

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



BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

LXXV - 2006

BRUXELLES - BRUSSEL

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

COMMISSION DES PUBLICATIONS / COMMISSIE DER UITGAVEN

Exercice 2005-2006 / Dienstjaar 2005-2006

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

AVIS / BERICHT

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

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

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

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

info@acad.be

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

PAR

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

AVEC LE CONCOURS DE LA FONDATION UNIVERSITAIRE DE BELGIQUE

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

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

SERVICE DES MONUMENTS ET DES SITES

LXXV — 2006

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR  
OUDHEIDKUNDE EN KUNSTGESCHIEDENIS

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

DOOR DE

**KONINKLIJKE ACADEMIE VOOR OUDHEIDKUNDE VAN BELGIË**

MET DE STEUN VAN DE UNIVERSITAIRE STICHTING VAN BELGIË

EN MET DE STEUN VAN HET BRUSSELS HOOFDSTEDELIJK GEWEST,

DIENST MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN

BRUXELLES-BRUSSEL



# PLINE L'ANCIEN ET L'ART DE LA RENAISSANCE

## BALISES POUR UNE ÉTUDE DE RÉCEPTION ENTRE LE NORD ET LE SUD\*

Mathilde BERT  
(PRIX-PRIS SIMONE BERGMANS 2005)

### Introduction

D'après son contemporain Dominique Lampson, le peintre liégeois Lambert Lombard souhaitait apprendre le latin pour lire Pline l'Ancien. C'est l'humaniste Michel Zagrius secrétaire de la commune de Middelbourg en Zélande et grand amateur d'art qui, un jour qu'il se trouvait dans l'atelier du peintre liégeois,

[...] se mit à lui faire le plus vil éloge de la science des peintres de l'antiquité, s'en rapportant au témoignage de Pline le naturaliste. Il lui en cita la fameuse règle qui se rapporte au contour des corps et à la manière d'achever une peinture, pour se servir des termes mêmes de l'auteur ancien. Cette règle, ainsi que plusieurs autres relatives à cet art, qui avaient été empruntées aux livres des Grecs aujourd'hui perdus, et que Pline avait insérées dans son *Histoire naturelle* pour qu'elles y fissent figure d'ornement causèrent à Lambert Lombard lorsqu'il les entendit énoncer un incomparable plaisir. Incontinent il se mit à étudier les rudiments des langues grecque et latine (1).

Le texte de Pline auquel Lampson se réfère est le livre XXXV de l'*Histoire naturelle*, relatif à la peinture antique. Nous reviendrons ci-après sur l'intérêt que Lambert Lombard lui portait, mais il importe de constater d'emblée que parmi les textes antiques relatifs à la peinture, celui de Pline constitue le plus long développement qui soit parvenu jusqu'à nous (2). Rassemblant des données historiques et critiques issues en grande partie d'auteurs grecs dont les textes ont été perdus, le livre XXXV de Pline a fourni un modèle et des exemples à la théorie et à l'historiographie de l'art qui apparaissent aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Par ailleurs, le

\* Cet essai est le fruit d'une recherche accomplie dans le cadre d'un mémoire de DEA au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance (Tours, Université François-Rabelais). Cette recherche a pu ensuite être poursuivie grâce à une aide financière de la Fondation nationale Princesse Marie-José. L'étude de la réception de Pline (livre XXXV), de manière plus élargie, constitue actuellement l'objet de ma thèse de doctorat. Je tiens à exprimer ma gratitude aux Professeurs Dominique Allart, Colette Nativel, Maurice Broek et Frank La Brasca pour leurs corrections et leurs conseils.

(1) D. LAMPSON, *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita...* Bruges, Hubert Goltzius, 1565; traduction et notes par J. Hubaux et J. Puraye dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1949, paragraphes 6-8.

(2) Les autres sources littéraires d'informations sur la peinture antique sont les traités rhétoriques (Cicéron, Quintilien, Denys d'Halicarnasse), les textes philosophiques (Platon, Aristote), les *ekphraseis* (Lucien, Philostrate); cf. A. REINACH, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne: Recueil Milliet*, introduction et notes par A. Rouveret, Paris, 1985, p. 412-414.

nombre élevé d'éditions et de traductions de l'*Histoire naturelle* ne laisse aucun doute sur la popularité d'une œuvre qu'on a pu qualifier d'« encyclopédie domestique »<sup>(3)</sup>. On comprend donc que le nom de Pline apparaisse presque systématiquement à l'index des ouvrages généraux et des monographies consacrés à l'art des Temps Modernes, et que la référence à son texte serve à interpréter certaines grandes œuvres de la Renaissance<sup>(4)</sup>: fondées sur l'émulation qui caractérise les échanges artistiques aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles<sup>(5)</sup>, ces études postulent que les peintres avaient l'ambition de rivaliser avec les maîtres de l'Antiquité en reprenant leurs sujets ou leurs partis stylistiques.

La grande majorité de ces lectures fondées sur le texte de Pline concernent l'art italien. Très peu sont consacrées aux œuvres d'art produites dans le Nord. On peut dès lors s'interroger sur les raisons d'une telle disparité des pratiques historiographiques contemporaines: nous en pointerons deux. Une première raison tient à la présence, dans l'Italie de la Renaissance, d'une importante production littéraire relative aux arts plastiques. Due à des humanistes, mais surtout à des artistes, cette « littérature artistique » témoigne d'une pensée de l'art; elle manifeste, chez les artistes, l'existence de nouvelles préoccupations relatives à la théorie de l'art et au prestige social de la pratique artistique. En revanche, dans le Nord, les textes consacrés à la peinture sont rares: il faut attendre la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle pour qu'apparaissent des écrits sur la peinture qui adoptent un point de vue théorique ou historiographique. De cette différence entre le Nord et l'Italie découle en partie la conception d'un art italien rationnel et intellectualisant, qui s'oppose à des pratiques nordiques plus proches de préoccupations sensibles et quotidiennes. Une deuxième raison est que cette conception contrastée des pratiques nordiques et italiennes constitue un lieu commun qui parcourt la littérature depuis le xvi<sup>e</sup> siècle. Comme l'écrit encore Dominique Lampson, déjà mentionné:

La gloire propre des Belges est de bien peindre les champs, celle des Italiens de bien peindre les hommes et les dieux; c'est pourquoi l'on dit assez justement que l'Italien a son cerveau dans sa tête et le Belge dans son habile main.<sup>(6)</sup>

Cette opposition entre l'Italie et le Nord a été maintes fois remise en question. Comme l'ont montré des études récentes, les textes ne constituent pas la seule preuve de l'existence d'intérêts théoriques: les œuvres elles-même pouvaient servir de support à l'expression et à la diffusion de telles préoccupations<sup>(7)</sup>. Toutefois, malgré la révision des anciens dogmes, la

(3) « *Household encyclopedia* »; d'après E.H. GOMBRICH, « Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny », *The Burlington Magazine*, CIV, 707, février 1962, p. 52.

