en rapport avec la liturgie. Après avoir donné l'origine et leur évolution depuis le Moyen Âge, elle analyse le statut sacralisé des volets

pour dévoiler les images et souligne que le retable est plutôt consacré à la Vie glorieuse, à la vie de la Vierge et de sainte Catherine. La manière d'associer les saints à des images du Christ et de la Vierge diffère d'après leur emplacement, leur distribution tenant compte du calendrier liturgique, de la communauté des fidèles, de l'intégration des composants de la piété médiévale, d'une hiérarchie des images et du rôle du clergé (p. 55-75). Ensuite, Lisa Maria VOGEL explique le contexte historique de la réalisation du retable de l'église Notre-Dame de Güstrow. Celle-ci remonte au début du XIV^e siècle et après un incendie, elle a été reconstruite et consacrée dès 1508 et c'est en 1522 que le retable aurait été inauguré. On peut penser que son exécution est le résultat de la générosité de riches confréries religieuses regroupant des membres illustres parmi lesquels des membres du clergé de la collégiale, des institutions religieuses et des familles nobles. De plus, Güstrow était une ville hanséatique et les princes de la maison de Mecklembourg entretenaient des relations avec la famille des Habsbourg (p. 77-85).

Les résultats des analyses dendrochronologiques du retable de Güstrow que réalisèrent Tilo SCHÖFBECK & Karl-Uwe HEUSSNER sont surprenants et révèlent de nouveaux résultats concernant sa datation. D'après le registre de l'église de Güstrow, il aurait été mis en place en 1522. L'étude dendrochronologique de quinze sculptures et en particulier celle du soldat portant la signature JAN BORMAN, démontre que le bois est d'origine du Mecklembourg et que les dates d'abattage pourraient être plus récentes que 1522. Ces données indiquent que le retable a été achevé et complété sur place. Toutefois, les raisons de l'utilisation de bois local ne sont pas connues (p. 87-93).

La deuxième partie est consacrée à l'étude des peintures. Pour Véronique BÜCKEN, l'exécution des volets peints du retable se rapproche de celle de Bernard Van Orley et s'inscrit ainsi dans la tradition de la peinture des anciens Pays-Bas, plus particulièrement de Bruxelles vers 1520. Elle se caractérise par l'utilisation des modèles en usage dans l'atelier de Bernard Van Orley et on y relève une manière plus graphique de travailler que celle de ce dernier (p. 97-104). De son côté, Catheline PÉRIER-D'ETEREN, après avoir examiné les volets peints du retable de Güstrow, formule de nouvelles hypothèses sur leur attribution. Sur base de l'étude du dessin sous-jacent et de la technique d'exécution, l'auteur en déduit que les volets peints sont le résultat d'une collaboration entre plusieurs peintres du cercle de Bernard van Orley. Les parentés stylistiques et les caractéristiques individuelles la conduisent à déterminer des groupes stylistiques. De plus, les analogies stylistiques et technologiques lui permettent de renoncer à l'attribution des volets peints à Van Orley au profit de l'intervention hypothétique du Maître de saint Michel et du peintre Jan Rombouts (p. 105-133). Dans leurs contributions, Ivo MOHRMANN et Kerstin BISSE utilisent les procédés d'investigation scientifique qui permettent de connaître ce qui est invisible à l'œil nu pour une meilleure conservation et pour éclairer les restaurations. Une explication simple et claire permet au lecteur d'approcher ces méthodes de travail et leurs résultats. L'examen aux rayons X donne des informations sur l'état de conservation de la polychromie et du support des volets peints; le procédé de réflectographie infrarouge permet de voir le dessin sous-jacent et éclaire le processus de création artistique (p. 135-149). Grâce aux rayons ultra-violet, les auteurs relèvent la présence des retouches et des surpeints. Dans un deuxième temps, Bärbel JACKRICH présente une analyse technologique complémentaire des volets peints. Elle en détaille le mode de fabrication et l'exécution des peintures dont elle commente le style des représentations. Elle constate une différence marquante de technique picturale entre les éléments végétaux et les figures et complète son analyse en commentant l'état actuel et les restaurations antérieures des volets peints (p. 151-165).

Hans NIEUWDRUP ouvre la troisième partie centrée sur les sculptures du retable de Güstrow. Il souligne que le retable est une œuvre de collaboration. L'attribution aux Borman s'appuie notamment sur les signatures en relation avec l'organisation du travail des sculpteurs. L'auteur rappelle le fonctionnement des ateliers de sculpture et la possibilité de sous-traiter le travail à un autre sculpteur. Dans le cas de Güstrow, on peut penser à une collaboration de Jan III et de Passier Borman travaillant éventuellement dans deux ateliers. De ce fait, les modèles, constituant le «capital» de l'atelier, ont pu passer d'un atelier à l'autre de la dynastie Borman (p. 169-173). C'est

une lecture détaillée des compartiments que Catheline PÉRIER-D'ETEREN entreprend. L'étude de la partie sculptée du retable lui permet de caractériser avec plus de précision le style des différents intervenants, celui de Jan III Borman se démarquant clairement de celui de son frère Passier. On peut attribuer à Passier Borman les deux volets droits et la prédelle sculptée. L'analyse stylistique du volet gauche montre que les sculptures seraient de la main de collaborateurs sous l'influence du même Passier. Dans un premier temps, l'analyse stylistique du volet gauche et de l'*Ascension* du volet droit montre un style rudimentaire très différent de celui de Jan III Borman, qui permet de l'attribuer à un collaborateur influencé par Passier. Dans la caisse centrale, la *Comparution devant Caïphe* et quatre autres scènes du volet droit révèlent le travail mou d'un sculpteur anonyme proche de Passier. Ensuite, l'auteur analyse en profondeur le style des autres scènes de la caisse centrale, prenant pour point de départ celle portant la signature JAN BORMAN qui se caractérise par la lisibilité, le dynamisme des protagonistes et la qualité d'exécution. La même facture se retrouve dans la *Mise au tombeau* du volet droit. Ces scènes seraient dues à Jan III Borman. L'auteur fait une étude comparative approfondie du retable sculpté de Güstrow et des retables bruxellois attribués à Jan III Borman et à Passier exécutés pour nos régions et ceux destinés à l'exportation en Suède et en Allemagne. Elle tente d'établir des filiations entre eux. En dépit du petit nombre de documents d'archives conservés, l'auteur construit sa démonstration sur l'observation grâce à une documentation photographique de grande qualité et aux résultats des analyses technologiques, notamment de la polychromie, auxquelles participent les spécialistes de ce volume (p. 175-202). Ses hypothèses d'attribution construites sur une lecture claire tracent de nouvelles pistes d'interprétation au niveau de l'organisation des ateliers bruxellois. Enfin Volker EHLICH consacre son étude au montage du retable et aux aspects techniques comme la construction, la polychromie ainsi que sa restauration (p. 203-212).

La dernière partie de l'ouvrage traite des restaurations du retable de Güstrow. Approcher l'histoire matérielle des volets peints du retable et les restaurations antérieures à celles de 2012, constitue le propos d'Ute STERN. Celle-ci présente les restaurations d'Alois Hauser de 1881-1882, un des restaurateurs les plus réputés de son époque. L'auteur en cerne la personnalité et la carrière, les conditions de la commande et le travail de restauration des panneaux. Nous devons à Martine RUNGE de traiter les restaurations des volets peints qui ont suivi celles d'A. Hauser, au cours du xx^e siècle et celles réalisées depuis 2011. Enfin, Volker EHLICH trace l'histoire de la restauration des parties sculptées du retable et présente les campagnes de restaurations menées depuis 1991 (p. 237-247). L'ouvrage se voit complété par la bibliographie.

Toutes les contributions sont écrites en français et en allemand. Nous sommes reconnaissants aux éditeurs d'avoir unifié les textes français dans une langue claire et précise rendant la lecture aisée et agréable même lorsqu'il s'agit d'études technologiques. Bien heureusement, la publication est enrichie de nombreuses et superbes illustrations du retable complet et sous tous ses aspects, sans oublier de nombreux agrandissements de détails qui permettent de suivre les comparaisons nécessaires aux démonstrations. Cette publication scientifique restera un bel exemple de collaboration entre historiens, historiens de l'art et spécialistes de la conservation et un outil de référence indispensable pour connaître le patrimoine artistique sculpté et peint bruxellois conservé en Allemagne.

Claire DUMORTIER

Famke PETERS (ed.), *A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor Master of Elsloo in an International Perspective* (Scientia Artis, 9) Brussels, Royal Institute for Cultural Heritage, 2013, 346 p., 478 ill., ISBN 978-2-930054-19-3. Prix: € 60.

La publication complète est accessible gratuitement en version électronique sur le site de l'IRPA à l'adresse www.kikirpa.be dans la rubrique Publications. C'est la première publication on-line de l'Institut et donc une nouveauté! Ce livre est le résultat d'une recherche interdiscipli-

naire internationale gérée à l'Institut royal du patrimoine en 2010 et 2011 à propos d'un sculpteur anonyme et de son entourage qui ont travaillé entre la fin du xv^e siècle et le milieu du xvii^e siècle dans le Limbourg (Pays-Bas et Belgique actuelle). Le travail s'est achevé par un colloque organisé à l'Institut, en octobre 2011 et par cette publication qui témoigne du bilan des recherches. Les articles sont suivis d'un inventaire scientifique des œuvres du groupe Elsloo comportant plus de 220 rubriques. Une exposition déjà prévue au cours du projet sera réalisée en 2016 au Bonnefantenmuseum de Maastricht. Introductions et conclusions sont rédigées en anglais par Christina Ceulemans et Famke Peters, les gestionnaires du projet. 17 articles se succèdent rédigés par 13 auteurs en 4 langues: anglais (8 articles) français (3 articles) néerlandais (5 articles) allemand (1 article). Les textes qui ne sont pas rédigés en anglais bénéficient d'un résumé anglais. Il est dommage de ne pas avoir également des résumés en français. Voyons le contenu des articles: L'introduction campe l'histoire du projet, les méthodes de travail et les buts à atteindre.

1. Peter TE POEL, étudie la genèse du Maître Van Elsloo, dont le nom est créé par l'historien d'art J. J. M. Timmers en 1940 au départ d'une sculpture de Sainte Anne, la Vierge et l'enfant conservée dans l'église de Saint Augustin à Elsloo, bourgade proche de Maastricht. Un groupe stylistique de sculptures est alors créé autour de cette œuvre. Au cours des années, le catalogue des œuvres va passer d'une quarantaine à plus de deux cents sculptures. Les œuvres majeures se situent où sont issues des environs de Roermond. Les recherches d'archives s'y effectuent, et certains pensent que le maître pourrait être identifié à Johan Van Oel, sculpteur cité dans les archives de la ville. Cette hypothèse peu fiable nécessite de nouvelles recherches. Il faut surtout étudier chacune des œuvres d'une manière plus large et plus scientifique afin de mettre de l'ordre dans cet ensemble de statues (p. 18-47).

2. Gérard VEXNER examine le parcours de l'œuvre de base: la Trinité de Sainte Anne aujourd'hui conservée à l'église paroissiale d'Elsloo. Elle est acquise par l'église seulement en 1848-49 et provient de l'ancienne abbaye cistercienne de Roermond, actuellement nommée Munsterkerk. Les archives et inventaires des biens de l'abbaye réétudiés confirment cette provenance. (p. 48-64).

3. Gérard VEXNER étudie ensuite les sculpteurs, peintres et orfèvres cités dans les archives de l'époque de Venlo, de Roermond et environs. Il réexamine longuement le cas de Johan Van Oel et de toute sa famille. Le sculpteur meurt en 1550, alors que deux de ses fils sont déjà morts et que le troisième Gaert Van Oel, également sculpteur vivra jusqu'en 1573. Rien de plus ne permet pourtant de considérer que le Maître d'Elsloo puisse être identifié à Johan van Oel. On peut d'ailleurs penser qu'il eut fallu examiner des archives à ce sujet dans d'autres villes. Car aucune certitude n'existe non plus sur l'origine de l'atelier de ce maître à Roermond. (p. 64-91).

4. Famke PETERS détaille ensuite les méthodes utilisées par l'IRPA pour l'étude interdisciplinaire des sculptures en Belgique. Elle explique les trois démarches successives pour chaque œuvre:

1. La documentation photographique: chaque statue doit être prise au minimum sous huit angles différents et additionnée de détails choisis. Selon les cas les œuvres seront examinées et photographiées in situ ou emmenée à l'IRPA pour étude approfondie.

2. Les sculptures sont observées au niveau technique par les conservateurs-restaurateurs. Le support et la surface sont minutieusement étudiés. Les analyses de dendrochronologie et de laboratoires permettront ensuite d'affiner les connaissances sur certaines œuvres de ce groupe.

3. Toute la documentation existante d'archives et de littérature serviront à l'histoire de l'œuvre et à son approche iconographique et historique. Iconographie, usage, étude comparative des formes et des techniques devraient servir à cerner les œuvres comme étant de la main du maître ou non. Elle illustre ce propos en racontant de manière assez simpliste et mélangée, la réalisation des travaux pour une série de cas précis (p. 92-107).

5. Famke PETERS et Vincent CATERSEL cherchent l'ADN du maître Van Elsloo et font une étude stylistique du Groupe Elsloo. Sous ce titre peu approprié, les auteurs retracent les précédentes relations stylistiques en y ajoutant des observations techniques et scientifiques. Ils réutilisent les formules de comparaison tels les visages, les coiffures et barbes, les mains, les plis,

les gestes et positions des membres. Ils complètent avec la provenance et l'âge des bois, les traces d'étaux, les similitudes et les différences de détails et de proportions. Les observations largement illustrées amènent plus à une série de questions qu'à des réponses. Ils concluent en disant qu'il ne faut pas trouver un seul maître mais un groupe de sculpteurs travaillant ensemble dans un ou plusieurs ateliers proches de la Meuse qui pourraient aussi bien se situer à Maaseik, à Bree ou ailleurs. Les liens avec les commanditaires de l'Ordre Teutonique et ceux avec l'abbaye de Thorn doivent être approfondis (p. 108-121).

6. Michel LEFFTZ, sous le titre *Réflexions méthodologiques et contribution à la caractérisation morphologique des sculptures du groupe Elsloo*, fait une excellente analyse des formes et du style d'une série de sculptures classées par thème iconographique. Il commence par une description minutieuse de quatre des plus beaux Christ en croix du groupe: Ellikom, Liège, Meeuwen et Beek. Dans une langue française très soignée, il continue ses comparaisons avec six autres Christ dont certains sont parfois encore accompagnés de la Vierge et du Saint Jean au Calvaire. La confrontation de la série des photos d'ensemble et de détails est remarquable. Il y découvre un parcours chronologique et évolutif dans la création du Maître Van Elsloo. Il fait de même pour trois Vierges, pour quatre Saints Christophe et enfin pour quelques autres apôtres et saints. Il conclut son analyse prudente par l'explication d'une évolution stylistique en quatre périodes successives. Un premier tableau détaille les caractéristiques par période soit une évolution générale montrant une intensification de l'expression des figures s'alliant à une réduction du travail de mise en œuvre. Un deuxième tableau montre sa liste d'œuvres qu'il classe dans ces quatre moments. La première période ou début des recherches formelles de l'artiste comporte 11 œuvres, la deuxième 20, la troisième 11 et enfin la quatrième plus de 32 œuvres. Comme dans ces deux derniers groupes, la qualité n'est pas constante, il considère qu'à ce moment au moins, il aurait travaillé avec des collaborateurs dans un atelier «productif». Son texte est subtil et convaincant (p. 122-147).