(4) La bibliographie relative à l'art italien est surabondante: elle ne pourra être citée ici *in-extenso*.

(5) Pour un examen récent de cette idée de rivalité artistique à la Renaissance, cf. R. GOFFES, *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven et Londres, 2002.

(6) Cf. LAMPSON, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, édition et traduction de J. Puraye, Liège, 1956, p. 44.

(7) Cf. Z.Z. FILIPCZAK, *Pictureing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton (New Jersey), 1987 et C. KING, « Artists' Houses: Mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565 », dans M.-C. HECK, F. LEMERLE, Y. PAUWELS (éd.), *Théorie des arts et création artistique dans l'Europe du Nord du XVI<sup>e</sup> au début du XVIII<sup>e</sup> siècle: Actes du colloque international organisé les 14 et 16 décembre 2000 à l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3 par le Centre de Recherches en Histoire de l'Art pour l'Europe du Nord (ARTES)*, Villeneuve d'Ascq, 2003, p. 173sq.

conception d'un art italien savant et d'un art du Nord « terre-à-terre » reste un présupposé qui détermine encore aujourd'hui les choix épistémologiques des historiens de l'art. Le présent travail se propose d'aller au-delà de ces distinctions régionales afin d'explorer la réception du texte de Pline dans la peinture de la Renaissance. Sans toutefois chercher à gommer certaines différences, nous voudrions montrer qu'une réception de Pline s'observe également dans le Nord, dès une époque précoce. Comme en Italie, certains artistes du Nord se sont approprié les démarches des artistes antiques. Or, cette appropriation répond à des enjeux théoriques, que la référence au texte de Pline permet de mettre en lumière.

En effet, le livre XXXV se focalise sur les peintres, à un tel point qu'on a pu le décrire comme la « légende dorée des peintres antiques »<sup>(8)</sup>. Cette dimension idéalisée de l'artiste plinien n'a pas échappé à certains artistes et humanistes de la Renaissance, qui en ont fait l'un des arguments majeurs des débats sur le statut de l'art pictural. Ainsi, les propos de Pline sur les peintres ont-ils imprégné la « littérature artistique » de la Renaissance, en grande partie pour assurer la légitimité des nouveaux enjeux théoriques. Nous pensons donc que les peintures qui s'inspirent des propos de Pline répondent à des enjeux d'auto-glorification et d'émulation. En étudiant les peintures par ce biais plinien, nous pourrions donc mieux comprendre certaines des questions plastiques auxquels les peintres de la Renaissance avaient à répondre.

Le choix d'une telle perspective implique que nous ne nous plaçons pas seulement du côté du projet du peintre, mais bien du côté de sa réception dans les textes de l'époque<sup>(9)</sup>. Si nous possédons peu de documents consignnant les intentions du peintre, de nombreux textes renseignent sur les réponses qui étaient apportées aux choix artistiques que manifestaient les œuvres. En enquêtant de ce côté, nous nous donnons la possibilité d'apprendre comment les auteurs de la Renaissance ont pu percevoir telle ou telle démarche artistique et exprimer cette perception par des références aux propos de Pline sur les peintres antiques. Dès lors, notre travail doit nous permettre de mieux comprendre non seulement les enjeux qui ont été susceptibles de guider les artistes dans leurs choix plastiques, mais encore les raisons du succès de certaines œuvres auprès des amateurs éclairés. Autrement dit, il ne s'agit pas de livrer l'interprétation unique d'une œuvre, sa raison d'être, l'intention à laquelle elle obéit; de même qu'il ne saurait être question d'identifier toutes les raisons précises, ni même la raison principale, de son succès: il s'agira plutôt de commenter les choix picturaux en considérant les catégories de jugement, les enjeux théoriques et de légitimation sur lesquels ils s'appuyent.

Ce travail a une dimension exploratoire. Sans prétendre à l'exhaustivité en ce qui concerne les textes ou les peintures traités, il s'ouvre à l'étude d'une double réception, d'un côté celle de Pline dans la pratique artistique de la Renaissance, et de l'autre, celle de la peinture elle-même dans les textes des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Comme on l'a dit plus haut, l'optique qui est la nôtre choisit d'embrasser autant les pratiques artistiques des régions du Sud que celles du Nord des Alpes. La grille de lecture adoptée éclaire en effet les pratiques pictu-

(8) P. GEORGEL, A.-M. LECOQ, *La peinture dans la peinture*, Paris, 1987, p. 63.

(9) L'intérêt d'une démarche centrée sur la réception a été bien mis en évidence par M. BANANDALL, *Formes de l'intention: sur l'explication historique des tableaux*, traduit de l'anglais par C. Fraix, Paris, 1991, p. 106-111: « Digression contre la notion d'influence artistique ».

rales renaissantes dans leur ensemble, quel que soit leur ancrage géographique <sup>(10)</sup>. Il convient néanmoins de souligner l'intérêt particulier que revêt une telle démarche à propos des peintres de nos régions, souvent délaissés par la bibliographie sur le sujet : moyennant des recherches biographiques et culturelles complémentaires, l'historien de l'art peut tout à fait construire son commentaire de l'œuvre d'un Bruegel ou d'un Van Orley à la lumière du texte de Pline et des catégories et valorisations qu'il véhicule.

### **Le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* : commentaire de Pline l'Ancien sur la peinture**

Ce n'est pas ici le lieu pour exposer en détail la biographie de Pline l'Ancien, qui, du reste, nous échappe en grande partie, faute de documents. Les documents dont nous disposons — deux lettres de Pline le Jeune (III, 5 et VI, 16), le neveu et fils adoptif de Pline l'Ancien, et quelques lignes d'une vie par l'historien romain Suétone — nous renseignent peu sur sa carrière : ces deux témoignages livrent surtout un fait biographique important, les circonstances de la mort de Pline. Celles-ci sont célèbres puisque le récit qu'en fait Pline le Jeune dans une lettre à l'historien Tacite permet de reconstruire les événements de la journée du 24 août 79, au cours de laquelle le Vésuve, jusque-là endormi, entre en éruption et ensevelit les villes d'Herculanum, de Pompéi et de Stabies, situées à ses pieds sur le golfe de Naples. Si l'on sait peu de la vie de Pline, on en sait un peu plus sur ses œuvres, dont la liste nous est fournie par Pline le Jeune. Cependant, même si l'on connaît leur titre, tous les ouvrages de Pline l'Ancien sont aujourd'hui perdus, hormis l'*Histoire naturelle*.

Cet ouvrage se compose de trente-sept livres qui constituent un inventaire de ce que l'on trouve dans la nature et des bienfaits que l'homme a su en tirer. Cet inventaire cherche à être exhaustif et inclut donc des sujets aussi variés que la cosmologie, la géographie, la zoologie, la botanique, la géologie, la minéralogie, la médecine et les arts plastiques. C'est au sein d'une série de livres consacrés aux minéraux (livres XXXIII à XXXVII) que Pline a inséré les chapitres sur l'architecture, la sculpture et la peinture antiques <sup>(11)</sup>, qui sont autant d'applications pour l'homme de l'objet étudié. Dans le livre XXXV qui nous occupe plus particulièrement,

(10) Cette grille est bien évidemment sélective. Parmi les possibilités de « créations », nous avons écarté la question trop vaste des genres picturaux au profit de l'étude de motifs précis. Parmi ces motifs, nous ne traiterons pas des jeux illusionnistes (mouche peinte, rideau peint, etc.), dont d'autres ont déjà pu souligner à plusieurs reprises les précédents pliniens. Sur l'impact de Pline dans l'émergence des genres picturaux, cf. C. GILBERT, « On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures », *The Art Bulletin*, XXXIV, 3, 1952, p. 202 sq; E.H. GOMBRICH, « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », *Gazette des Beaux-Arts*, 41, 1953, p. 335-360, repris dans *L'écologie des images*, Paris, 1983, p. 15-43; Ch. STERLING, *La nature morte de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1985 et M. BERT, « Genres picturaux à la Renaissance : émergence d'une classification et modèle antique. Pline, Alberti, Van Mander » (à paraître). Sur les jeux illusionnistes, cf. la synthèse d'A.-M. LECOQ, « « Tromper les yeux », disent-ils. XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles », dans P. MAURIÈS (dir.), *Le trompe-l'œil de l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1996, p. 63-113.

(11) Pour un examen de la place et de la signification des chapitres sur l'art au sein de l'encyclopédie plinienne, voir J. ISAGER, *Pliny on Art and Society: The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, translation by H. Rosenmeier, Odense, 1991; S. CAREY, *Pliny's Catalogue of Culture*, Oxford, 2003.

sont examinés les terres et les pigments, ainsi que leurs divers emplois en médecine, en teinturerie et, pour l'essentiel, dans les arts de la peinture et du modelage.

La section sur la peinture retiendra ici notre attention. Pline, il faut y insister, ne l'a donc pas conçue au départ comme une histoire de la peinture, mais, en « encyclopédiste », comme l'exposé d'un des usages des matières colorantes. Pour expliquer les origines et le développement de l'art qu'il évoque, Pline procède comme ailleurs dans l'*Histoire naturelle*, c'est-à-dire qu'il se fonde sur une multiplicité de lectures techniques sur le sujet. Cependant, il ne faudrait pas croire que le texte se réduise à une compilation: Pline organise l'ensemble de façon originale et ajoute de nombreuses observations personnelles, sur le destin des peintures grecques emmenées à Rome, par exemple.

Parmi les auteurs-sources du livre XXXV, l'un des plus importants pour notre propos est le sculpteur grec du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., Xénocrate de Sicyone, qui avait écrit une histoire critique des artistes. Ainsi, un des fils directeurs qui organise cette section sur les matières colorantes est bien une histoire critique des peintres grecs, suivant la forme adoptée par Xénocrate au début de la période hellénistique. Les ouvrages de Xénocrate sur les peintres et les sculpteurs ont été perdus: seule l'*Histoire naturelle* autorise aujourd'hui la critique moderne à tenter de les reconstituer<sup>(12)</sup>. Il semble que Xénocrate ait organisé l'histoire des peintres selon un principe critique, à savoir l'idée d'un perfectionnement toujours accru dans l'imitation du réel. La particularité de Xénocrate est d'avoir associé chaque peintre à une innovation dans la voie de cette imitation: l'introduction d'un sujet ou d'une posture, l'invention d'une technique ou d'un effet de style qui contribuent à développer l'effet d'illusion et la beauté de l'œuvre d'art et donc à se rapprocher toujours plus de cet idéal de l'imitation. C'est ainsi que Pline, reprenant le principe historiographique de Xénocrate, écrit par exemple de Parrhasius (vers 420-370) qu'il:

contribua beaucoup, lui aussi, aux progrès de la peinture. Le premier, il sut la doter des proportions, il fut le premier à rendre les détails de l'expression du visage, à donner de l'élégance à la chevelure, de la grâce à la bouche et les artistes s'accordent à lui attribuer la palme pour l'exécution des contours. (XXXV, 67)<sup>(13)</sup>

Ainsi, les particularités stylistiques et techniques des artistes occupent une place essentielle dans le texte de Pline.

À travers cette succession de « premiers » et d'« inventeurs », l'histoire de la peinture qui se dessine ici est donc celle d'un progrès continu. Ce progrès culmine dans l'œuvre d'un contemporain d'Alexandre le Grand, Apelle de Cos. Il vaut la peine de citer les premiers mots du passage que Pline consacre à Apelle — un passage dont il faut le noter qu'il est exceptionnellement long relativement à ceux que Pline consacre aux autres peintres, puisqu'il occupe à

(12) Cf. A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V<sup>e</sup> siècle av. J.-C.-I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.)*, Rome, 1989, p. 18. D'autres sources de Pline moins importantes sont mentionnées par le même auteur dans A. ROUVERET, « De l'artisan à l'artiste: quelques topoi des biographies antiques », dans M. WASCHER (dir.), *Les « Vies » d'artistes: Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1996, p. 26-40; p. 38, n. 8, 10.