7. Kim Woods examine les sculptures du groupe Elsloo actuellement conservées en Grande-Bretagne, toutes tristement découpées. L'auteur commence par expliquer la provenance des œuvres qui sont issues de collections privées et dont certaines sont achetées ensuite par les musées. Elle présente trois œuvres alors que l'inventaire du groupe Elsloo en compte sept. Elle cite à un moment le saint Christophe du Victoria & Albert Museum, mais ne parle pas de Sainte Catherine, ni du Saint Jean, ni de Sainte Ursule également conservés au V & A et illustrés dans le livre. Elle étudie le Samson qui brise la mâchoire d'un lion, conservé au V & A de Londres. Cette petite œuvre (13 cm) est en buis, fait rare dans la production étudiée du Maître. Il eut été intéressant qu'elle compare cet objet aux deux autres statuettes en buis conservées aux USA et citées dans l'inventaire. L'auteur se limite à une recherche de son sens iconographique, établit des comparaisons avec d'autres objets de buis de l'époque et cite quelques gravures comme sources d'inspiration. Aucun examen stylistique et technique n'est effectué qui permettrait peut-être d'affirmer que cette œuvre est bien du xvi^e siècle et non plus tardive, comme je le crois. Elle raconte ensuite le parcours du magnifique Chevalier de la Walker Art Gallery de Liverpool. Elle décrit son chapeau, son armure, la coquille Saint Jacques décorant un genou et son collier inspiré de la Toison d'or. Elle réalise des comparaisons avec différentes œuvres de l'époque. Elle affirme après de longues élucubrations que la statue ne représente pas un Roi mage, ni un Saint guerrier mais bien un personnage réel utilisé pour la propagande dynastique d'une des grandes familles régnantes tout comme on en a commandé pour le palais du Coudenberg à Bruxelles ou à La Haye ou encore pour le mausolée de la Hofkirche à Innsbruck. Le fragment de retable de la collection du Lord Braybrooke conservé au château d'Audley End (Essex) est taillé dans un grand bloc de bois de chêne local. Le relief devait appartenir à un grand retable. Il présente une scène avec dix personnages masculins entourant un homme couché à terre. Cela représenterait éventuellement une scène d'exorcisme opéré par un évêque et un chanoine. Elle propose Saint Remi et Saint Vaast ou avec un peu plus de conviction, Saint Vincent de Saragosse et Saint Valère. De nouveau, un très long commentaire pour aboutir à l'ignorance de la réelle iconographie. En bilan, rien de neuf pour la recherche souhaitée (p. 148-161).

8. Pascale FRAITURE présente sa recherche dendrochronologique réalisée sur les sculptures du groupe Elsloo. Elle explique la méthode de travail, ses limites, ses apports et ses questions. C'est un travail minutieux qui va lui permettre d'analyser 94 séquences de lectures des anneaux de croissances pratiquées sur 52 sculptures en chêne. Elle peut en déduire la date approximative d'abattage du bois de 29 œuvres situées entre 1484 et 1513, soit un résultat sur 60% des pièces analysées. Elle va pouvoir dire que des pièces de Neeroeteren et une de Siersdorf proviennent du même arbre. Il en est de même pour La Vierge du Calvaire de Ellikom et la Vierge à l'enfant de Bocholt. Les questions restent aussi nombreuses: le bois d'origine locale est-il choisi en forêt par les artistes directement pour sa forme ou est-il livré dans un ou plusieurs ateliers? Le temps d'attente avant la taille restera également toujours variable. Elle observe une grande recherche d'économie et d'utilisation maximale des bois acquis. Elle termine par des tableaux de provenance du bois: aucune œuvre du groupe n'est sculptée dans du chêne importé de la zone balte. Les objets sont taillés dans du bois local mosan ou provenant d'un peu plus loin dans les Ardennes ou encore de Rhénanie-Westphalie. On peut prouver que certaines pièces sont taillées dans le bois frais. Le dernier tableau détaille avec clarté toutes les œuvres avec le nombre d'anneaux mesurés, la date du dernier cerne mesuré et la date présumée d'abattage. Il s'agit d'une recherche innovante et très bien menée (p. 162-183).

9. Jana SANYOVA et Cécile GAUDE analysent la polychromie de sept sculptures du groupe Elsloo. La seule polychromie visible et complète est celle de la Vierge au Croissant de l'église Saint-Jacques à Liège. Pour les autres cas, la polychromie originale se cache sous de nombreux repeints ou n'est plus visible qu'à l'état de traces après les anciens décapages. Les auteurs décrivent les techniques utilisées avec une parfaite connaissance des techniques de polychromie des *xv^e* et *xvi^e* siècles dans les différents pays d'Europe occidentale. Elles observent les couches préparatoires, les feuilles métalliques, leur mode d'application et les couleurs utilisées (les bleus, les rouges et les verts principalement). Les œuvres comportent des techniques parfois différentes des techniques brabançonnaises bien connues et plus proches des techniques germaniques comme l'utilisation de l'or parti ou *zischgold* à la place de l'or pur ou d'un bolus plus foncé et opaque à la place d'un bolus orangé transparent. Elles étudient également les variations des sous-couches utilisées pour l'azurite et la fabrication des colorants rouges et particulièrement de la laque de garance extraite de restes textiles. Cela témoigne sans doute de l'existence d'un ou de plusieurs polychromeurs à la croisée des pratiques brabançonnaises et germaniques (p. 184-205).

10. Vincent CATTERSEL nous livre ensuite les résultats de l'examen technologique de 77 sculptures du groupe. Il observe systématiquement le matériau, la construction et la manière de sculpter les œuvres. Il répète que le groupe est essentiellement composé de statues en bois de chêne local ou provenant de zones proches. Seuls quelques rares statuettes sont en buis, une en noyer et une en poirier. Elles sont souvent taillées dans le bois frais comme en témoigne tantôt des fentes et fissures et tantôt l'introduction de flipts en cours de taille. Il parle de la découpe du bois et la volonté d'éviter l'emploi du cœur de l'arbre, sauf dans le cas des grandes statues. Pour ces dernières, il y aura souvent un évidement du dos afin d'éviter les fentes de cœur qui apparaissent au séchage. Sur 77 sculptures étudiées, 27 sont évidées et 12 d'entre elles possèdent encore ou présentent les traces d'une planche de fermeture. La taille du bois est très soigneusement achevée. Les pupilles des yeux sont parfois légèrement incisées ou recouvertes d'une peinture gris-noir posée directement sur le bois. Ce n'est pourtant pas les traces d'une polychromie partielle mais bien le positionnement des yeux avant polychromie. Les traces du banc de sculpteur et des étaux sont ensuite notées. Il observe les mêmes traces sur des pièces de Neeroeteren et de Siersdorf, ce qui corrobore l'analyse dendrochronologique et stylistique. Il rappelle que 55 statues sont décapées et que les 22 autres présentent de la polychromie. Une seule polychromie originale complète subsiste, les autres étant essentiellement de style néogothique voire encore plus récente et recouvrant rarement la polychromie originale. Il suggère très justement dans ces conclusions qu'il faut continuer ces investigations sur les autres sculptures du groupe (p. 206-217).

11. Arnold TRUYEN observe la sculpture de base, attribuée au maître, soit la Trinité de Sainte Anne d'Elsloo ainsi que trois autres groupes proches. La Sainte Anne d'Elsloo et celle

de Rindern sont taillées dans une zone de bois qui se divise en deux branches. Le montage photographique est intéressant. Après une introduction trop longue où il rappelle des pratiques d'autres artistes, il ne fait que trop rapidement une description simple des supports des 4 œuvres. Sans parler du style de taille ni des aspects de surface si différents (p. 218-229).

12. Marc PRÉZ décrit les magnifiques sculptures conservées dans l'église Saint-Jean de Siersdorf commandées par l'ordre Teutonique allemand pour cet édifice. Il y a huit sculptures ainsi qu'un grand arc décoratif ajouré actuellement placé devant le grand retable anversoïse de la vie et de la Passion du Christ. Autrefois, il était probablement situé à l'entrée des stalles. Ce décor est soutenu par des colonnes surmontées de deux sculptures représentant l'empereur Auguste et la Sybille de Tibur. Au centre de l'arc, on observe une Vierge à l'enfant. Ces œuvres ont été restaurées et transformées de nombreuses fois et l'article en parle à différents endroits. Une étude minutieuse du bois de provenance locale et des traces d'outils est réalisée. Il découvre que trois établis de sculpteurs différents ont été utilisés et il en déduit qu'au moins trois sculpteurs devaient travailler dans l'atelier. Il décrit encore d'autres traces d'outils, comme celle du foret pour réaliser le creux des boucles, les poinçons pour faire varier les surfaces, ou encore des traces de gouges de taille différentes relevées sur l'arc ajouré. Il déplore le manque de traces de polychromie, déjà notée en 1960. Il suggère avec justesse que l'ensemble des stalles du même style devraient avoir été réalisées dans le même atelier. Il informe en fin d'article que le commanditaire pourrait être soit Franz von Reuschenberg chef de l'ordre teutonique à Siersdorf de 1524-1547, soit son prédécesseur Konrad von Reuschenberg de 1491 à 1522. L'ensemble du mobilier est en place avant 1535 car il est cité dans un texte à cette date. Il est dommage que l'auteur n'analyse pas le style de chacune des statues afin de retrouver les mains différentes qui ont opéré. Le lecteur ne peut pas lui-même se faire une idée car de nombreuses photos manquent : pas de photo de la Sybille, aucun détail de l'arc décoratif, et pas de localisations des autres sculptures dont les photos sont trop petites (p. 230-245).

13. Vincent CARTERSEL étudie en profondeur le Christ du Calvaire de l'église Sainte Harlinde et Relinde à Ellikom. Il décrit l'œuvre, étudie sa construction aidé de la radiographie, observe ses détails sculptés et sa polychromie originale bien conservée sous trois repeints. Il conclut en insistant sur la qualité esthétique de l'œuvre et l'importance de sa magnifique polychromie originale conservée. Il réalise en finale un tableau de tous les détails anatomiques présents ou non dans les dix Christs du groupe Elsloo (p. 246-259).

14. Emmanuelle MERCIER et Delphine STEYAERT analysent la polychromie de la Vierge au croissant conservée à l'église Saint Jacques à Liège. Après avoir déploré l'absence de polychromie originale sur la majorité des œuvres du groupe Elsloo, elles énumèrent celles où il subsiste de la polychromie sous des repeints ou celles où subsistent quelques traces. Une description minutieuse des techniques et des décors utilisés sur La Vierge de Liège suit. La date de 1525 est peinte sur une bordure arrière du manteau. Malheureusement pas de photo en couleur de ce détail important qui fait de cette œuvre un repère chronologique précieux. Elles comparent alors cette polychromie exceptionnelle avec des polychromies originales existantes sur de grandes sculptures contemporaines et ensuite avec de plus petites statuette de retables. Le riche décor à sgraffito bleu sur or est comparé avec un décor similaire repéré sur les restes de polychromie sur un Christ bénissant d'une collection privée attribuée au Maître. Un autre détail particulier est illustré : c'est la forme d'un des poinçons utilisés sur la Vierge de Liège, un poinçon rond dans lequel s'insère une étoile. Ce type de poinçon n'est pas utilisé en Brabant mais bien en Basse Rhénanie et au Limbourg et particulièrement sur la Sainte Odile de Jan van Steffeswert. Elles démontrent ensuite la ressemblance des décors de bordures composés de lettres, fruits et fleurs peintes ou à sgraffito avec des retables brabançons (bruxellois, malinois et anversoïse). Toutes les comparaisons sont très convaincantes et révèlent leurs connaissances parfaites de toutes les polychromies originales conservées, restaurées et documentées notamment à l'IRPA. Mais toutes ces observations restent sans réponse : la Vierge de Liège a-t-elle été polychromée avec la collaboration d'un polychromeur brabançon ou par un peintre local influencé par les pratiques brabançonnes ou encore provenant de la région du Bas-Rhin (p. 260-275) ?

15. Lucrèce KARGÈRE étudie le Saint Roch du Metropolitan Museum of Art de New York et les ateliers autour du Maître d'Elsloo. Elle raconte l'itinéraire de l'œuvre depuis sa vente à Cologne en 1904 et son arrivée au Musée en 1916, ainsi que la progression de la recherche sur son attribution. Elle le compare, comme cela avait déjà été fait, au Saint Roch du Musée des Beaux-Arts de Tours. Elle révèle aussi les analogies stylistiques avec les milieux artistiques de Kalkar, Clèves et Xanten. Elle réalise aussi des observations techniques sur le bois choisi, la présence du cœur de l'arbre, les nœuds, la découpe, l'évidement, le travail de réparation des fentes en cours de taille, les ajouts, les finitions et cela pour les deux Saint Roch ainsi que pour d'autres statues de Kalkar et Xanten. Elle conclut en disant que le Saint Roch de New York est moins accompli que de grandes œuvres du Maître d'Elsloo et le considère seulement comme issu des cercles d'influences proches de la Basse Rhénanie. Elle relève aussi prudemment des différences avec celui de Tours et suggère d'approfondir les recherches (p. 276-287).

16. Michel LEFFETZ étudie un autre maître sculpteur contemporain du Maître Van Elsloo à Liège: le Maître Balthazar (Baltus de Ryckel ?) Il serait identifié grâce à différents textes d'archives pour avoir été payé pour le Calvaire de l'église Saint-Séverin-en-Condroz en 1532, qui aurait été polychromé par Lambert Lombard. Il signale que l'étude des archives et des œuvres doit être poursuivie. Il décrit le Christ avec ses lourds repeints, mais surtout avec son perizonium formant un chiasme particulier et remontant en deux pans volants. Il le compare avec le superbe Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège qu'il attribue avec certitude au même sculpteur. De là, il attribue à ce Maître une dizaine de Christ du même type stylistique ainsi que 14 autres sculptures. Les descriptions sont fouillées, les similitudes ou différences détaillées. Il conclut que le Maître a eu peut-être des influences brabançonnnes (le Calvaire de Leuven) mais surtout une influence du Bas-Rhin (Arnt de Kalkar) et de la Gueldre (p. 288-303).

17. Famke PETERS étudie l'histoire de la restauration de quelques statues à la lumière des archives et des photographies anciennes. Elle explore les archives paroissiales du Limbourg, les rapports de la Commission royale des Monuments et encore d'autres sources. Elle détaille alors quelques cas de décapage et de repeints de type néogothique. Elle relate aussi les interminables discussions sur l'état et les traitements à réaliser pour les œuvres de Neeroeteren qui finiront malheureusement par être totalement décapées. La deuxième moitié du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle ont été catastrophiques pour les œuvres par le non-respect de leur authenticité et le massacre des polychromies. Cela révèle la méconnaissance du sujet à l'époque (p. 304-319). La conclusion énumère les recherches, souligne les quelques avancées, déplore le manque de budget pour réaliser des investigations en Allemagne et dans d'autres pays. La documentation et la recherche effectuées pour le projet sur de nombreuses œuvres conservées en Belgique et sur quelques-unes en Allemagne et en Hollande sont toutefois très importantes. Leur interdisciplinarité est un modèle de travail. L'inventaire des œuvres est un élément très intéressant de ce volume. Il ne contient malheureusement pas les photos des œuvres conservées en dehors du pays, ce qui très dommage (p. 326-341).

Le lay-out esthétisant et trop rigide laisse des tiers de page vides en trop grand nombre et oblige à réduire la dimension des photos ou la quantité de photos. Malgré leur grand nombre beaucoup de photos d'œuvres majeures manquent. Ce volume est pourtant un modèle de recherche interdisciplinaire, toutefois la suite reste à faire. Les auteurs font chacun leurs recherches locales sans qu'aucun ne se lance dans une synthèse générale. Le bénéfice de ce projet est toutefois immense pour la connaissance des œuvres conservées en Belgique et la conservation et restauration de certaines d'entre elles. Espérons que l'exposition programmée puisse amener à d'autres investigations et à une tentative de synthèse.