(13) Édition utilisée: PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle. Livre XXXV, La peinture*, trad. fr. de J.-M. Croisille, Paris, 1997. Sauf indication contraire, toutes nos références proviennent de cette édition. Nous indiquons dorénavant la source du passage plinien dans le texte, entre parenthèses.

peu près un cinquième de toute la section dédiée à la peinture (XXXV, 79-100). Voici donc les mots par lesquels Pline débute son récit sur Apelle :

Mais celui qui ensuite surpassa tous les peintres précédents ou à venir fut Apelle de Cos, dans la 112<sup>e</sup> olympiade. À lui seul il a presque davantage contribué que tous les autres au progrès de la peinture [...]. (XXXV, 79)

Par son excellence, Apelle introduit donc une rupture dans le schéma de l'histoire de l'art selon Xénostrate et Pline : il réalise la somme ultime des acquis antérieurs et apporte plus de contributions au progrès de l'art qu'aucun autre avant lui, de manière à être resté, nous dit Pline, insurpassable. Nous reviendrons ci-après sur ces fameuses innovations réputées insurpassables. Pour le moment, il importe de retenir deux choses : d'une part, en tant que figure du peintre parfait, Apelle fournit un modèle de prestige social et d'excellence artistique ; d'autre part, en tant qu'« insurpassé » et « insurpassable », il constitue un défi potentiel à qui voudrait l'égaliser, ou mieux, le surpasser. Ce défi est d'autant plus stimulé que Pline renseigne longuement sur l'œuvre, sur le style et sur la technique du grand peintre grec. Il approfondit, beaucoup plus que pour tout autre peintre, les traits caractéristiques de l'œuvre d'Apelle et précise ainsi le seuil qualitatif qu'il s'agit de dépasser, les points sur lesquels porte le défi.

Toutefois, malgré la longueur de ces descriptions et anecdotes, il n'est pas toujours facile d'en décrypter le sens. Ce travail de décryptage constitue l'une des tâches des historiens de l'art antique. Nous abordons ici le sens du texte de Pline d'un tout autre point de vue : en nous attachant à sa réception, nous cherchons, non pas à reconstituer la peinture antique, mais à saisir la manière dont elle était perçue à la Renaissance. Cette démarche n'aurait de sens si n'était établie la disponibilité du texte de Pline dans les milieux artistiques, et donc la connaissance de la peinture antique par ces mêmes milieux.

### La disponibilité du texte dans les milieux artistiques et humanistes

Francisco de Hollanda rapporte que le miniaturiste Giulio Clovio et ses amis discutaient pendant des heures de la peinture antique, telle qu'ils la connaissaient grâce à Pline<sup>(14)</sup>. Quelle que soit la part de fiction qu'il convient d'accorder au récit de l'humaniste portugais, il semble bien qu'il s'ancre dans une certaine réalité : le texte de Pline, ou du moins les faits qu'il rapporte sur la peinture antique, étaient connus des artistes. Les pages qui suivent s'efforcent de rendre compte de cette disponibilité du texte de Pline, ainsi que de certains de ses canaux de transmission.

Tout d'abord, il serait faux de croire que l'*Histoire naturelle*, comme d'autres textes antiques, resurgît à la Renaissance après des siècles d'oubli. L'*Histoire naturelle* n'est en effet pas un de ces textes « oubliés » qui dut être « redécouvert » par les humanistes du xv<sup>e</sup> siècle : pour ne donner qu'un exemple, plus de deux cents manuscrits médiévaux (complets ou fragmentai-

(14) F. de HOLLANDE, *Les dialogues de Rome*, trad. fr., Paris, Centro cultural Português, 1973, p. 115-125.

res) témoignent encore aujourd'hui de sa diffusion au Moyen Âge; l'*Histoire naturelle* figure ainsi parmi les ouvrages antiques le plus souvent copiés<sup>(15)</sup>.

À la Renaissance, l'*Histoire naturelle* reste un livre que l'on consulte beaucoup. Comme au Moyen Âge, cet intérêt s'explique en grande partie par les informations qu'elle apporte sur les merveilles de la nature. Cependant, l'attrait pour Pline va désormais bien au-delà d'une simple curiosité encyclopédique pour les pierres précieuses ou les animaux fantastiques: les humanistes le considèrent comme un auteur romain majeur et prennent conscience de son intérêt linguistique et culturel<sup>(16)</sup>.

En effet, dès le xiv<sup>e</sup> siècle, une attitude neuve face au texte de Pline se manifeste chez les pères fondateurs de l'humanisme. Ainsi, le 6 juillet 1350, Pétrarque acquiert à Mantoue une copie (presque complète) de l'*Histoire naturelle*<sup>(17)</sup>. Ce manuscrit comporte de nombreuses annotations et corrections qui montrent que Pétrarque s'efforce de restaurer le texte et lit attentivement tout ce qui se rapporte à la vie romaine, particulièrement la géographie et l'histoire de l'art. Ainsi, en marge du livre XXXV, Pétrarque compare certaines caractéristiques de l'art de son contemporain Simone Martini (v. 1282-1344) à certaines caractéristiques de l'art d'Apelle<sup>(18)</sup>. Pour la première fois, on voit un lecteur de Pline associer l'art antique à des faits artistiques de son temps.

Avec les humanistes des générations suivantes, l'activité philologique que Pétrarque avait initiée en marge de sa copie de l'*Histoire naturelle* se confirme<sup>(19)</sup>. Dans le dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle et durant tout le xvi<sup>e</sup> siècle, elle connaît même un essor extraordinaire, en rela-

(15) Pline se situe juste après Priscien (370), Lucien (223) et Horace (250); cf. H. BUTTENWIESER, « Popular Authors of the Middle Ages: the Testimony of the Manuscripts », *Speculum*, 17, 1942, p. 50-55; p. 52. Sur la réception de l'*Histoire naturelle* au Moyen Âge, cf. aussi M. CHIBNALL, « Pliny's Natural History and the Middle Ages », *Silber Latin 11, Empire and Aftermath*, T.A. DOREY (éd.), Londres, 1975, p. 57-78. Sur les catalogues de bibliothèque du xii<sup>e</sup> siècle, cf. J.S. BEDDIE, « The Ancient Classics in the Medieval Libraries », *Speculum*, 5, 1930, p. 3-20.