Myriam SERCK-DEWAIDE

ACADÉMIE ROYALE
D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE
VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

GFCOMPTÉ RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 15 MARS 2014
GEWONE ZITTING VAN 15 MAART 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Allart, Bastin, Ceulemans, Crunelle, Currie, De Jonge, Demeter, De Poorter, Delmarcel, Dumortier, Fagnart, Kavalier, Lecocq, Lefrancq, Lierneux, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Mori, Peeters, Thoben, Van den Bossche, Vanden Benden, Van den Bergen-Pantens, Vandenberghe, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Borchert, Brosens, Bücken, Coomans, de Callatay, de Nave, De Ren, Dickstein, Duvosquel, Hadermann-Misguich Leblieq, Logie, Pérrier-D'eteren, Serek-Dewaide, Vanautgaerden, Van Belle, Van Laere, Van Santvoort, Verslype

La séance ordinaire commence à 10h30. La présidente, Madame Alexandra De Poorter accueille les membres, parmi lesquels deux membres associés étrangers, Monsieur Ethan Matt Kavalier et Madame Yoko Mori, ainsi que les nouveaux membres présents, Madame Laure Fagnart et Monsieur Stéphane Vandenberghe. Ensuite, elle proclame les deux lauréats du Prix Bergmans: Mademoiselle Elodie De Zutter et Monsieur Jeroen Reyniers, pour leurs thèses de master: respectivement, *Etude historique, iconographique, stylistique et technologique du "Portrait de Philippe le Bon" de l'hôpital de la Madeleine à Ath*, et *Kunsthistorisch en technologisch onderzoek naar "een heel oudt stuck seer goliex, verbeldende een trouw van O:L:V: en St. Joseph" van een navolger (?) van Rogier van der Weyden in de kathedraal van Antwerpen*. Les deux lauréats sont chaleureusement applaudis; la Présidente leur remet à chacun leur prix, une médaille de l'Académie ainsi que le dernier volume de la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*.

Monsieur Ethan Matt Kavalier, membre associé étranger depuis 2012, présente son exposé: *Power and Performance: the Bruges Mantelpiece to Charles*. I examine it in four ways: 1. As a subject for performative viewing, 2. As an object of costly materials, 3. As an early manifestation of the antique mode in the Netherlands, 4. As a vehicle for use of the grotesque and the function of the grotesque in this work. The longest section is on performance or "performativity", a term I adapt from the anthropologist Victor Turner and the theatre theorist Richard Turner. The advantage of seeing engagement with the mantelpiece in terms of performance is that it discourages a view of a fixed iconography and encourages an understanding of an engagement over time in which several possibilities of interpretation come to the fore. Rather than see the mantelpiece as a stable "text", we might look upon it as a site of continual negotiation over rights and privileges between the Franc, the Emperor, and the city of Bruges.

Des membres interviennent ensuite pour poser des questions, commenter, ou encore souligner la qualité et l'originalité de l'approche de E.M. Kavalier sur un des chefs-d'oeuvre de l'art du début du xvi^e siècle des anciens Pays-Bas.

La séance est levée à 12h15. Elle est suivie par la réception annuelle, en l'honneur des lauréats du Prix Bergmans, du conférencier et des nouveaux membres. Peu après 13h00, les membres quittent l'Académie pour se réunir à nouveau autour d'un repas convivial au Musée des Instruments de Musique.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 26 AVRIL 2014
GEWONE ZITTING VAN 26 APRIL 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Bastin, Borchert, Brosens, Ceulemans, Crunelle, Demeter, De Poorter, Dumortier, Kairis, Lecocq, Lierneux, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Paredes, Peeters, Thoben, Vanden Bemden, Vandenberghe, Vander Auwera, Van Nerom, Vanwijnsberghe

Excusés/perontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Allart, Bergmans, Bruwier, Colman, Coomans, Currie, Delmarcel, de Callataÿ, de Nave, Dickstein, Duvosquel, Fagnart, Hadermann-Misguich, Koldewij, Leclercq, Lefrancq, Sereck-Dewaide, Vanautgaerden, Van Belle, Van den Bergen-Pantens, Van den Bossche, Van Laere, Van Santvoort, Verslype

De laatste gewone zitting van het academiejaar 2013-2014 vangt aan om 10u30. De Voorzitter mevr. Alexandra De Poorter herinnert de leden aan de jaarlijkse uitstap die op 17 mei zal plaatsvinden. Op het excursieprogramma staat een bezoek aan Brussel. De plaats van afspraak aan het Riolenmuseum om 10u wordt bevestigd. Vervolgens lijst de Algemeen secretaris mevr. Isabelle Lecocq de namen op van de afwezige verontschuldigde leden voor de vorige evenals de huidige zitting. Na een korte introductie door de voorzitter neemt de spreker dhr Koen Brosens het woord. Met veel brio geeft hij zijn uiteenzetting over de reeks wandtapijten betreffende de geschiedenis van Constantijn, naar projecten van Rubens (ca. 1622), getiteld: *Rubens, Constantijn en ... ? In 1622 ontwierp Rubens zijn tweede wandtapijtreeks: De Geschiedenis van Constantijn*. De twaalf voorbereidende olieverfschetsen bevinden zich in openbare en private collecties in Europa, de Verenigde Staten en Australië. De meeste wandtapijten, geweven in de wandtapijtmanufacturen van de faubourgs Saint-Marcel en Saint-Germain in Parijs, behoren tot de collectie van de Mobilier national (Parijs). Algemeen wordt aangenomen dat Lodewijk XIII de opdrachtgever was van de reeks. De lezing vertrekt van nieuw archiefmateriaal en een kritische analyse van de bestaande wetenschappelijke literatuur om de genese, stijl en iconografie van de reeks in een inclusieve matrix te bestuderen. Dit wil zeggen dat niet alleen de artistieke en politieke agenda's van Rubens en Lodewijk XIII in beeld komen, maar ook – en vooral – het ondernemingsgedrag en de commerciële strategie van Marc Comans en Frans Van der Plancken/François de La Planche, directeurs van de manufactuur in de faubourg Saint-Marcel. Tegen deze achtergrond worden de belangrijkste bouwstenen van het debat opnieuw onderzocht. Hieruit blijkt dat niet Lodewijk XIII maar Comans en Van der Plancken als opdrachtgevers van de reeks aangeduid moeten worden.

Na het gewoonlijke vragen-antwoorden halfuurtje wordt de zitting beëindigd om 12u15.

Isabelle Lecocq
Algemeen Secretaris

Alexandra De Poorter
Voorzitter

COMPTE RENDU DE L' / VERSLAG VAN DE
EXCURSION DU 17 MAI 2014
UITSTAP VAN 17 MEI 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Ceulemans, Coppens, Crunelle, De Poorter, Dumortier, Dickstein, Jacobs, Leblieq, Lecocq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Mousset, Serek-Dewaide, Vanden Benden, Vandenberghe, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés/verontschuldigd:

Mesdames/ de Dames – Messieurs / de Heren: Bastin, Brosens, Coomans, de Callataÿ, Delmarcel, Demeter, D'Hainau-Zvenyt, Duvosquel, Hadermann-Misguich, Logie, Meulemeester, Peeters, Périer-D'eteren, Thoben, Van Belle, Van den Bossche

À 10h00, les membres et leurs conjoints se sont retrouvés devant l'entrée du Musée des Égouts, installé dans les deux anciens pavillons de l'octroi de la porte d'Anderlecht, au-dessus du deuxième voûtement de la Senne inauguré en 1955. Pendant toute la matinée, les membres ont découvert un lieu insolite.

Notre vice-président, M. Yvon Leblieq, créateur de la section historique du Musée en 1988, a tout d'abord permis aux visiteurs de mesurer, depuis ses origines médiévales jusqu'à nos jours, la lente évolution du «tout-à-la-rue» jusqu'au tout-à-l'égout, en mettant notamment l'accent sur le rôle fondamental joué par le premier voûtement de la Senne (1871) dans ce processus. Prenant le relais, M. Eric Mercier, ingénieur chef de service au département travaux de voirie de la ville, et son collaborateur, M. Guy Delvallée, ont ensuite présenté les salles techniques du Musée situées en sous-sol et consacrées aux aspects techniques et contemporains du réseau d'égouts. Outre des données sur l'épuration des eaux et la problématique générale de la qualité des eaux en milieu urbain, on y trouve des informations quant au réseau lui-même, à la forme des égouts et des collecteurs, aux modes de construction et d'entretien, aux risques d'inondations, à l'évacuation des eaux excédentaires, aux dératisations, etc. Les participants ont ensuite pu voir les vanes mobiles des pertuis du deuxième voûtement, se promener sur une passerelle surplombant un des pertuis, visiter un tronçon du collecteur de la chaussée de Mons datant du XIX^e siècle, et enfin remonter à la surface dans le second pavillon de l'octroi où d'autres explications ont encore été fournies.

Les membres ont savouré un déjeuner convivial au restaurant du «Wine Bar Sablon», tout proche de la Maison Brueghel, sise 132 rue Haute. Dans l'après-midi, celle-ci a été visitée par les membres, sous la conduite experte de M. Joost Vander Auwera. Après une présentation générale des bâtiments, les membres ont été intéressés au projet muséal en cours de développement. La visite suivante, prévue à l'église Notre-Dame de la Chapelle, a dû être ajournée, l'église n'étant pas accessible à cause de la manifestation de la Gay Pride. Les membres se sont alors dispersés sur le parvis de l'église.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 18 OCTOBRE 2014
GEWONE ZITTING VAN 18 OKTOBER 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Bücken, Ceulemans, Crunelle, D'Hainaut-Zvenyt, Demeter, De Poorter, Kairis, Leblieq, Lecocq, Martens, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Peeters, Thoben, Van Belle, Vanden Benden, Vandenberghe, Vander Auwera, Van den Bossche, Van Laere

Excusés/verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Allart, Bergmans, Borchert, Brosens, Colman, Coomans, Currie, Dickstein, De Jonge, Delmarcel, De Nave, Dumortier, Duvosquel, Fagnart, Hadermann-Misguich, Lefrancq, Thoben, Vanautgaerden, Van den Bergen-Pantens, Vanwijnsberghe

Om 10u30 opent de Voorzitter Alexandra De Poorter de eerste zitting van dit nieuwe academiejaar. De titelvoerende leden worden uitgenodigd om tot 8 december de kandidatuur voor nieuwe corresponderende leden toe te sturen. Het CV dient van een motivatiebrief vergezeld te zijn. De documenten kunnen naar de Algemeen secretaris of de Voorzitter worden gezonden. Dhr. H. Hasquin, Vast Secretaris van de Koninklijke Academie heeft voor een laatste keer de toestemming verleend voor een reductie van de huurprijs van het lokaal voor onze bijeenkomsten. De Voorzitter nodigt ook de leden uit om de studiedag bij te wonen die op 15 november te Hoei wordt georganiseerd ter nagedachtenis van ons overleden medelid Albert Lemeunier.

Na het verontschuldigen van de afwezige leden wordt Mevr. Natasja Peeters uitgenodigd voor haar lezing over: *Francken en zonen: artistieke, sociale en economische aspecten van een Antwerps schildersatelier c. 1600*.

In de jaren kort voor 1600 is er in het atelier van Frans Francken I (1542/43-1616) – na een lange periode waarin er geen leerlingen waren opgeleid – een opvallende toename van het leerlingenaantal te merken. Frans had tussen 1595 en 1608 liefst negen (geregistreerde) leerlingen in dienst. Ambrosius Francken, zijn jongere broer (1544-1618) leidde tussen 1594 en 1605 vijf leerlingen op. Vergelijking met kwantitatieve gegevens over leerlingenaantallen leert dat de meeste meesters alleen werkten. Ook de jonge generatie Francken werd in die periode in het kunstbedrijf ingelijfd: de vier zonen van Frans en de zoon van de vroeg overleden broer Cornelis zetten in deze periode hun eerste stappen in de ateliers van Frans en/of Ambrosius.

Hel is wellicht niet toevallig dat de periode waarin deze schaalvergroting in aantal medewerkers zich in Frans' atelier voordoet, samenvallt met de periode waarin de Antwerpse kunstmarkt meer dan ooit terug opbloeit. De precieze rol van de oude generatie Francken hierin is niet geheel duidelijk, want er is geen kleinfigurig werk op hun conto geplaatst (met uitzondering van de Dresdense Calvarie, die volgens de laatste onderzoeksgegevens echter mogelijk van de hand van Frans Francken II zou zijn). Eén aanwijzing werpt misschien licht op deze vragen: bij zijn overlijden had Frans een grote stock aan schilderijen in huis, zo omvangrijk zelfs dat die hier en daar per lot opgesomd werd. Vloeit hieruit voort dat Frans actief was in de kunsthandel d.w.z. in de verkoop? Of waren zijn nog inwonende ongehuwde zonen hierin actief?

Een ding staat vast: de derde generatie Francken: Frans II, Ambrosius II, Hiëronymus II, Hans en Thomas waren ingespeeld op de burgerlijke kunstmarkt. De best bekende telg, Frans II, heeft vele honderden werken op zijn naam staan, hetzij eigenhandige werken, hetzij atelierwerk van uiteenlopende kwaliteit. Vooral Ambrosius II en Hiëronymus II blijken – indien we ons op hun gekende oeuvre baseren – meer artistiek ontplooid te zijn geweest dan tot nu toe gedacht. Hun beroemde broer Frans II had zijn roem zeker te danken aan zijn onmiskenbaar talent, zijn neus voor interessante thema's en composities en niet in het minst, aan zijn lijnzinnige uitwerking. Maar hij had deze grote productie nooit kunnen ontplooiën zonder de hulp van een hele ploeg mensen die in zijn schaduw werkten.

De voordracht van Natasja Peeters is gebaseerd op haar wetenschappelijk onderzoek dat onlangs verscheen bij Uitgever Peeters (*Frans Francken de Oude (ca. 1542-1616): Leven en werken van een Antwerps historieschilder*, Leuven, 2014 ISBN 978-9-0129-3085-8) en op haar bevindingen die voorgesteld werden op het symposium, dat naar aanleiding van het boek werd georganiseerd in het Rubenianum te Antwerpen op 23 mei (*Frans Francken ... en zijn milieu. Oude paden, nieuwe wegen*). Na heel wat vragen van de leden, wordt de zitting iets na 12u30 beëindigd.

Isabelle Lecocq
Algemeen Secretaris

Alexandra De Poorter
Voorzitter

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 22 NOVEMBRE 2014
GEWONE ZITTING VAN 22 NOVEMBER 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Ceulemans, Crunelle, Currie, Dickstein, D’Hainaut-Zveny, Demeter, Dulière, Dumortier, De Poorter, Leblieq, Leclercq-Max, Lecocq, Masschelein-Kleiner, Serek-Dewaide, Thoben, Van Belle, Vanden Bemden, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés / verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Brosens, Colman, Coomans, De Jonge, Fagnart, Lefrancq, Peeters, Vanautgaerden, Vanden Bergen-Pantens, Vandenberghé

La présidente Alexandra De Poorter accueille les membres dès 10h30. Elle rappelle que la prochaine séance de l’Académie aura lieu le 20 décembre prochain, au BOZAR, avec la visite de l’exposition *Sensation et Sensualité. Rubens et son héritage*. La directrice de la revue, Claire Dumortier, prend ensuite la parole pour présenter le nouveau numéro de la *Revue* sorti de presse et sur le point d’être adressé aux membres. Ce numéro inclura une des deux contributions du Prix Bergmans, celle d’Élodie De Zutter; l’article de Jeroen Reyniers paraîtra pour sa part dans le numéro à paraître en 2015. L’une des grandes nouveautés de la *Revue* est l’uniformisation du système de références bibliographiques à travers tous les articles, sur la base du système américain, avec des références succinctes, la bibliographie étant rassemblée à la fin de chaque article. Ce système a également l’avantage de faire gagner du temps lors de l’édition des textes.