(16) L'*Histoire naturelle* constitue en effet un précieux témoignage du vocabulaire du i<sup>e</sup> siècle de notre ère, en particulier pour les termes techniques et scientifiques, qui n'apparaissent pas ailleurs. Sur l'intérêt pour Pline dans les milieux humanistes et scientifiques des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles, cf. Ch. G. NAUERT, « Caius Plinius Secundus », *Catalogus Translationum et Commentationum: Medieval and Renaissance. Latin Translations and Commentaries. Annotated lists and guide*, vol. 4, Washington, 1980, p. 297-422.

(17) Bibliothèque nationale de France, MS lat. 6802. Cf. R. SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV, nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi*, Florence, 1996, p. 25 et 184 et Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 305. Ce manuscrit porte également une note de la main de Boccace.

(18) Cf. M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, 1989, p. 73-89.

(19) La réalisation de copies et les annotations qui les accompagnent souvent à cette époque en constituent la première preuve. Ainsi, la Bodleian Library (Oxford, MS Auct. T. 1. 27) conserve un manuscrit garni de notes des mains de trois générations d'humanistes: Coluccio Salutati (1331-1406), Niccolò Niccoli (1364-1437) et Bartolomeo Platina (1424-1481); cf. R. SABBADINI, *op. cit.*, p. 75 et Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 305, 335. À Milan (Biblioteca Ambrosiana, MS D 531), des corrections de l'ensemble du texte par Guarino de Vérone (1370-1460) et Guglielmo Capello sur une copie datée de 1433, témoignent de la première tentative d'édition critique; cf. P.O. KRISTELLER, *Her Italicum, A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, Londres et Leyde, 6 vol., 1965-1992, vol. 1, p. 289. Pour d'autres exemples, cf. *ibid.*, vol. 1, p. 400, vol. 2, p. 225, vol. 4, p. 217a, 579a, vol. 5, p. 175a.

tion avec l'intense activité éditoriale (qui nécessitait l'examen philologique des copies destinées à l'impression).

Dans l'étude fondamentale qu'il a consacrée aux commentaires de Pline à la Renaissance, Charles G. Nauert remarque, à juste titre, que c'est l'apparition de la technique de l'imprimerie qui place véritablement Pline au centre des préoccupations des humanistes d'Italie et d'Europe du Nord<sup>(20)</sup>. En effet, l'*Histoire naturelle*, dont l'édition princeps remonte à 1469 (Venise, Giovanni da Spira), fait partie des toutes premières impressions de textes antiques au xv<sup>e</sup> siècle. Or, cette première édition est suivie de quinze éditions incunables latines dont les tirages importants ont assuré la large diffusion<sup>(21)</sup>. Ce succès éditorial de l'*Histoire naturelle* se confirme au xvi<sup>e</sup> siècle, qui compte trente-neuf nouvelles éditions complètes en latin<sup>(22)</sup>. Alors que tous les incunables proviennent de presses italiennes, le marché s'ouvre désormais à l'Europe du Nord, où sont publiées la majorité des éditions<sup>(23)</sup>. Cette capacité du marché à absorber et à distribuer autant d'éditions d'un texte long et difficile est particulièrement remarquable: elle démontre amplement l'intérêt pour Pline durant tout le xvi<sup>e</sup> siècle, tant en Italie qu'au Nord.

Cet intérêt, dans nos régions, est encore prouvé par le grand nombre de commentaires que suscite l'*Histoire naturelle*<sup>(24)</sup>. Alors qu'au xv<sup>e</sup> siècle, les commentateurs de Pline les plus influents sont deux Italiens, le Vénitien Ermolao Barbaro et le professeur bolonais Filippo Beroaldo l'Ancien<sup>(25)</sup>, au xvi<sup>e</sup> siècle, c'est à des humanistes du Nord qu'on doit l'essentiel des commentaires sur Pline<sup>(26)</sup>. Ainsi, Érasme (v. 1469-1536) prépara l'édition publiée à Bâle en 1525 chez Johan Froben. Parmi les nombreux commentateurs de Pline, on peut encore citer Guillaume Budé (1467-1540), Adrien Turnèbe (1512-1565), Josephus Justus Scaliger (1540-1609), Konrad Gesner (1516-1565), Liévin Torrentius (ou Lieven van der Beke, 1525-

(20) Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 75-78.

(21) Comme le grand nombre d'exemplaires conservés permet de le penser. Cf. A. LABARRE, « Diffusion de l'*Historia naturalis* de Pline au temps de la Renaissance », *Festschrift für Claus Nissen*, 1973, p. 453-457 et R. SABBADINI, « Le edizioni quattrocentistiche della S. N. di Plinio », *Studi italiani di filologia classica*, vol. 8, 1900, p. 439-448.

(22) Cf. A. LABARRE, *op. cit.*, p. 457-469.

(23) Si Venise en produisit encore sept, elle est supplantée par Paris (dix éditions) et Lyon (neuf éditions), et rejointe par Bâle qui en produisit également sept. On en dénombre encore trois à Cologne, deux à Francfort et une simultanément à Nuremberg et Vienne.

(24) Sur les commentaires, on dispose de la synthèse exhaustive de Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 297-413, qui dénombre pas moins de cent-douze commentaires rédigés aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles.

(25) Sur les *Castigationes plinianaë* (Rome, 1491-1492) d'Ermolao Barbaro, cf. Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 338-344, et sur le commentaire de Beroaldo, cf. *ibid.*, p. 332-335. Parmi les commentateurs du xv<sup>e</sup> siècle, on peut également citer Nicolaus Perottus, Cornelius Vitellius, Raphael Regius et Marcus Antonius Coccius, dit Sabellicus (ou Marc'Antonio Coccio, dit Sabellico). Sur ces commentaires, cf. *ibid.*, p. 325-332, 337-338, 344-8.