Marc Crunelle, membre statutaire depuis février 2014, est ensuite invité à présenter son exposé sur *Les propriétés acoustiques des édifices érigés en occident depuis l’Antiquité jusqu’à nos jours*. Tout au long de l’histoire de l’architecture apparaissent des bâtiments contenant des phénomènes acoustiques remarquables, souvent étonnants et parfois même spectaculaires. Ceux-ci sont divers: longs temps de réverbérations, effets d’échos multiples, galeries des murmures, focalisations des sons, mais aussi moyens de communiquer en secret d’un côté à l’autre sous une voûte elliptique, par conduits acoustiques, etc... La question se pose: les effets rencontrés ne sont-ils que fortuits et ne résultant que du seul hasard? ou bien les édifices dans lesquels on rencontre ces phénomènes sont des réalisations résultant d’un intérêt local et momentané pour certaines préoccupations auditives: voire même, seraient-ils des points nous permettant de retracer une préoccupation acoustique constante s’étendant sur une très vaste période?

Après les nombreuses et diverses questions des membres très intéressés par cette problématique singulière, la séance est levée vers 12h00.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 20 DÉCEMBRE 2014
GEWONE ZITTING VAN 20 DÉCEMBRE 2014

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Ceulemans, Corbiau, Currie, Delmarcel, Demeter, De Poorter, Dumortier, Jacobs, Leblieq, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Meuleneester, Paredes, Serek-Dewaide, Vanden Bemden, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés / verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Colman, Coomans, de Nave, De Ren, Dickstein, Duvosquel, Fagnart, Hadermann-Misguich, Leclercq-Marx, Lecocq, Lierneux, Peeters, Périer-D'eteren, Thoben, Van Belle, Van den Bergen-Pantens, Van Laere, Verslype

La présidente Alexandra De Poorter accueille les membres dès 10h30, au BOZAR, pour la visite de l'exposition *Sensation et Sensualité. Rubens et son héritage* (25.09.2014-04.01.2015, commissaire: Nico Van Hout [Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers]). Les membres sont guidés par Monsieur Joost Vander Auwera.

Fruit d'une collaboration de BOZAR avec le Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers et la Royal Academy of Arts de Londres, l'exposition permet de redécouvrir l'œuvre de Rubens (1577-1640) et de ses héritiers, selon six fils conducteurs: la violence, le pouvoir, la luxure, la compassion, l'élégance et la poésie.

Au début de l'exposition, un panneau introductif expose l'argument de l'exposition: Pierre Paul Rubens, surnommé *l'Homère de la peinture*, était un narrateur, un homme de cinéma avant la lettre. Son coup de pinceau exprime la confiance en soi. Bien qu'il soit inimitable, il est le maître le plus influent de nos contrées. Son impact s'étend sur plusieurs siècles et va bien au-delà des frontières de l'Europe. Des générations d'artistes ont admiré et envié son talent. Rubens est considéré comme le peintre de la Contre-Réforme et de l'absolutisme par excellence, mais il ne s'agit là que d'une partie du personnage. Car il existait aussi un Rubens moins solennel: le peintre des portraits de famille, des paysages et des pastorales, des rondes paysannes et des jardins d'amour. Un Rubens poétique qui se trouve à la source du rococo, du romantisme et de l'impressionnisme: un créateur de sensations et de sensualité. L'intérêt qu'affichaient les artistes pour Rubens était souvent sélectif. Les peintres français étaient surtout attirés par l'érotisme et la poésie de Rubens, les Allemands par sa vitalité. Les artistes espagnols préféraient ses œuvres religieuses, tandis que les Anglais prenaient exemple sur ses portraits et ses paysages. De nombreux artistes talentueux ont été séduits par le coloris, la composition ou la technique de Rubens et c'est sur ce terreau fertile qu'ils se sont épanouis.

Après des échanges qui complètent les explications données au cours de la visite, les membres se dispersent à partir de 12h00.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 17 JANVIER 2015
GEWONE ZITTING VAN 17 JANUARI 2015

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Bergmans, Ceulemans, Crunelle, Currie, Demeter, De Poorter, Deveen, Dulière, Dumortier, Duvosquel, Jacobs, Leclercq-Marx, Lecocq, Lierneux, Logie, Meulemeester, Peeters, Périer-D'eteren, Serck-Dewaide, Thoben, Van Belle, Vanden Bemden, Vandenberghhe, Vander Auwera, Vanwijnsberghe

Excusés / verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Blankoff, Brosens, Colman, Coomans, de Nave, Dickstein, Hadermann-Misguich, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Van den Bossche, Van Laere, Verslype

La séance ordinaire commence à 10h30, après la séance spéciale des membres titulaires. La Présidente souhaite la bienvenue au conférencier et aux membres. La Présidente accueille la conférencière, Myriam

Serek, membre de l'Académie depuis 2002. Celle-ci a choisi d'introduire les membres à la problématique des examens et interprétation de la couleur sur les représentations des instruments de musique au Moyen Âge dans une communication: *Ballade en images parmi quelques réalisations d'Instrumentarium du Moyen Âge*. Durant le dernier quart du xx^e siècle, musicologues, facteurs d'instruments anciens, musiciens, historiens d'art, chimistes et restaurateurs d'œuvres d'art se réunirent pour étudier et ensuite fabriquer les instruments du Moyen Âge représentés dans différents monuments en Espagne et en France. Les instruments originaux du Moyen Âge n'existant plus, les miniatures, les peintures murales, les peintures de chevalet, les vitraux, les tapisseries et surtout les sculptures des églises, des cathédrales et des châteaux sont les sources iconographiques dont il a fallu s'inspirer. Le premier Instrumentarium réalisé sur base de recherches pluridisciplinaires importantes fut celui qui copia les instruments de musique du portail de la Gloire de la cathédrale de et à Saint Jacques de Compostelle. Les voussures supérieures représentent les vingt-quatre vieillards de l'apocalypse portant 19 instruments sculptés par Maître Mateo et ses collègues vers 1188. Ces instruments sont représentés avec des détails techniques remarquables. Le portail garde des traces importantes de plusieurs polychromies successives. La polychromie originale de cinq instruments a été étudiée et analysée en laboratoire. Bien que l'étude ait été très rapide, j'ai pu réaliser des aquarelles représentant la polychromie originale pour quelques instruments. Le célèbre organistrum (instrument ancêtre de la vielle à roue qui se joue à deux personnes) était coloré en bleu, rouge et or. Les mêmes instruments représentés au palais de Gelmirez à Santiago et sur le portail de la cathédrale d'Orense sont également observés. Les copies des instruments furent réalisées à l'atelier de Lugo en 1990, sans finitions colorées. Des concerts de musique religieuse et profane du Moyen Âge sont réalisés ainsi que plusieurs publications sur ces recherches. Un autre Instrumentarium est fabriqué pour l'abbaye de Royaumont en 1991, suivi d'un colloque et également de publications. A ce moment, les facteurs commencent à introduire de la couleur dans la finition des instruments. Le projet suivant sera exécuté en 1996 et 1997, il s'agit de l'Instrumentarium du château cathare de Puivert (début xiv^e siècle). L'état des sculptures est mauvais et il n'y a plus aucune trace de polychromie. Le petit musée du Quercob situé au village de Puivert y est partiellement consacré. Ensuite, on observera les recherches pluridisciplinaires dédiées aux instruments de musique représentés à la cathédrale de Chartres (dans les porches des xii^e et xiii^e siècles, sur les vitraux et enfin sur la clôture du chœur du xvi^e siècle). Un répertoire complet d'environ 300 instruments a été réalisé par André Bonjour en 1996. Des peintures murales du xiii^e siècle représentant deux instruments de musique ont été découvertes sous un badigeon lors de la restauration en 2012. C'est une source d'information nouvelle de grand intérêt. Malheureusement, malgré la recherche demandée sur les restes de couleurs sur les instruments de la cathédrale de Chartres, je n'ai pas pu répondre aux questions posées sur la polychromie d'origine. Un bref aperçu de l'histoire des traitements successifs des portails et des anciennes analyses d'échantillons éclaire cet échec. Seul le portail Sud, pas encore nettoyé permettrait peut-être de découvrir des traces de peintures anciennes.

Après les recherches et observations de nombreuses années des différents intervenants, on peut noter que les instruments du type vièle, rebec, luth et guiterne, étaient conçu avec le bois apparent et peut-être illustrés de quelques lignes décoratives ou incrustations, tandis que les autres instruments tels les psaltériens, les organistrums, les symphonies, les vièles à roue, les cornemuses et les harpes étaient décorés plus abondamment, voire peints totalement. De nombreuses miniatures représentent très clairement ces différences.

Puisque qu'actuellement, nous n'avons en tout cas au niveau de la statuaire de Chartres aucune trace de couleur originale repérée, il est donc impossible de proposer de colorer des instruments de musique d'une manière précise et certaine. Toutefois, nous avons tenté un exercice de polychromie fiction pour deux harpes en relation avec les connaissances rassemblées depuis de nombreuses années sur des sculptures de même date et de même représentation. Les têtes des lions décorant les instruments de Saint Jacques de Compostelle à Santiago, ceux de la cathédrale de Toro et de la cathédrale de Chartres sont comparés à celles de trois sculptures en bois recouvertes de leur polychromie originale ainsi qu'à des miniatures de même époque. Plusieurs aquarelles sont proposées.

Si plusieurs facteurs d'instruments s'adonnent maintenant à la finition polychromée de certains instruments, il est nécessaire de préciser certaines règles de travail. La polychromie romane ne reflète pas toujours la réalité, en effet l'équilibre esthétique général de la répartition des couleurs sur un portail de cathédrale semble plus important que le réalisme des petits détails. La polychromie gothique devient plus réaliste et peut sans doute être suivie. Il faut toutefois rester très prudent quant à la localisation des couleurs, quant

à la contemporanéité des décors et quant aux matériaux à choisir. Si beaucoup de recherches sont encore à faire dans ce domaine, on peut se référer à l'ouvrage récemment publié: *L'instrumentarium du Moyen Âge. La restitution du son* (sous la dir. De W. Muller) (collection : Univers Musica), Paris, 2014.

Après les traditionnelles questions-réponses, la séance est levée à 12h30.

Isabelle Lecocq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

COMPTE RENDU DE LA / VERSLAG VAN DE
SÉANCE ORDINAIRE DU 28 FÉVRIER 2015
GEWONE ZITTING VAN 28 FEBRUARI 2015

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Bergmans, Bücken, Delmarcel, Demeter, De Poorter, Deveen, Dumortier, Leblieq, Leclercq-Max, Masschelein-Kleiner, Meulemeester, Moerman, Peeters, Serck-Dewaide, Paredes, Thoben, Van Belle, Vanden Bemden, Vandenberghe, Van den Bossche, Van Nerom

Excusés / verontschuldigd:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Allart, Cauchie, Ceulemans, Colman, Coomans, Crunelle, Currie, D'Hainaut-Zveny, Dulière, Duvosquel, De Jonge, Fagnart, Lecocq, Vandenberg-Pantens, Périer-D'leteren, Vanautgarden, Vandenberg-Pantens Vander Auwera

La séance ordinaire commence à 10h30, après l'assemblée générale. La Présidente souhaite la bienvenue au conférencier et à l'ensemble des membres. La Présidente accueille le conférencier, Monsieur Till Holger Borchert, élu membre associé étranger en février 2014. Celui présente un exposé intitulé *Eyckiaanse tekeningen herbekijken*.

De lezing stelde nieuw onderzoek naar de tekeningen van Jan van Eyck en van zijn werkplaats voor en deelde het bekende corpus in drie categorieën in: authentieke tekeningen, werkplaatstekeningen en kopieën.

Vertrekkende van een grondige analyse van het getekende Albergati-portret van Van Eyck in Dresden werden Eyckiaanse portrettekeningen in Londen, Parijs en Berlijn belicht. Aansluitend werden Eyckiaanse werkplaatstekeningen onder de loep genomen om te achterhalen of het uiteraard modeltekeningen waren of kopieën. Vertrekkende van de recentelijk herontdekte Kruisiging – nu in Rotterdam – werd de hypothese voorgesteld om een aantal tekeningen met navolgers te associëren zoals de Meester van het Llangatock getijdenboek (Getty Museum) aan wie ook de tekeningen van de kroning van de Maagd werd toegeschreven. Afsluitend bracht de lezing een Eyckiaanse tekening met de voorstelling van de Annunciatie in een gotische kerk in het Liber Amicorum van Philip Hainhofer (Wolfenbüttel) onder de aandacht, die duidelijk terug gaat op Van Eyck's Madonna in de Kerk (Berlijn). Op de achterkant van deze tekening is een van de vroegste Vlaamse architectuurtekeningen te zien die in de lezing eveneens uitvoerig werd voorgesteld.

Après les quelques questions auxquelles le conférencier a répondu avec beaucoup d'attention, la séance est levée à 12h30.

Isabelle Lecocq
Secrétaire générale

Alexandra De Poorter
Présidente

ASSEMBLEE GENERALE STATUTAIRE ORDINAIRE DU 28 FEVRIER 2015
 GEWONE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN 28 FEBRUARI 2015

Présents/Aanwezig:

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Bergmans, Coomans, Bücken, Coppens, Delmarcel, Demeter, De Poorter, De Ruyt, De Pauw-Deveen, Dickstein, Dumortier, Duvosquel, Jacobs, Leblieq, Leclercq-Max, Lefrancq, Masschelein-Kleiner, Moerman, Meulemeester, Peeters, Serck-Dewaide, Vanden Benden, Vander Auwera, Van Nerom

Excusés / veronschuldigd :

Mesdames/De Dames – Messieurs/De Heren: Allart, Cauchie, Ceulemans, Colman, Crunelle, D'Hainaut-Zveny, Dulière, Duvosquel, De Jonge, Lecocq, Périer-D'Ieteren, Van den Bergen-Pantens.

La Présidente ouvre la séance à 9h35. Alexandra De Poorter annonce aux membres qu'il s'agit de sa dernière séance en qualité de présidente. Après avoir excusé la secrétaire retenue à Mons pour une formation, elle rappelle certains points essentiels de son activité : la révision et la publication au Moniteur en juin dernier des statuts de l'Académie, la mise en chantier du règlement du nouveau prix de l'Académie (anciennement « Prix Bergmans »), le règlement de la question du lieu de conservation des archives de l'Académie, la nomination d'un trésorier adjoint et, enfin, le développement des activités de l'Académie en tant que Comité belge d'Histoire de l'Art. La première activité formelle de l'Académie dans cette perspective sera le colloque organisé sur les relations entre François Ier et le Nord. Malheureusement, son mandat a été attristé par la perte de plusieurs membres de l'Académie : Madame Nicole Dacos-Crifò, Messieurs Norbert Bastin, Albert Lemeunier, Luc Smolderen et Jazeps Trizna.

Tout d'abord, la présidente remercie les membres pour leur contribution et leur participation aux séances de l'Académie. Un présent lui est offert en remerciement au nom de tous les membres.

Viennent ensuite les différents points de l'ordre du jour qui sont traités successivement. Par manque de temps, le procès-verbal de la dernière réunion de février 2014, ainsi que le rapport d'activité de la secrétaire ne sont pas lus. Une version imprimée de ces documents est mise à disposition des membres qui souhaiteraient en prendre connaissance. Les membres marquent leur accord sur ce point et approuvent le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire du 15 février 2014.