(26) Ainsi, l'étude de Pline témoigne de manière particulièrement saisissante du déplacement des activités philologiques de l'Italie aux régions du Nord de l'Europe, qui touche en réalité tous les domaines d'étude humanistes au xvi<sup>e</sup> siècle. Cf. *ibid.*, p. 311.

95) et Juste Lipse (1547-1606) <sup>(27)</sup>. L'intérêt humaniste pour Pline est donc bien attesté dans nos régions au XVI<sup>e</sup> siècle.

Conformément à la tendance généralement admise, il semble que l'étude du texte antique, initiée par l'Italie des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, soit relayée par le Nord au siècle suivant. Cette scansion peut néanmoins être nuancée par d'autres sources. En effet, bien que fragmentaire, le témoignage des listes de livres du XV<sup>e</sup> siècle qui sont parvenues jusqu'à nous, permet de déceler la présence d'un intérêt pour Pline dans nos régions à une époque bien antérieure. Ainsi, ces listes mentionnent trois exemplaires dans la bibliothèque de Guillaume Huguonet <sup>(28)</sup>, et un dans celle de Simon de l'Escluse <sup>(29)</sup>.

Les traductions de Pline qui apparaissent à la Renaissance montrent que sa diffusion ne s'est pas cantonnée aux sphères savantes de la philologie et des sciences, mais a touché aussi un public plus large, non latinisé. En Italie, la première traduction de Pline apparaît très tôt : due à l'humaniste florentin Cristoforo Landino (1424-1498), elle est publiée dès 1476 chez Nicolò Jenson, alors le plus célèbre typographe de Venise. Cette édition bien documentée, grâce au livre de comptes de Girolamo di Marco Strozzi (1441/12-1481/82), le marchand florentin qui l'a financée <sup>(30)</sup>, permet d'observer un cas concret d'échanges intellectuels et commerciaux entre l'Italie et le Nord. En effet, le livre de compte de Strozzi mentionne l'expédition à Bruges en août 1476 de vingt-huit volumes de Pline, dont huit en italien et vingt en latin.

Par ailleurs, la traduction de Landino est rééditée à neuf reprises jusqu'en 1543, après une révision linguistique du protestant florentin Antonio Brucioli (mort en 1556). Or, cinq ans plus tard, en 1548, elle fait place à une nouvelle traduction du même Brucioli. Enfin, Lodovico Domenichi (1515-1564 ou 1500-1574) signe, en 1561, une troisième traduction, qui connaîtra elle aussi plusieurs rééditions (1580, 1603) <sup>(31)</sup>.

Il faut attendre la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle pour que soient publiées des traductions dans d'autres langues européennes <sup>(32)</sup>. La première est la traduction française du pasteur protestant Antoine Du Pinet (vers 1510-peu avant 1566) (Lyon, Claude Senneton), qui paraît en 1562 et connaît de nombreuses rééditions (1566, 1581, 1584, 1608, 1608, 1615, 1622) <sup>(33)</sup>. Elle doit retenir tout particulièrement notre attention puisqu'en l'absence d'une traduction néérlan-

(27) Ch. G. NAUERT, *op. cit.*, p. 403-4, p. 415, 421. Le commentaire manuscrit de Liévin Torrentius est conservé à la Bibliothèque royale de Belgique (MS. 8516-8517).

(28) L'un des favoris de Charles le Téméraire, il fut président du grand conseil, puis chancelier en 1471. Exécuté en 1477. Cf. A. DEROLEZ (éd.), *Corpus Catalogorum Belgii, The Medieval Booklists of the Southern Low Countries*, vol. 4, 2001, p. 376, 379, 381.

(29) Ou de Slusa ou van der Sluys. Né à Rotterdam, il avait des canonicats à Bruges, Liège, Mons, Gand, Utrecht et Malines, dont il fut prévôt en 1478. Il a occupé la charge de conseiller et de physicien personnel des ducs à partir de 1461 ou 1462. Mort le 27 ou le 29 septembre 1499. Cf. *ibid.*, vol. 3, p. 220, 223.

(30) Cf. E. DE ROOVER, « Per la storia dell'arte della stampa in Italia: Come furono stampati a Venezia tre dei primi libri in volgare », *La Bibliofilia*, LV, 2, 1953, p. 107-117.

(31) Cf. F. LA BRASCA, *Pline l'Ancien, Des animaux, traduction d'Antoine Du Pinet*, Paris, 2001, p. 183.

(32) C'est en 1587 et en 1601 que sont publiées les premières traductions intégrales espagnole et anglaise. Des traductions partielles sont également produites en français, en espagnol et en allemand, tandis qu'un abrégé voit le jour en anglais. Cf. R.R. BOLGAR, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1958, p. 532-533.

(33) Cf. F. LA BRASCA, *op. cit.*, p. 184-194.

daise, c'est la traduction française qui semble avoir été la plus lue dans les anciens Pays-Bas. Le théoricien d'art Karel van Mander (1548-1606), notamment, l'utilise pour rédiger, en 1604, une histoire de la peinture antique <sup>(34)</sup>.

L'exemple de Van Mander nous permet d'évoquer un autre fait montrant l'importance de la transmission des propos de Pline sur les peintres: leur reprise et leur adaptation par les auteurs qui, dès le xv<sup>e</sup> siècle, s'attachent à reconstruire l'histoire de l'art antique <sup>(35)</sup>. Nous touchons là à des écrits qui s'attachent de façon spécifique aux arts plastiques, autrement dit à la « littérature artistique ».

### Le livre XXXV comme modèle historiographique et comme argument théorique

La référence à Pline est très présente dans une grande partie de la « littérature artistique » <sup>(36)</sup> qui émerge à la Renaissance. Pétrarque, déjà mentionné, utilise sa connaissance du texte de Pline dans les chapitres consacrés à la peinture et à la sculpture du *De remediis utriusque fortunae* (écrit entre 1354 et 1366). Dans ce texte ambigu, il met en garde contre les dangers de la peinture au moyen d'exemples antiques tirés de Pline qui rendent compte, paradoxalement, de la haute estime dans laquelle la peinture était tenue dans l'Antiquité <sup>(37)</sup>. Ces références aux personnages de haut rang qui exerçaient la peinture comme passe-temps et n'hésitaient pas à payer très cher pour acquérir un tableau, cette idée selon laquelle l'art pictural appartenait aux arts libéraux (XXXV, 19-20, 77), seront par la suite systématiquement invoquées pour valoriser socialement l'art de la peinture <sup>(38)</sup>.

(34) K. VAN MANDER, *Het leven der oude antijcke doorluchtighe schilders*, Amsterdam, 1977.

(35) Lorenzo Ghiberti (1378-1455) fournit un premier résumé des propos de Pline sur les peintres dans ses *Commentarii* (écrit vers 1450). Il est suivi en 1481 par Cristoforo Landino dans la préface de son commentaire de la *Divine comédie* (*Comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Dante Alighieri Fiorentino*). Dans le Nord, un premier compte rendu sur les peintres antiques est dû à Johannes Bulzbach (1477-1526), dans son *Libellus de praeclaris picturae professoribus* (vers 1505). (Cf. J. VON SCHLOSSER, *La littérature artistique, Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. fr., Paris, 1984, p. 135-140, 233). En Italie, on trouve encore des biographies d'artistes de l'Antiquité chez un auteur anonyme dont l'ouvrage inachevé, rédigé entre 1537 et 1542, est connu sous le nom d'*Anonimo Magliabechiano*, en raison de son lieu de conservation. L'édition de 1568 des *Vies* de Vasari (1511-1574) a pour seconde préface une lettre écrite par Giovambattista Adriani (1511-1579), qui contient une histoire de l'art des origines à Cimabue. La même année, l'érudit et poète Natale Conli (1520 -1580) cite un grand nombre d'artistes de l'Antiquité au chapitre XVI, intitulé *De Daedalo*, de ses *Mythologiae*. En 1584, Raffaello Borghini (1541-v. 1584) résume encore Pline dans *Il riposo*, tandis qu'au terme de la période envisagée ici, Karel van Mander consacre aux peintres antiques une section entière du *Schilder-boeck* (1604). Cette liste n'est pas exhaustive.

(36) Pour reprendre l'expression, désormais consacrée, de l'ouvrage inaugural de Julius von Schlosser (publié pour la première fois en allemand en 1921): J. VON SCHLOSSER, *La littérature artistique, Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, trad. fr., Paris, 1984.

(37) Sur Pétrarque et les arts, cf. M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, Paris, 1989, p. 76-77, et M. BETTINI, « Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative », dans S. SETTIS, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tome 1, *L'uso dei classici*, Turin, 1984, p. 222-267.

(38) Les principales anecdotes évoquées sont citées en annexe.

De façon schématique, on peut considérer la présence du texte de Pline dans la littérature artistique sous deux aspects au moins: d'une part en tant que modèle pour une historiographie de l'art en plein développement, d'autre part en tant que réservoir d'arguments pour les discussions sur les principes théoriques de l'art et sur sa valeur sociale.

En tant que modèle historiographique, Pline offrait notamment un cadre général pour écrire les vies d'artistes. Ainsi, c'est sans doute à Pline, en particulier, que se réfère Filippo Villani pour justifier la présence, alors tout à fait originale, d'un chapitre sur les peintres et les sculpteurs dans son recueil dédié à la gloire de la ville de Florence et de ses plus illustres citoyens (*De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-1382)): « Dans leurs volumes, les auteurs de l'Antiquité, qui ont remarquablement décrit les grandes actions, adjoignirent aux autres hommes célèbres les excellents peintres et sculpteurs d'image »<sup>(39)</sup>. Deux siècles plus tard, lorsque Karel van Mander publie son *Schilder-boeck* (1604), le genre de la biographie d'artiste a acquis une certaine légitimité. Reste que, dans la préface des vies des peintres du Nord, Van Mander se réfère toujours au modèle de Pline, cette fois pour justifier certaines imprécisions chronologiques:

*Ik mach ten minsten atst nauwt met Varro oft Plinio seggen: den sulcken leefde in sulck jaer, oft zijn wercken waren seer van sulcken tijdl, oft ten tijde van sulcken Keyser, Hertogh, oft Graef. Gelijck die verhaelde oude soo eenighe Olympiade noemen, in welck den Constaer leefde, en zijn wercken ghedaen waren* (40).

De façon générale, le legs de Pline aux biographies artistiques de la Renaissance peut se résumer en trois points. Premièrement, l'encyclopédiste antique avait déjà appliqué à la pratique artistique l'idée d'un progrès selon lequel, comme les organismes vivants, l'art naît, se développe, atteint sa maturité, puis décline et meurt<sup>(41)</sup>.

Deuxièmement, au problème que pose l'articulation entre, d'un côté, les faits ponctuels spécifiques à chacun des artistes, de l'autre, la perspective historique générale, les biographes répondent par la solution plinienne: chaque artiste se présente comme porteur d'un talent spécifique, voire comme l'inventeur d'une technique, d'un style ou d'un motif particuliers contribuant à l'amélioration de l'art. Cette caractéristique du discours historiographique pli-

(39) F. VILLANI, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-1382), traduit chez M. BAXANDALL, *op.cit.*, p. 93. Sur l'importance du modèle de Pline dans le développement d'une historiographie de l'art à la Renaissance, on trouvera des remarques intéressantes chez É. POMMIER, « Les débuts de l'histoire de l'art à Florence », dans É. POMMIER (dir.), *Histoire de l'histoire de l'art, Cycles de conférences organisés au musée du Louvre par le Service culturel du 10 octobre au 14 novembre 1991 et du 25 janvier au 15 mars 1993*, Paris, 1995, p. 11-16.

(40) K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, éd. H. MIEDEMA, vol. 1, Doornspijk, 1994, fol. 198v, lignes 13-17. Dans la traduction d'H. Hymans: « Mais je pourrai dire, à l'exemple de Pline et de Varron: « un tel vivait en telle année, il florissait à telle époque, sous le règne de tel empereur, duc, comte », comme ces anciens citent l'Olympiade en laquelle vivait et travaillait un artiste. »; d'après C. VAN MANDER, *Le livre des peintres. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604)*, t. I, Paris, 1881, p. 22-23.