M. Stéphane Demeter, trésorier général, présente le bilan financier pour 2014. Le budget est en équilibre, avec une très légère perte qui s'explique principalement par des rentrées limitées par une vente réduite de numéros de la revue, consécutive à la faillite de fournisseurs et de distributeurs de celle-ci. Des membres posent quelques questions sur la gestion des actifs de l'Académie, particulièrement complexe dans le climat financier actuel, marqué par une grande instabilité et volatilité des marchés. Les vérificateurs aux comptes confirment la régularité des bilans établis et présentés et de la gestion et une décharge est donnée au trésorier pour l'exercice 2014. Le budget prévu pour 2015 est présenté et approuvé. Les membres renouvellent leur confiance au trésorier pour la meilleure gestion possible des avoirs de l'Académie, « en bon père de famille ». Le Trésorier général, les membres du Bureau et les Administrateurs sont ensuite déchargés pour l'exercice 2014.

Après une présentation du travail réalisé pour le numéro précédent de la revue, un aperçu de la revue suivante, en fonction de son état actuel est donné par Mme Claire Dumortier. La prochaine édition de la revue sera finalisée pour le premier juin. Elle inclura la dernière version des statuts, publiés au Moniteur en juin-juillet 2014. Le programme des activités futures est chargé. Dans la perspective du 175^e anniversaire de l'Académie, une édition spéciale de la Revue est projetée pour 2017. Les membres sont invités à valoriser leurs travaux et recherches, en fonction de leur spécialité respective. Le site web sera remis à jour complètement, mais pour le moment les démarches se heurtent au coût élevé de l'offre de prix, beaucoup trop lourde pour le budget de l'Académie. D'autres offres doivent être demandées et des financements alternatifs éventuellement recherchés.

EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX

En tant que Comité belge d'Histoire de l'Art, l'Académie participera aux côtés de l'Université de Liège (Transitions. Département de recherches sur le Moyen Âge tardif et la première Modernité) et de l'IRPA, à l'organisation, en février 2016, d'un colloque sur le thème de « François Ier et le Nord ». Ce colloque sera placé sous le patronage du Comité international d'Histoire de l'Art.

Les élections de nouveaux membres sont ensuite organisées. Sont élus trois nouveaux membres titulaires (Mme Linda Van Santvoort, M. Pierre-Yves Kairis et M. Pierre Lierneux) et un nouveau membre correspondant (M. Ralph Dekoninck). M. Stéphane Demeter est élu en tant que Président, Mme Natasja Peeters est par la suite élue en tant que Trésorière générale et Mme Alexandra De Poorter en tant que Vice-présidente. Deux nouveaux administrateurs sont également élus : Mme Christina Ceulemans et Mme Brigitte D'Hainaut-Zveny.

Le nouveau Président, Stéphane Demeter, remercie chaleureusement la Présidente sortante, Alexandra De Poorter. La séance de l'Assemblée générale statutaire ordinaire est levée à 10h45.

Isabelle Lecoq
Secrétaire général

Alexandra De Poorter
Président

LISTE DES MEMBRES – LEDENLIJST

15/02/2014 - 28/02/2015

Protecteur
S.M. LE ROI

Beschermheer
Z.M. DE KONING

Bureau – Bestuur 2014 – 2015

Président - Voorzitter: Mevr. Alexandra DE POORTER; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Yvon LEBLICQ; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Mme Isabelle LECOQ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. Stéphane DEMETER; Adjunct Penningmeester – Trésorier adjoint: Mevr. Natasja PEETERS

Conseil d'Administration – Raad van Beheer

Mmes De Poorter, Dumortier, Lecocq, Masschelein, Peeters; MM. H.H. Demeter, De Ren, Jacobs, Leblieq, Moerman, Vander Auwera, Van Laere

Membres titulaires – Titelvoerende leden

Baron ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	VAN DEN BERGEN-PANTENS,	
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	Christiane	1985 / 1995
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie †	1967 / 1973	MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	MOERMAN, André	1993 / 1995
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	BLANKOFF, Jean	1990 / 1996
COEKELBERGHS, Denis	1972 / 1978	COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996
CULOT, Paul	1976 / 1980	DE REN, Leo	1990 / 1996
TRIZNA, Jazeps †	1976 / 1980	HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997
VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982	BRUWTER, Marie-Cécile	1989 / 1997
DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
DELMARCEL, Guy	1981 / 1985	DE CALLATAÿ, François	1995 / 1998
LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985	MARTENS, Didier	1995 / 1998
VANRIE, André	1979 / 1987	CAUCHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001
LECLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991	DE JONGE, Krista	1998 / 2001
SOENEN, Micheline	1988 / 1992	BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002
DUMORTIER, Claire	1989 / 1992	VANDER AUWERA, Joost	2001 / 2003
LOGIE, Christiane	1989 / 1992	DEMETER, Stéphane	2000 / 2005
VAN LAERE, Raf	1991 / 1993	COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005
VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995	JACOBS, Alain	1999 / 2007

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002 / 2007	ALLART, Dominique	1995 / 2011
VANWILJNSBERGHE, Dominique	2002 / 2008	LECOCQ, Isabelle	2009 / 2013
VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989 / 2009	MEULEMEESTER, Jean-Luc	2008 / 2013
CARDON, Hubert †	1993 / 2009	CEULEMANS, Christina	2009 / 2014
BERGMANS, Anna	2001 / 2009	CRUNELLE, Marc	2009 / 2014
DE POORTER, Alexandra	2001 / 2009	LEFRANCOQ, Janette	2009 / 2014
D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004 / 2010	KAIRIS, Pierre-Yves	2008 / 2015
BROSENS, Koen	2007 / 2010	LIERNEUX, Pierre	2010 / 2015
PEETERS, Natasja	2006 / 2011	VAN SANTVOORT, Linda	2011 / 2015

Membres honoraires – Honoraire leden

PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989 / 2008
GAIER, Claude	1972 / 1979 / 2009
WALCH, Nicole	1976 / 1981 / 2009
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970 / 2013
PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987 / 2014

Membres correspondants – Corresponderende leden

Baronne ROBERTS-JONES-POPELIER, Françoise	1973	DENHAENE, Godelieve	2008
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	VAN DEN BOSSCHE, Benoit	2008
HUYS, Bernard	1982	PIVAUX, Matthieu	2008
HUVENNE, Paul	1986	CHARIOT, Constantin	2008
CORBLAU, Marie-Hélène	1992	DIELS, Ann	2009
Ridder WÆLKENS, Marc	1993	DRAGUET, Michel	2009
De Vos, Dirk	1995	VANAUTGAERDEN, Alexandre	2010
MARTENS, Maximiliaan	1996	DUPONT, Christine	2011
Barones DE NAVE, Francine	1997	BORN, Annick	2013
KILSCKAERT, Jan	2000	CURRIE, Christina	2013
VAN DER STOCK, Jan	2000	FAGNART, Laure	2014
SMETS, Francis	2001	PAREDES, Cécilia	2014
NYS, Ludovic	2002	STERCKX, Marjan	2014
HANS-COLLAS, Ilona	2005	VAN BELLE, Ronald	2014
LEFFTZ, Michel	2005	VAN DEN BERGHE, Stéphane	2014
STROO, Cyriel	2006	VERSLYPE, Laurent	2014
LOIR, Christophe	2007	DEKONINCK, Ralph	2015

Correspondants honoraires – Erecorresponderende leden

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986	DE BOE, Guy	1996 / 2008
DIANENS, Elisabeth	1958 / 1995	REMON, Regine	1998 / 2011
MERGIER, Philippe	1978 / 1995	MARCHETTI, Patrick	1981 / 2014
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999	FETTWEIS, Henri	1969 / 2015
RAEPSAET, Georges	1989 / 2007	MATTHYS, André	1990 / 2015
DEBAE, Marguerite	1987 / 2008	DE WAELE, Eric	1995 / 2015
VAN LENNEP, Jacques	1992 / 2008		

Associés étrangers – Buitenlandse geassocieerden

LEVIE, Simon	1992	KREN, Thomas	2005
GABORIT-CHOPIN, Danielle	1992	THOBEN, Peter	2009
DÍAZ PADRON, Mathias	1992	VERDIER, Philippe	1993
CHÂTELET, Albert	1993	MORI, Yoko	2011
PAVIOT, Jacques	1999	KOLDEWELL, Adrianus Maria (Jos)	2011
DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael	2002	KAVALER, Ethan Matt	2012
MOUSSET, Jean-Luc	2004	FORTI GRAZZINI, Nello	2013
ROSENBERG, Pierre	2005	BORCHERT, Till-Holger	2014
McKENDRICK, Scot	2005		

- ALLART Dominique, professeur à l'Université de Liège, impasse de la Chaîne 11, 4000 Liège
- BERGMANS Anna, docent aan de Universiteit Gent, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal
- BLANKOFF Jean, professeur émérite à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Calypso 13, 1170 Bruxelles
- BORCHERT Till-Holger, hoofdconservator Groeningemuseum Brugge, Albert I-laan 127, 1190 Brussel
- BORN Annick, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Vindictive 6 bte 2, 1040 Bruxelles
- BROSENS Koen, docent aan de KU Leuven, Armand Thierylaan 10, 3001 Heverlee
- BRUIER Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq
- BÜCKEN Véronique, chef de section aux Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles
- CARDON Hubert †, hoogleraar aan de KU Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal
- CAUCHIES Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires Saint-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- CEULEMANS Christina, algemeen directeur a.i. bij het Koninklijk Instituut van het Kunstpatrimonium, Putstraat 1, 9310 Meldert
- CHARIOT Constantin, avenue du Cor de chasse 40, 1640 Rhode-Saint-Genèse

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- CHÂTELET Albert, professeur émérite de l'Université de Strasbourg, 7, rue du Faisan, F-67450 Mundolsheim, France
- COEKELBERGHS Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles
- COLMAN Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 bte 202, 4000 Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE Thomas, hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, De Meeûs Square 22B, 1050 Brussel
- COPPENS-COPPENS Marguerite, chef de section aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles
- CORBIAU Marie-Hélène, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue du Préau 13, 1040 Bruxelles
- CRUNELLE Marc, architecte et historien de l'architecture, avenue Brugmann 2B, 1060 Bruxelles
- CULOT Paul, assistant h^{re} de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- CURRIE Christina, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, Parc du Cinquantenaire 1, 1000 Bruxelles
- DEBAE Marguerite, chef de section h^{re} à la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Balkans 8 bte 4, 1180 Bruxelles
- DE BOE Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAÏ François, chef de département à la Bibliothèque royale de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles
- DE JONGE Krista, gewoon hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, KU Leuven, Kasteelpark Arenberg 1, 3001 Heverlee
- DEKONINCK, Ralph, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Place Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve
- DELMARCEL Guy, em. gewoon hoogleraar van de KU Leuven, erelid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Alexianenweg 6, 2530 Boechout
- DEMETER Stéphane, premier attaché i.f. à la Direction des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, boulevard Louis Mettwie 11 bte 16, 1080 Bruxelles
- DE NAVE Francine Barones, oud-conservator van het Museum Plantin Moretus, Sneeuwbeslaan 21, 2610 Antwerpen
- DENHAENE Godelieve, chef de travaux h^{re} de la Bibliothèque royale de Belgique, avenue Général Eisenhower 102, 1030 Bruxelles
- DE PAUW-DEVEEN Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 bus 3, 1050 Brussel
- DE POORTER Alexandra, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN Leo, hoofddocent aan de KU Leuven, Tiensestraat 243 bus 2, 3000 Leuven
- DE RUYT Claire, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE Vos Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas, France

- DE WAELE Eric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- D'HAINAUT-ZVENY Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, membre du Conseil international des Monuments et Sites (ICOMOS), rue des Touristes 20, 1170 Bruxelles
- DÍAZ PADRÓN Matías, C/ Casado del Alisal 14, 6º, E-2800 Madrid, Espagne
- DICKSTEIN-BERNARD Claire, archiviste h^{re} du Centre public d'aide sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DIELS Ann, Helenalei 51, 2018 Antwerpen
- DOMÍNGUEZ CASAS Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4ºC, E-47005 Valladolid, Espagne
- DRAGUET Michel, directeur général des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, chaussée de Roodebeek 380, 1200 Bruxelles
- DULIERE Cécile, chargée de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, rue Gelechtsbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER Claire, chef de travaux agrégé h^{re} des Musées royaux d'Art et d'Histoire, avenue de l'Arbalète 51, 1170 Bruxelles
- DUPONT Christine, docteur en histoire, Parlement Européen, Direction Générale de la communication, Maison de l'Histoire Européenne, PUIS 01B414, Rue Wiertz 60, 1017 Bruxelles
- DUVOSQUEL Jean-Marie, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, avenue Adolphe Buyl 44, bte 1, 1050 Bruxelles
- FAGNART Laure, chercheur qualifié du FRS-FNRS, Université de Liège, Histoire de l'art et archéologie des Temps Modernes, Quai Roosevelt 1b, Bât. A1, 4000 Liège
- 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
- FORTI GRAZZINI Nello, Corso Porta Vigentina 1, I-20100 Milano, Italie
- FRÉDÉRICQ-LILAR Marie, chargée de cours h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, Beaucarnestraat 9, 9700 Oudenaarde
- GABORIT-CHOPIN Danielle, conservateur général au Département des objets d'art, Musée du Louvre, quai du Louvre 34-36, F-75058 Paris, France
- GAIER Claude, directeur h^{re} du Musée d'armes de Liège, rue F. Lapierre 35 bte 11, 4620 Fléron
- HADERMANN-MISGUICH Lydie, professeur h^{re} de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1170 Bousval
- HANS-COLLAS Hona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, avenue Gutenberg 13, F-92800 Puteaux, France
- HUYENNE Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYS Bernard, eredepartementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS Alain, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue de la Fontaine 19, bte 20, 7850 Enghien
- KARIS Pierre-Yves, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue des Wallons 66, 4000 Liège

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- KAVALER, Ethan Matt, professor Department of Art, University of Toronto, 100 St. George Street, Toronto, Ontario M5S 3G3, Canada
- KLINCCKAERT Jan, directeur van het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 bus 202, 3001 Heverlee
- KOLDEWELJ Adrianus Maria (Jos), hoogleraar Kunstgeschiedenis van de middeleeuwen, Radboud University Nijmegen, Faculty of Arts, Erasmusplein 1, PO Box 9103, NL-6500 HD Nijmegen, Nederland
- KREN Thomas, curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310 - 410 7360, USA
- LE BAILLY DE TILLEGHEM Serge Baron, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Forge", rue Guillaume Charlier 36 A, Boîte 11, 7500 Tournai
- LEBLICQ Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERCQ-MARX Jacqueline, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, clos des Essarts 1, 1410 Waterloo
- LECOQ Isabelle, chef de travaux à l'Institut du Patrimoine artistique, avenue Odon Warland 208/5, 1090 Bruxelles
- LEFFTZ Michel, professeur aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEFRANCO Janette, chef de travaux h^{re} des Musées royaux d'Art et d'Histoire, av. de Tervueren 66c, bte 68, 1000 Bruxelles
- LEMAIRE-DE VAERE Claudine, oud-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek van België, Pater Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMOINE-ISABEAU Claire, collaborateur scientifique h^{re} du Musée royal de l'armée et d'histoire militaire, avenue Den Doorn 3 bte 12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, erhoofd-directeur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam, Nederland
- LIERNEUX Pierre, Musée royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Parc du Cinquantenaire 3, 1000 Bruxelles
- LOGIE Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- LOIR Christophe, chargé de cours à l'Université libre de Bruxelles chercheur qualifié honoraire du Fonds de la Recherche scientifique, ULB, Département d'Histoire, Arts et Archéologie, av. F.D. Roosevelt 50, CP 175/01, 1050 Bruxelles
- MARCHETTI Patrick, professeur émérite de l'Université de Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes
- MARIËN-DUGARDIN Anne-Marie †, chef de section h^{re} des Musées royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles
- MARTENS Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Aigemstraat 112, 9000 Gent
- MASSCHELEIN-KLEINER Liliane, directeur h^{re} de l'Institut royal du Patrimoine artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATTHYS André, inspecteur général h^{re} du Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, avenue de la Réforme 68 bte 21, 1083 Bruxelles
- McKENDRICK Scot, head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom

- MERCIER Philippe, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- MEULEMEESTER Jean-Luc, Legeweg 153, 8000 Sint-Andries (Brugge)
- MOERMAN André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b. 7, 1000 Brussel
- MORI Yoko, professor emerita of Maiji University, 3-16-3-501, Kaminoge, Setagaya-ku, Tokyo, 158-0093 Japan
- MOUSSET Jean-Luc, conservateur h^{re} du Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, Marché-aux-Poissons, L-2345 Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- NYS Ludovic, maître de conférence à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- PAREDES Cécilia, attachée au Service public régional de Bruxelles, Direction des Monuments et des Sites, Administration de l'Aménagement du Territoire et du Logement, rue du Progrès 80, bte 1, 1035 Bruxelles
- PAVIOT Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris, France
- PEETERS Natasja, assistent bij het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis, gastdocent aan de Vrije Universiteit Brussel, Aarlenstraat 78, 1000 Brussel
- PÉRIER-D'ETEREN Catheline, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, avenue de l'Écuycer 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 Arts de Belgique, avenue Ch. Michiels 178 bte 17, 1170 Bruxelles
- PIAUX Matthieu, chargé de cours à l'Université de Namur, avenue Dailly 48, 1030 Bruxelles
- PIÉRARD Christiane, conservateur h^{re} de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAET Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Houblonnières 8, 5000 Namur
- RÉMON Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- ROBERTS-JONES Philippe Baron, secrétaire perpétuel h^{re} de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, conservateur en chef h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROBERTS-JONES-POPELIER Françoise Baronne, chef de section h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROSENBERG Pierre, de l'Académie française, président directeur h^{re} du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris, France
- SERCK-DEVAIDE Myriam, directeur général h^{re} de l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS Francis, eredocent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Rootstraat 51, 3080 Duisburg
- SOENEN Micheline, chef de travaux h^{re} des Archives générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 bte 3, 1160 Bruxelles
- STERCKX Marjan, docent aan de Universiteit Gent, Pieter Nollekensstraat 12, 3010 Leuven
- STROO Cyriel, voorzitter van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- THOBEN Peter, oud-conservator van het Museum Kempenland Eindhoven, Tramsstraat 48, 5611 CR Eindhoven, Nederland
- TRIZNA Jazeps †, chef de travaux h^{re} de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 bte 5, 1348 Louvain-la-Neuve
- VANAUTGAERDEN Alexandre, rue du Chapitre 31, 1070 Bruxelles
- VAN BELLE Ronald, doctor in de kunstwetenschappen, Korte Lane 12, 8000 Brugge
- VANDEN BEMDEN Yvette, professeur émérite de l'Université de Namur, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- VAN DEN BERGEN-PANTENS Christiane, administrateur au Centre international de Codicologie, Bibliothèque royale de Belgique, champ du Vert Chasseur, 81 1000 Bruxelles
- VANDENBERGHE Stéphane, conservator Gruuthusemuseum Brugge, Maria van Bourgondiëlaan 32, 8000 Brugge
- VAN DEN BOSSCHE Benoit, chargé de cours à l'Université de Liège, chef du service "Histoire de l'Art et Archéologie du Moyen Age", rue Godefroid Devreese 14, 1030 Bruxelles
- VANDER AUWERA Joost, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Keizerslaan 15, bus 6, 1000 Brussel
- VAN DER STOCK Jan, hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE Carl, em. hoogleraar van de Vrije Universiteit Brussel, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 bus 1, 2060 Antwerpen
- VAN LAERE Raf, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt
- VAN LENNEP Jacques, chef de département h^{re} des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint-Roch 15, 1380 Lasne
- VAN NEROM-DEBUE Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, avenue Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE André, chef de section h^{re} des Archives générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet
- VAN SANTVOORT Linda, hoofddocent aan de Universiteit Gent, Vredelaan 69, 1982 Weerde
- VANWILJNSBERGHE Dominique, chef de travaux à l'Institut royal du Patrimoine artistique, rue de Pinchart 23, 1340 Ottignies
- VERDIER Philippe, professeur h^{re} de l'Université de Montréal, Haversham Road, R.I. 02891- 4233 Westerly, USA
- VERSLYPE Laurent, professeur à l'Université catholique de Louvain, rue Delvigne 2, 7880 Flobecq
- WAELEKENS Marc Ridder, em. hoogleraar aan de KU Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH Nicole, chef de section h^{re} de la Bibliothèque royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 bte 22, 1050 Bruxelles
- WANGERMÉE Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Arts de Belgique, avenue Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles

STATUTS – STATUTEN

(Moniteur belge – Belgisch Staatsblad 4/7/2014)

ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE
DE BELGIQUE

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE

Association sans But Lucratif

Champ du Vert Chasseur 84

1000 Bruxelles

RPM Bruxelles

Numéro d'Entreprise: 0408.088.106

KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR
OUDHEIDKUNDE VAN BELGIE
ACADEMIE ROYALE D'ARCHEOLOGIE
DE BELGIQUE

Vereniging Zonder Winstoogmerk

Groenejagersveld 84

1000 Brussel

RPR Brussel

Ondernemingsnummer 0408.088.106

**Coordination des statuts suite
à la Loi du 2 mai 2002**

**Gecoördineerde statuten ten gevolge
de Wet van 2 mei 2002**

DÉNOMINATION ET BUT

Art. 1. L'Association a pour dénomination: «Académie Royale d'Archéologie de Belgique – Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België». Elle revêt la forme d'une Association sans But Lucratif. Son siège social est situé à 1000 Bruxelles, 84, Champ du Vert Chasseur, dans l'arrondissement judiciaire de Bruxelles.

Sur décision de l'Assemblée Générale, ce siège peut être transféré à n'importe quelle autre adresse de cet arrondissement.

Art. 2. L'Association a pour but de favoriser le progrès des études d'archéologie et d'histoire de l'art, ainsi que des disciplines scientifiques qui se rattachent à celles-ci.

DES MOYENS D'ACTION

Art. 3. Les moyens d'action de l'Académie sont les suivants:

- a. Tenir des réunions périodiques où sont traitées toutes les matières intéressant son but social;
- b. Publier tous ouvrages relatifs à ces matières, et en particulier la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art – Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*;
- c. Organiser des congrès ou y participer;
- d. Et, d'une façon générale, prêter son concours à tout ce qui peut aider au progrès et à la diffusion des disciplines comprises dans son but social.

BENAMING EN DOEL

Art. 1. De benaming van de vereniging luidt: «Académie royale d'Archéologie de Belgique – Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België». Ze neemt de vorm aan van een Vereniging Zonder Winstoogmerk. De zetel ervan is gevestigd te 1000 Brussel, Groenejagersveld 84 in het gerechtelijk arrondissement Brussel.

De zetel kan worden overgebracht naar elke andere plaats van dit arrondissement bij beslissing van de Algemene Vergadering.

Art. 2. De Vereniging heeft tot doel, het bevorderen van het oudheidkundig en het kunsthistorisch onderzoek alsook van de wetenschappelijke disciplines die ermee samenhangen.

WERKINGSMIDDELEN

Art. 3. De werkingsmiddelen van de Academie zijn de volgende:

- a. Het beleggen van periodieke bijeenkomsten waarop alle onderwerpen behandeld worden die het maatschappelijk doel van de vereniging aanbelangen;
- b. Het publiceren van werken die op deze onderwerpen betrekking hebben en met name van de *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art – Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*;
- c. Het organiseren van congressen of er aan deelnemen;
- d. En, algemeen, het verlenen van medewerking aan alles wat kan helpen bij de vooruitgang en de verspreiding van de

in het maatschappelijk doel van de vereniging begrepen disciplines.

DES RESSOURCES

Art. 4. Les ressources de l'Académie comprennent notamment :

- a. Les cotisations;
- b. Le produit de la vente de ses publications;
- c. Les subventions officielles et privées;
- d. Le revenu de l'avoir social;
- e. Les dons et legs faits à l'Académie.

DES MEMBRES TITULAIRES

Art. 5.

- a. L'Académie se compose de 60 membres titulaires choisis parmi ses correspondants nommés depuis au moins trois ans. A titre exceptionnel, le Bureau peut proposer, après approbation du Conseil d'Administration, à l'Assemblée Ordinaire des membres titulaires, d'abrèger ce délai quand la situation de l'Académie l'exige.
- b. Le Bureau soumet les candidatures, proposées par lui ou par un membre titulaire, à l'approbation du Conseil d'Administration, deux mois avant l'Assemblée Générale.
- c. Les candidatures sont présentées aux membres titulaires un mois avant l'Assemblée Générale. Lors de celle-ci, l'élection se fait au scrutin secret. Les sièges vacants seront attribués dans l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum du tiers des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité des voix, le plus ancien correspondant l'emportera. S'ils ont la même ancienneté, le plus âgé sera déclaré élu.
- d. Chaque membre nouvellement admis reçoit un exemplaire des statuts.
- e. Les membres versent une cotisation annuelle, dont le taux maximum ne peut dépasser 125€. Son montant est fixé par l'Assemblée Générale. Il demeure inchangé jusqu'à nouvelle décision. La

FINANCIËLE MIDDELEN

Art. 4. De financiële middelen van de Academie omvatten met name:

- a. De lidmaatschapsgelden;
- b. De opbrengst van de verkoop van haar publicaties;
- c. De officiële en private toelagen;
- d. De opbrengst van het vermogen van de vereniging;
- e. De giften en de legaten aan de Academie.

TITELVOERENDE LEDEN

Art. 5.

- a. De Academie is samengesteld uit 60 titelvoerende leden die gekozen worden uit haar sedert ten minste drie jaar benoemde correspondenten. Het Dagelijks Bestuur kan, bij wijze van uitzondering en na goedkeuring door de Raad van Bestuur aan de gewone Algemene Vergadering van titelvoerende leden voorstellen deze termijn te verkorten, wanneer de toestand van de Academie zulks vereist.
- b. Twee maand vóór de Algemene Vergadering legt het Dagelijks Bestuur de candidaturen, voorgedragen door dit bestuur of door een titelvoerend lid, ter goedkeuring voor aan de Raad van Bestuur.
- c. Een maand voor de Algemene Vergadering worden deze candidaturen aan de titelvoerende leden voorgesteld. Tijdens deze Algemene Vergadering gebeurt de verkiezing bij geheime stemming. De vacante zetels worden toegekend aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen die ten minste een derde van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben gehaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen, wordt de zetel toegewezen aan de correspondent met de grootste anciënniteit. Indien ze dezelfde anciënniteit hebben, zal de oudste verkozen worden.
- d. Elk nieuw lid ontvangt een exemplaar van de Statuten.

revue est envoyée aux membres en règle de cotisation.

Art. 6.

- a. Le membre qui désire se retirer de l'Académie doit faire parvenir sa démission par écrit au Président ou au Secrétaire avant le premier février. Dans le cas contraire, il est redevable de la cotisation de l'année sociale commencée le premier janvier.
- b. Le membre qui ne satisfait pas au paiement de la cotisation après deux avertissements du Trésorier – le second avertissement étant recommandé et augmenté des frais –, est considéré comme démissionnaire un mois après la date d'envoi de ce dernier et après entérinement par le Bureau.
- c. L'exclusion d'un membre de l'Académie ne peut être prononcée que par une Assemblée Générale, à la majorité des deux tiers des membres titulaires présents ou représentés. Cette proposition d'exclusion doit figurer à l'ordre du jour, le membre ayant été préalablement averti par le Secrétaire. Il n'aura aucun droit sur l'avoir social.

Art. 7. Le membre titulaire qui n'a plus son domicile légal en Belgique et qui n'a plus la possibilité de participer aux travaux de l'Académie, devient automatiquement associé étranger. Dès qu'il reprend son domicile en Belgique, il redevient membre titulaire à la première vacance. Le membre titulaire, nommé depuis plus de 10 ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir membre honoraire. La revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation de l'année en cours.

- e. De leden storten een jaarlijks lidgeld dat niet meer dan 125 € mag bedragen; het bedrag wordt door de Algemene Vergadering vastgesteld en blijft onveranderd tot een nieuwe beslissing. Het tijdschrift wordt gestuurd aan de leden die hun lidgeld hebben betaald.

Art. 6.

- a. Wenst een lid zich uit de Academie terug te trekken, dan moet het schriftelijk zijn ontslag vóór één februari aan de Voorzitter of aan de Secretaris meedelen. In het tegengestelde geval is het lidgeld voor het op één januari begonnen werkingsjaar verschuldigd.
- b. Het lid dat na twee aanmaningen vanwege de Penningmeester – de tweede aanmaning bij aangetekende brief en verhoogd met de onkosten – nalaat zijn lidgeld te betalen, wordt als ontslagnemend beschouwd een maand na verzending van de aangetekende brief en na bekrachtiging door het Dagelijks Bestuur.
- c. De uitsluiting van een lid uit de Academie kan alleen door een Algemene Vergadering uitgesproken worden, bij twee derde meerderheid van de aanwezige of vertegenwoordigde titelvoerende leden. Dit voorstel tot uitsluiting moet op de agenda voorkomen, nadat het lid voorafgaand door de Secretaris verwittigd is. Het lid kan geen rechten op het vermogen van de vereniging doen gelden.

Art. 7. Het titelvoerend lid dat zijn wettelijke domicilie niet langer in België heeft en dat niet langer in de mogelijkheid verkeert om aan de werkzaamheden van de Academie deel te nemen, wordt automatisch buitenslands geassocieerde. Zodra het lid opnieuw domicilie in België heeft, wordt hij bij de eerste vacature weer titelvoerend lid. Een sedert meer dan 10 jaar benoemd titelvoerend lid kan, indien de omstandigheden hem niet langer in staat stellen deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie, verzoeken erelid te worden. Het tijdschrift zal aan de ereleden verzonden worden voor zover zij jaarlijks een som betalen gelijk aan het bedrag van het lidgeld van het lopende jaar.

DES CORRESPONDANTS

Art. 8. Les correspondants sont au nombre de 10. Ils sont choisis parmi les personnes qui ont fait preuve de connaissances spéciales relevant du but social de l'Académie. Ils doivent être de nationalité belge. Chaque candidature doit être présentée, par deux membres titulaires, deux mois avant l'Assemblée Générale par lettre adressée au Président. Cette lettre sera signée par deux parrains et accompagnée d'un curriculum vitae et d'une bibliographie du candidat. Les parrains s'engagent à donner toutes les informations désirables sur la personnalité de leur candidat et à défendre celui-ci. Après examen par le Bureau, les candidatures sont soumises à l'approbation du Conseil d'Administration, qui présente les candidatures retenues à l'Assemblée générale, sans dépasser le nombre de deux par siège vacant. Le Bureau communique, par écrit, aux membres titulaires, les noms, qualités et domiciles des candidats retenus, un mois franc avant la date de l'Assemblée Générale. L'élection se fait au scrutin secret. Les sièges seront attribués suivant l'ordre d'importance des voix obtenues avec un minimum de la moitié des voix des membres présents ou représentés. Si, pour le dernier siège à pourvoir, des candidats sont à parité de voix, un second scrutin les départagera.

Les dispositions de l'article 5e et celles de l'article 6 sont applicables aux correspondants. Le correspondant, nommé depuis plus de dix ans, peut, si les circonstances ne lui permettent plus de participer activement aux travaux de l'Académie, demander à devenir membre honoraire. La revue lui sera envoyée moyennant le paiement annuel d'une somme équivalente au montant de la cotisation de l'année en cours.

CORRESPONDENTEN

Art. 8. Er zijn 10 correspondenten. Zij worden gekozen onder de personen die het bewijs geleverd hebben van speciale kennis met betrekking tot het maatschappelijk doel van de Academie. Zij moeten de Belgische nationaliteit hebben. Elke kandidatuur moet twee maand voor de Algemene Vergadering door twee titelvoerende leden, die als peter fungeren, per brief aan de Voorzitter worden voorgedragen. Deze brief moet ondertekend zijn door de twee peters en vergezeld zijn van het curriculum vitae en de bibliografie van de kandidaat. De peters verbinden zich er toe alle over de persoonlijkheid van hun kandidaat gewenste inlichtingen te verstrekken en de kandidaat te steunen. Na onderzoek door het Dagelijks Bestuur, worden de candidaturen ter goedkeuring voorgelegd aan de Raad van Bestuur, die de weerhouden candidaturen voorlegt aan de Algemene vergadering zonder dat het aantal hiervan twee per vacante zetel overschrijdt. Het Dagelijks Bestuur deelt de titelvoerende leden schriftelijk de naam, de hoedanigheid en het domicilie van de behouden kandidaten mee en dit een volle maand vóór de datum van de Algemene Vergadering. De verkiezing gebeurt bij geheime stemming. De zetels zullen toegekend worden aan de kandidaten met het grootste aantal stemmen, die ten minste de helft van de stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden hebben behaald. Indien voor de laatste zetel de kandidaten een gelijk aantal stemmen behalen zal een tweede stemronde beslissend zijn.

De beschikking van artikel 5e alsook die van artikel 6 zijn op de correspondenten van toepassing. De correspondent die meer dan tien jaar benoemd is, kan verzoeken honoraire lid te worden indien hij niet langer in staat is deel te nemen aan de werkzaamheden van de Academie. Het honoraire lid ontvangt dan het tijdschrift mits betaling van een som die overeenkomt met het lidgeld van het lopende jaar.

DES MEMBRES ASSOCIES ETRANGERS

Art. 9. L'Académie peut admettre comme membres associés étrangers des personnes de nationalité étrangère qui concourent au développement de l'archéologie et de l'histoire de l'art en Belgique, par leur enseignement ou leurs travaux.

Les dispositions de l'article 5, alinéa b et c et de l'article 6, alinéa a et c leur sont applicables. Ils ne paient pas de cotisation et reçoivent la Revue.

DES MEMBRES D'HONNEUR

Art. 10. L'Académie peut admettre comme membres d'honneur des personnes qui ont favorisé l'épanouissement des activités de l'Académie. Ils ne paient pas de cotisation et reçoivent la Revue.

DU CONSEIL D'ADMINISTRATION ET DU BUREAU

Art. 11. L'activité de l'Académie est dirigée par un Conseil d'Administration qui, en dehors des opérations financières courantes confiées au Trésorier Général, a aussi la haute direction de la gestion du patrimoine. Ses décisions sont prises à la majorité des membres présents. La convocation porte mention de l'ordre du jour précis de la réunion et est envoyée deux semaines à l'avance.

Le Conseil d'Administration est composé des membres du Bureau, du Directeur de la Revue et d'au moins cinq membres élus parmi les membres titulaires, au scrutin secret, à la majorité absolue des voix, pour un terme de trois ans, et qui, au terme de leur mandat, sont rééligibles à condition d'avoir, durant son cours, assisté à la moitié au moins des séances du Conseil.

Le Bureau est composé du Président, du Vice-Président, du Secrétaire Général et du Trésorier Général, élus parmi les membres titulaires. Ses membres sont solidaires dans les propositions qu'ils font au Conseil et dans les votes y afférents.

Le Bureau est chargé de l'administration courante de l'Académie.

BUITENLANDSE GEASSOCIEERDE LEDEN

Art. 9. De Academie kan als buitenlandse geassocieerde leden aanvaarden, personen van vreemde nationaliteit die door hun onderwijs of door hun werkzaamheden tot de ontwikkeling van de oudheidkunde of de kunstgeschiedenis in België bijdragen.

De beschikkingen van het artikel 5, alinea b en c en het artikel 6, alinea a en c zijn op hen van toepassing. Zij betalen geen lidgeld en ontvangen het tijdschrift.

ERELEDEN

Art. 10. De Academie kan als erelid aanvaarden, personen die de bloei van de activiteiten van de Academie bevorderd hebben. Zij betalen geen lidgeld en ontvangen het tijdschrift.

RAAD VAN BESTUUR EN DAGELIJKS BESTUUR

Art. 11. De activiteit van de Academie wordt geleid door een Raad van Bestuur die, buiten de lopende financiële werkzaamheden aan de Algemeen Penningmeester toevertrouwd, ook de hoge leiding van het patrimonium voert. Hij beslist bij meerderheid van de aanwezige leden. De uitnodigingen tot de Raad van Bestuur vermelden de precieze dagorde van de bijeenkomst en worden twee weken tevoren verzonden.

De Raad van Bestuur is samengesteld uit de leden van het Dagelijks Bestuur, de Directeur van het Tijdschrift, en daarenboven ten minste vijf andere leden die door geheime stemming onder de titelvoerende leden worden verkozen bij absolute meerderheid der stemmen, voor een mandaat van drie jaar, en die, na verloop hiervan, herkiesbaar zijn op voorwaarde dat zij, gedurende hun mandaat, ten minste aan de helft van de vergaderingen van de Raad van Bestuur deelnemen.

Het Dagelijks Bestuur bestaat uit de Voorzitter, de Ondervoorzitter, de Algemeen Secretaris en de Algemeen Penningmeester, verkozen onder de titelvoerende leden. Zijn leden zijn solidair met betrekking tot de voorstellen die zij aan de Raad van Bestuur

DU PRÉSIDENT

Art. 12. Le Président est élu pour deux ans. Il ne peut être réélu en cette qualité qu'après un délai d'au moins deux ans. Le Président veille à la stricte observance des Statuts (et du Règlement d'ordre intérieur). Il fait partie de droit de toutes les commissions. Il a la direction des séances, dirige les délibérations et proclame les résultats des élections; il détermine la date des réunions du Bureau, du Conseil d'Administration, ainsi que des diverses commissions. En cas de parité de voix au sein du Conseil d'Administration et des commissions, la voix du Président est prépondérante. Il a seul le droit de mettre en délibération une proposition faite en séance; mais, s'il le juge utile, il renvoie la délibération à la séance suivante.

En cas d'absence du Président et du Vice-président, le plus ancien des membres du Bureau dirige les délibérations.

Le Président peut inviter des personnes étrangères à l'Académie à entendre ou présenter des communications au cours des séances.

L'Académie peut, dans des cas exceptionnels, conférer comme hommage particulier, le titre de Président d'honneur. Elle peut décerner le titre de Président honoraire aux membres qui ont rempli trois fois les fonctions de la présidence annuelle.

DU VICE-PRÉSIDENT

Art. 13. Le Vice-Président est élu pour deux ans. Son mandat est renouvelable. Il achève le mandat du Président décédé ou démissionnaire. Il se substitue, en tout, au Président en cas d'empêchement dans les limites des articles 11 et 12. Il est de droit Président de la Commission des Publications.

doen en ten aanzien van de erop betrekking hebbende stemmingen.

Het Dagelijks Bestuur is belast met de lopende zaken.

VOORZITTER

Art. 12. De Voorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Hij kan in die hoedanigheid slechts herkozen worden na een verloop van ten minste twee jaar. De Voorzitter ziet toe op de strikte inachtneming van de Statuten (en van het Huishoudelijk Reglement). Hij is rechtens lid van alle commissies. Hij leidt de bijeenkomsten en beraadslagingen en proclameert de resultaten van de verkiezingen; hij bepaalt de datum van de bijeenkomsten van het Dagelijks Bestuur, van de Raad van Bestuur alsook van de diverse commissies. Bij staken van stemmen in de Raad van Bestuur en in de commissies is de stem van de Voorzitter doorslaggevend. Hij alleen heeft het recht een tijdens de bijeenkomst gedaan voorstel ter beraadslaging voor te leggen; zo hij dit nuttig acht, verwijst hij de beraadslaging naar de volgende bijeenkomst.

Bij afwezigheid van de Voorzitter en van de Ondervoorzitter leidt het oudste lid van het Dagelijks Bestuur de beraadslagingen.

De Voorzitter kan niet-leden van de Academie uitnodigen om mededelingen tijdens de bijeenkomsten te beluisteren of mededelingen te doen.

De Academie kan, in uitzonderlijke gevallen en als bijzondere hulde, de titel van Erevoorzitter verlenen.

De Academie kan de titel van Oud-voorzitter verlenen aan leden die het voorzitterschap gedurende drie perioden van een jaar vervuld hebben.

ONDERVOORZITTER

Art. 13. De Ondervoorzitter wordt voor twee jaar aangesteld. Zijn mandaat kan hernieuwd worden. In geval van overlijden of ontslag van de Voorzitter neemt hij zijn plaats in voor het voltooien van zijn mandaat. Hij vervangt in alles de Voorzitter in geval van verhindering, binnen de perken van de artikelen 11 en 12. Hij is rechtens voorzitter van de Commissie Publicaties.

DU SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

Art. 14. Le Secrétaire Général est élu pour trois ans; son mandat est renouvelable. Il présente au Bureau, en juin, le plan d'organisation des séances de l'année. Il soumet au Président, au moins trois semaines à l'avance, le texte des convocations. Il rédige les procès-verbaux et tient la correspondance administrative.

Il signe avec le Président tous les actes de l'Académie et toutes circulaires. Il transcrit dans un registre et conserve les résolutions du Bureau et du Conseil d'Administration, qui sont contresignés par le Président. Il a la garde des archives et présente, chaque année, à l'Assemblée Générale, un rapport détaillé des travaux de l'Académie pendant l'année écoulée. S'il est absent à une séance, il est remplacé par un membre titulaire désigné par le Président.

Un Secrétaire Adjoint peut être nommé par l'Assemblée Générale aux mêmes conditions que le Secrétaire Général.

DU TRÉSORIER GÉNÉRAL

Art. 15. Le Trésorier Général est élu pour trois ans; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la comptabilité de l'Académie. Il prend toutes les mesures propres à assurer les recouvrements. Il effectue les paiements avec accord du Président et garde les pièces justificatives. Il présente et fait approuver les comptes et les budgets de l'Académie, ainsi que sa situation financière à l'Assemblée Générale de février.

Un Trésorier Adjoint peut être nommé par l'Assemblée Générale aux mêmes conditions que le Trésorier Général.

Le Trésorier Général tiendra une comptabilité simplifiée qui sera déposée sous forme d'actif/passif chaque année auprès du Greffe du Tribunal de Commerce de l'arrondissement judiciaire dont dépend l'association.

ALGEMEEN SECRETARIS

Art. 14. De Algemeen Secretaris wordt voor drie jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. In juni legt hij het Dagelijks Bestuur het ontwerp van organisatie van de bijeenkomsten van het jaar voor. Hij legt aan de Voorzitter minstens drie weken vooraf de tekst van de uitnodigingen voor. Hij stelt de processen-verbaal op en voert de administratieve briefwisseling.

Samen met de Voorzitter tekent hij alle akten en alle omzendbrieven van de Academie. Hij noteert en ondertekent de beslissingen van het Dagelijks Bestuur en van de Raad van Bestuur in een door hem bewaard register; de Voorzitter medeondertekent de beslissingen. Hij bewaart het archief en brengt jaarlijks op de Algemene Vergadering een gedetailleerd verslag uit over de werkzaamheden van de Academie tijdens het verstreken jaar. Is hij op een bijeenkomst afwezig, dan wordt hij vervangen door een door de Voorzitter aangewezen titelvoerend lid.

Een adjunct-secretaris kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Algemeen Secretaris.

ALGEMEEN PENNINGMEESTER

Art. 15. De Algemeen Penningmeester wordt voor drie jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is met de boekhouding van de Academie belast. Hij neemt alle maatregelen die voor de inningen vereist zijn. Na akkoord van de Voorzitter voert hij de betalingen uit en bewaart hij de bewijsstukken. Hij legt op de Algemene Vergadering van februari de rekeningen, de begrotingen en de financiële toestand van de Academie ter goedkeuring voor.

Een Adjunct-Penningmeester kan door de Algemene Vergadering benoemd worden onder dezelfde voorwaarden als de Algemeen Penningmeester.

De Algemeen Penningmeester zal een vereenvoudigde boekhouding bijhouden die in de vorm van een actief/passief elk jaar zal worden neergelegd bij de Griffie van de Handelsrechtbank van het gerechtelijk arrondissement waar de vereniging haar maatschappelijke zetel heeft.

DES VÉRIFICATEURS AUX COMPTES

Art. 16. Deux vérificateurs aux comptes sont désignés annuellement par l'Assemblée Générale de février. Ils contrôlent la comptabilité avant la date de l'Assemblée Générale suivante et font rapport au Conseil d'Administration et à l'Assemblée Générale de leur mission.

DE LA COMMISSION DES FINANCES

Art. 17. Il peut être constitué une Commission des finances. Elle est composée du Président et du Trésorier Général et de trois personnes désignées lors d'une Assemblée Générale.

DE LA REVUE

Art. 18. Le Directeur de la Revue est élu pour trois ans; son mandat est renouvelable. Il est chargé de la parution de la Revue et de toute publication de l'Académie. Le Secrétaire de Rédaction est élu pour trois ans; son mandat est renouvelable. Il assiste le Directeur.

DE LA COMMISSION DES PUBLICATIONS

Art. 19. La commission des publications, composée de membres titulaires, est désignée par l'Assemblée Générale pour trois ans; les mandats sont renouvelables. Elle est présidée par le Vice-président. Le Président, le Directeur de la Revue et le Trésorier Général en sont membres de droit. Son secrétariat est assuré par le Secrétaire de Rédaction. La commission peut prendre l'avis d'autres membres de l'Académie. Ses membres sont co-responsables de la Revue et participent effectivement à son élaboration.

Art. 19bis. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique assume les fonctions de Comité belge d'Histoire de l'Art près le Comité International d'Histoire de l'Art. L'Assemblée Générale de l'Académie désigne tous les quatre ans deux représentants et deux suppléants à ce Comité.

COMMISSARISSSEN

Art. 16. De Algemene Vergadering van februari wijst jaarlijks twee commissarissen aan. Vóór de volgende Algemene Vergadering controleren zij de boekhouding en brengen zij over hun opdracht verslag uit bij de Raad van Bestuur en op de Algemene Vergadering.

COMMISSIE FINANCIËN

Art. 17. Er kan een Commissie Financiën opgericht worden. Zij bestaat uit de Voorzitter, de Algemeen Penningmeester en uit drie personen die door de Algemene vergadering aangewezen worden.

HET TIJDSCHRIFT

Art. 18. De Directeur van het Tijdschrift wordt voor 3 jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij is belast met het verschijnen van het Tijdschrift of elke andere publicatie van de Academie. De Redactiesecretaris wordt voor drie jaar verkozen; zijn mandaat kan hernieuwd worden. Hij staat de Directeur bij.

COMMISSIE PUBLICATIES

Art. 19. De Commissie Publicaties wordt door de Algemene Vergadering voor drie jaar aangewezen; ze is samengesteld uit titelvoerende leden wier mandaat hernieuwd kan worden. Ze wordt voorgezeten door de Ondervoorzitter. De Voorzitter, de Directeur van het Tijdschrift en de Algemeen Penningmeester zijn er rechtens leden van. Het secretariaat ervan wordt door de Redactiesecretaris waargenomen. De Commissie kan het advies inwinnen van andere leden van de Academie. Haar leden zijn samen verantwoordelijk voor het Tijdschrift en nemen daadwerkelijk aan de uitwerking ervan deel.

Art. 19bis. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België neemt de taak op van het Belgisch Comité voor Kunstgeschiedenis binnen het Internationaal Comité voor Kunstgeschiedenis. De Algemene Vergadering van de Academie duidt om de vier jaar twee vertegenwoordigers en twee plaatsvervangers aan ten behoeve van dit Comité.

DE L'ASSEMBLEE GENERALE

Art. 20. L'Assemblée générale a lieu obligatoirement à Bruxelles, le troisième samedi de février.

L'Assemblée Générale est convoquée par le Conseil d'Administration ou lorsqu'un cinquième des membres titulaires en fait la demande.

En outre, le Bureau peut en convoquer une chaque fois qu'il le juge nécessaire et le doit quand il en est requis conformément aux stipulations de la Loi. L'ordre du jour est arrêté par le Bureau; celui-ci doit y porter toute proposition déposée conformément à la Loi.

Les attributions réservées à l'Assemblée Générale sont les suivantes:

- la modification des statuts;
- la nomination et révocation des administrateurs;
- la nomination et la révocation des commissaires et la fixation de leur éventuelle rémunération;
- la décharge à octroyer aux administrateurs et aux commissaires;
- l'approbation des budgets et des comptes;
- la dissolution de l'association;
- l'exclusion d'un membre;
- la transformation de l'association en société à finalité sociale;
- tous les actes ou les statuts l'exigent.

Tout ce qui n'est pas attribué par la Loi ou les présents statuts à l'Assemblée Générale relève de la compétence du Conseil d'Administration.

Les décisions se prennent à la majorité absolue des membres titulaires présents ou représentés.

Les résolutions de l'Assemblée Générale sont portées à la connaissance des membres par la voie de la Revue. Les décisions qui intéressent les tiers leur sont communiquées par lettre.

L'Assemblée Générale procède à l'élection du Conseil d'Administration, à celle du Bureau et des diverses commissions. Elle arrête le budget et les comptes annuels. Elle traite de toutes les questions d'ordre intérieur. Les décisions se prennent à la majorité des membres présents ou représentés.

ALGEMENE VERGADERING

Art. 20. De Algemene Vergadering moet elke derde zaterdag van februari te Brussel plaatsvinden.

De Algemene vergadering wordt bijeengeroepen door de Raad van Bestuur of wanneer een vijfde van de titelvoerende leden daarom verzoekt.

Het Dagelijks Bestuur kan bovendien een Algemene Vergadering bijeenroepen wanneer het zulks noodzakelijk acht en moet er toe overgaan wanneer het daartoe overeenkomstig de bepaling van de Wet verplicht is.

De dagorde wordt door het Dagelijks Bestuur opgesteld; de dagorde moet elk voorstel vermelden dat overeenkomstig de Wet ingediend is.

De volgende bevoegdheden zijn voorbehouden aan de Algemene Vergadering:

- de wijziging van de statuten;
- de benoeming en de afzetting van de bestuurders;
- de benoeming en de afzetting van de commissarissen en de bepaling van hun eventuele bezoldiging;
- de kwijting aan de bestuurders en de commissarissen;
- de goedkeuring van de begrotingen en van de rekeningen;
- de ontbinding van de vereniging;
- de uitsluiting van een lid;
- de omzetting van de vereniging in een vennootschap met sociaal oogmerk;
- alle gevallen waarin de statuten dat vereisen.

Alle bevoegdheden die niet door de Wet of deze statuten aan de Algemene Vergadering worden toegewezen, vallen onder de bevoegdheid van de Raad van Bestuur.

De beslissingen worden genomen bij absolute meerderheid der stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde titelvoerende leden.

De beslissingen van de Vergadering worden via het Tijdschrift aan de leden meegedeeld. Beslissingen die derden aanbelangen worden hen bij brief meegedeeld.

De Algemene Vergadering verkiest de Raad van Bestuur, het Dagelijks Bestuur en de diverse commissies. Zij sluit de begroting als-

DES VOTES

Art. 21. Il suffit dans une délibération quelconque que le scrutin secret soit demandé par un membre, que le Président fasse voter suivant ce mode; il sera obligatoire si une personne est concernée.

DES MODIFICATIONS DES STATUTS

Art. 22. Toute modification aux présents Statuts et au Règlement d'ordre intérieur doit être présentée à l'Assemblée Générale:

- soit par le Bureau, après approbation du Conseil d'Administration;
- soit à la demande écrite de 15 membres titulaires au moins, adressée au Bureau qui examine les modifications proposées et les transmet avec son avis motivé et écrit au Conseil d'Administration.

Seule l'Assemblée Générale peut, en se conformant aux prescriptions de la Loi, adopter les changements, à la majorité des deux tiers des membres présents ou représentés et des votes émis. La convocation devra mentionner le texte des modifications proposées.

DU REGLEMENT D'ORDE INTERIEUR

Art. 23. L'Assemblée Générale peut établir un Règlement d'ordre intérieur. Celui-ci ne pourra être modifié que selon la procédure prévue à l'article 22. Il sera remis à chaque membre.

DES SEANCES

Art. 24. L'Académie tient séance, normalement le troisième samedi de chaque mois, d'octobre à mai inclus.

DISSOLUTION

Art. 25. L'Académie ne peut être dissoute que sur la demande écrite d'au moins 30

ook de jaarrekeningen af. Zij behandelt alle problemen van inwendige orde. De beslissingen worden genomen bij meerderheid van de aanwezige of vertegenwoordigde leden.

STEMMINGEN

Art. 21. Bij beraadslagingen volstaat het dat een lid de geheime stemming vraagt om de Voorzitter tot stemming op deze wijze te doen beslissen. Geheime stemming is verplicht wanneer het om personen gaat.

WIJZIGING VAN DE STATUTEN

Art. 22. Elke wijziging aan de bestaande Statuten en aan het Huishoudelijk Reglement dient voorgelegd aan de Algemene Vergadering:

- hetzij door het Dagelijks Bestuur, na goedkeuring door de Raad van Bestuur;
- hetzij op schriftelijke aanvraag van minstens 15 titelvoerende leden, geadresseerd aan het Dagelijks Bestuur dat de voorgestelde wijzigingen onderzoekt en ze met zijn gemotiveerd en schriftelijk advies doorgeeft aan de Raad van Bestuur.

Enkel de Algemene Vergadering kan, in overeenstemming met de wettelijke voorschriften, de wijzigingen aannemen met een tweederdemeerderheid van de uitgebrachte stemmen van de aanwezige of vertegenwoordigde leden. De uitnodiging dient de tekst van de voorgestelde wijzigingen te vermelden.

HUISHOUEDELIJK REGLEMENT

Art. 23. De Algemene Vergadering kan een Huishoudelijk Reglement opstellen dat uitsluitend kan gewijzigd worden volgens de in artikel 22 bepaalde procedure. Het wordt aan elk lid bezorgd.

BIJEENKOMSTEN

Art. 24. Normaal vergadert de Academie op de derde zaterdag van de maand, van oktober tot en met mei.

ONTBINDING

Art. 25. De Academie kan slechts ontbonden worden op schriftelijk verzoek van ten min-

membres titulaires et par décision prise en Assemblée Générale convoquée à cette fin, un mois à l'avance, en se conformant aux prescriptions de la Loi. La même Assemblée Générale nomme le ou les liquidateurs, détermine ses ou leurs pouvoirs et décide la majorité des voix des membres présents, de l'emploi à faire de l'actif, étant entendu qu'il sera employé à des buts semblables à ceux poursuivis par l'Académie.

Art. 26. Ces statuts annulent et remplacent les précédents et le règlement d'ordre intérieur et ce qui découlait.

Art. 27. Tout ce qui n'est pas prévu aux présents statuts est réglé par la loi du 27 juin 1921 telle que modifiée par la loi du 2 mai 2002.

ste 30 titelvoerende leden en bij beslissing van de Algemene Vergadering die daartoe een maand tevoren bijeengeroepen is, met inachtneming van de voorschriften van de Wet. Diezelfde Algemene Vergadering stelt de vereffenaar of de vereffenaars aan, bepaalt (zijn of) hun bevoegdheden en beslist bij meerderheid der stemmen van de aanwezige leden over het gebruik dat zal gemaakt worden van de activa, met dien verstande dat ze zullen gebruikt worden voor doelstellingen gelijkaardig aan die welke de Academie nastreeft.

Art. 26. Deze Statuten vervangen de vorige en heffen ze op evenals het huishoudelijk reglement en alles wat er uit voortvloeide.

Art. 27. Voor alle niet door deze Statuten voorziene gevallen, blijft de wet van 27 juni 1921 gewijzigd door de wet van 2 mei 2002 toepasselijk.

PRIX DE L'ACADÉMIE ROYALE D'ARCHÉOLOGIE DE BELGIQUE

Règlement mis à jour par le Conseil d'administration
de l'Académie le 16 octobre 2013

1. Le Prix est destiné à une étude inédite en Histoire des Arts ou en Archéologie, dans l'actuel territoire de la Belgique. L'Académie annonce le Prix dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Le travail comportera un maximum de 100.000 signes (espaces, notes et annexes inclus). Le Prix couronnera un travail scientifique original rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. Ce travail est rédigé spécialement pour le Prix. Il doit pouvoir être publié en tant que tel, modifications proposées par le jury mises à part. L'article primé sera publié dans la Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art.

2. Les manuscrits imprimés en triple exemplaires, devront parvenir au secrétariat du Prix de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique avant la date fixée, accompagnés d'une version numérique. Un exemplaire sera conservé dans les archives de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique.

3. Le Prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre de l'Académie.

4. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars de l'année de l'attribution du Prix.

Le Prix est attribué par un jury de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats, par écrit. Le prix sera proclamé au plus tard la fin de l'année civile en cours.

5. Le jury est souverain et aucun recours n'est possible.

6. En 2016, le Prix s'élèvera à € 2.000. Le lauréat recevra en outre une médaille. Il pourra porter le titre de "Lauréat du Prix de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique".

Secrétariat du Prix de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique : Académie royale d'Archéologie de Belgique, Palais des Académies, Rue Ducale 1, 1000 Bruxelles (envoi de la version électronique à info@acad.be).

PRIJS VAN DE KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË

Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op 16 oktober 2013

1. De Prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de kunsten of de archeologie, binnen het grondgebied van het huidige België. De Academie kondigt de Prijs aan in het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis. Het werk zal bestaan uit maximum 100.000 tekens (spaties, noten en bijlagen inclusief). De Prijs wordt toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. Het werk is speciaal geschreven voor de Prijs en dient onmiddellijk publiceerbaar te zijn, met voorbehoud van de wijzigingen die de jury voorstelt. Het bekroonde artikel zal gepubliceerd worden in het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis.

2. Van elk manuscript dienen drie exemplaren op papier, vergezeld van een elektronische versie, vóór de vastgestelde datum bezorgd te worden aan het secretariaat van de Prijs van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België. Eén exemplaar van elke inzending zal bewaard worden in het archief van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België.

3. De Prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen lid van de Academie is.

4. De manuscripten dienen ingezonden te worden vóór 30 maart van het jaar waarin de Prijs wordt toegekend.

De Prijs wordt toegekend door een jury van de Academie. De beslissing wordt schriftelijk aan de kandidaten meegedeeld en de prijs zal ten laatste op het einde van het lopende kalenderjaar worden toegekend.

5. Alleen de jury is bevoegd en geen enkele betwisting is mogelijk.

6. In 2016, zal de Prijs € 2.000 bedragen. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. Hij zal de titel van “Laureaat van de Prijs van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België” mogen dragen.

Secretariaat van de Prijs Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België:
Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België, Hertogstraat 1, 1000 Brussel
(adres voor de elektronische versie: info@acad.be).

TABLE DES MATIERES - INHOUDSTAFEL

ARTICLES - BIJDRAGEN

V. BÜCKEN, <i>Images et propagande au XV^e siècle. Jacop Sourdiaux et les peintures du char de sainte Gertrude à Nivelles</i>	5
J. REYNIERS, <i>Onbekend maakt onbemind. Een vijftiende-eeuws schilderij in de stijl van Rogier van der Weyden in de Antwerpse kathedraal</i>	57
C. PÉRIER-D'ETEREN, <i>Regard neuf sur la tapisserie du Jugement dernier de Worcester et l'usage conjoint de cartons issus des œuvres de Colyn de Coler et de Van der Goes</i> . . .	125
P. HABETS et Th. LECLERCQ, <i>Agapes et services maçonniques dans les loges montoises des XVIII^e et XIX^e siècles</i>	157

MISCELLANEA

L. GOUKENS, <i>Een Brabantse huisklok op een tekening van 1594. Maarten De Vos als schilder van uurwerken</i>	183
X. DUQUENNE, <i>Inventaire du Fonds Houtstont, sculpteur ornemaniste à Bruxelles (1832-1912)</i>	193

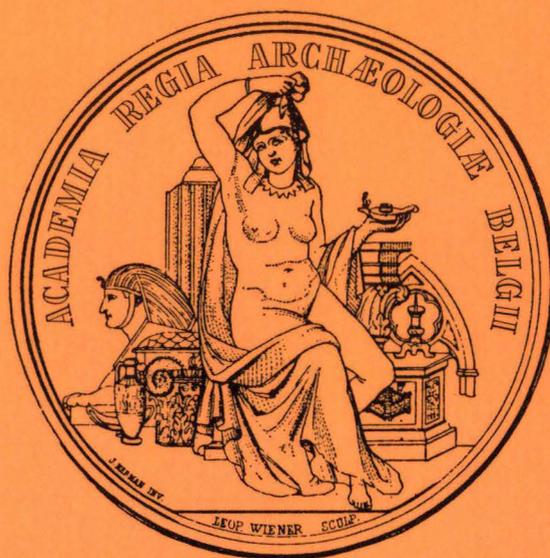
COMPTES RENDUS - RECENSIES

C.-J. BERSERIK & J.M.A. CAEN, <i>Silver-Stained Roundels and Unipartite Panels before the French Revolution, Flanders, Vol. 3: The Provinces of Flemish Brabant and Limburg (J. LEFRANCQ)</i>	205
L. CAMPBELL, <i>Rogier van der Weyden and the Kingdoms of the Iberian Peninsula (A. CHÂTELET)</i>	207
C. CHARLES & Cl. VEUILLET, <i>Coffres et coffrets du Moyen Âge dans les collections du Musée d'histoire du Valais, Sion (Sl. VANDENBERGHE)</i>	209
R. DEKONINCK, C. HEERING, M. LEFFTZ (éd.), <i>Questions d'ornements XV^e-XVIII^e siècles (C. DUMORTIER)</i>	210
J.-B. DE VAIVRE et L. VISSIERE, <i>Tous les Deables d'Enfer. Relations du siège de Rhodes par les Ottomans en 1480 (A. CHÂTELET)</i>	212
D. KEMPER, <i>Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein. Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert (H. CAMBIER)</i>	213
T.L. MEGANCK, <i>Pieter Bruegel the Elder's Fall of the Rebel Angels. Art, Knowledge and Politics on the Eve of the Dutch Revolt (L. GOUKENS)</i>	216
M. PASTOUREAU et É. DELAHAYE, <i>Les secrets de la Licorne (A. CHÂTELET)</i>	218

C. PÉRIER-D'ETEREN & I. MOHRMANN (éd.), <i>Le retable de la Passion de l'église Sainte-Marie de Güstrow. Etude historique et technologique. Der Passions-Altar der Pfarrkirche St. Marien zu Güstrow. Historische und Technologische Studie</i> (C. DUMORTIER)	220
F. PETERS (ed.), <i>A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor Master of Elsloo in an International Perspective</i> (M. SERCK-DEWAIDE)	222

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

Procès-verbaux - Verslagen	229
Liste des membres - Ledenlijst	239
Statuts - Statuten	247
Prix de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique - Prijs van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België	259
Table des matières - Inhoudsopgave	261



RBAHA – BTOK

ISSN 0035-0077X