(41) Si cette conception est présente chez d'autres auteurs antiques, c'est Pline qui l'applique expressément à l'art. Sur le thème du progrès dans la littérature artistique de la Renaissance, cf. E.H. GOMBRICH, « The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences », dans *Norm and Form: Studies in the art of the Renaissance*, Londres-New York, 1966, p. 1-10.

nien est sans doute son apport le plus puissant et le plus singulier à l'histoire de l'art: on la trouve aussi bien chez Vasari et Van Mander que chez Louis Guichardin (1521-1589), dont la *Description des Pays-Bas* constitue une source d'informations importante concernant les peintres de nos régions <sup>(12)</sup>. Ce dernier décrit ainsi Jan van Eyck comme l'inventeur de la peinture à l'huile, Josse van Cleeve comme doté d'un talent particulier pour le coloris et les portraits, Jérôme Bosch comme l'inventeur de choses fantastiques et bizarres, Jan Gossaert comme le premier qui importa d'Italie l'art de peindre les nus, l'histoire et la poésie.

Troisièmement, pour donner vie à leurs récits, les biographes de la Renaissance y ont souvent inséré des anecdotes pittoresques, parfois humoristiques, mêlant fait biographique et appréciation critique, sur le modèle des histoires que Pline rapporte sur Apelle, Protogène, Zeuxis ou Parrhasius <sup>(13)</sup>.

Dans les biographies d'artistes de la Renaissance, l'influence de Pline commence, on l'a vu, dès le xiv<sup>e</sup> siècle, chez Filippo Villani. Comme l'a montré Michael Baxandall, c'est une anecdote de Pline qui a servi à Villani pour façonner la conception de l'art florentin des débuts du *Trecento* que nous admettons encore aujourd'hui <sup>(14)</sup>. Le procédé qui consiste à attribuer aux artistes de la Renaissance les faits et qualités de leurs prédécesseurs antiques, tels que Pline les a décrits, se retrouve ensuite dans de nombreuses biographies italiennes <sup>(15)</sup>. Dans le Nord, il apparaît d'abord dans les éloges humanistes, avant que Van Mander ne l'exploite largement dans ses biographies. Ainsi, dans la vie d'Aertgen van Leyden (ou Aert(gen) Claesz., 1498-1564), l'historiographe raconte la visite que Frans Floris (1519/20-1570) aurait faite à ce peintre, dans des termes qui paraphrasent ceux de Pline sur la visite d'Apelle à Protogène (XXXV, 81-84) (sans toutefois citer les noms des peintres antiques) <sup>(16)</sup>.

Dans certains cas, les biographes établissent explicitement des analogies entre les peintres antiques et les peintres modernes. Ainsi, dans les *Commentarios de la Pintura* (vers 1560), Don Felipe de Guevara (mort en 1563) compare Jérôme Bosch (v. 1450-1516) au peintre Antiphile (XXXV, 114) <sup>(17)</sup>. D'après Pline, ce peintre s'est illustré dans une série de peintures nommées « les grylles », car elles tiraient leur effet comique de la représentation d'un personnage d'allure grotesque, appelé Gryllus. La référence au texte antique ne sert donc plus ici à construire la biographie, mais permet un rapprochement artistique: pour Guevara, les « grylles » d'Antiphile évoquent l'étrangeté et la drôlerie des figures de Bosch.

(12) Cf. L. GUICHARDIN, *Description de tout le pais-bas, autrement dieu la Germanie inferieure ou basse-allemaigne*, Anvers, Guillaume Silvius, 1567, p. 130-134. Sur Vasari, cf. G. BECATTI, « Plinio e Vasari », dans *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Naples, 1971, p. 173-182.

(13) Voir notamment P. GEORGEL, A.-M. LECOQ, *op. cit.*, p. 63-71.

(14) Cette conception consiste à considérer Giotto comme l'instigateur d'une révolution en peinture dont les caractéristiques étaient en germe chez Cimabue. La relation unissant les deux peintres paraît en effet calquée sur celle qui, chez Pline, caractérise les apports respectifs d'Apollodore et de Zeuxis au progrès de leur discipline (XXXV, 60-61): voir M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 101.

(15) Cf., par exemple, G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, vol. 5, p. 45. Sur les origines des thèmes exploités dans les vies d'artistes, cf. E. KRIS, O. KURZ, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, trad. angl., New Haven et Londres, 1979.

(16) K. VAN MANDER, *op. cit.*, fol. 237r. On trouvera d'autres exemples aux folios suivants: 243r, 282v, 283r.

(17) Cf. Ch. DE TOLNAY, *Jérôme Bosch*, Paris, 1965, p. 397.

De tels rapprochements entre les peintres de l'Antiquité et les peintres de la Renaissance se rencontrent essentiellement dans les poésies épidiectiques que les humanistes dédient aux artistes de leur temps. Ces textes revêtent une importance particulière pour notre propos dans la mesure où ils ont pu stimuler, chez les peintres renaissants, l'imitation des prédécesseurs antiques auxquels ils étaient explicitement comparés<sup>(48)</sup>. Or, il s'agit ici d'une forme de littérature humaniste qui a très vite essaimé dans l'Europe du Nord. Les fréquents éloges adressés à Dürer en témoignent<sup>(49)</sup>. Plus proche de nous, on peut citer la notice commémorative que, vers 1574, le géographe et humaniste anversois Abraham Ortelius (1527-1598) a rédigée dans son *Album amicorum*, sous la forme d'une épitaphe fictive, pour honorer le décès de Pieter Bruegel (v. 1525/30-1569) : elle établit des parallèles précis, sur lesquels nous reviendrons, entre l'art de Bruegel et celui de plusieurs peintres antiques<sup>(50)</sup>.

Parmi les enjeux théoriques de la littérature artistique de la Renaissance, la valorisation sociale de la peinture est sans aucun doute la cause que les propos de Pline ont le plus servie. À partir d'Alberti<sup>(51)</sup>, les théoriciens de la Renaissance rapportent presque systématiquement que Pline assignait à la peinture une place au sein des arts libéraux (XXXV, 77), citent les personnages de haut rang qui ont protégé et exercé cet art (XXXV, 19-20, 104-105, 127), invoquent la haute valeur marchande des tableaux dans l'Antiquité (XXXV, 50, 55, 92, 100, 132, 136), de même que la condition sociale enviable des peintres (XXXV, 86-87).

Les propos de Pline interviennent encore dans la discussion d'enjeux plastiques, comme l'exigence du *rilievo*, ou l'effet d'illusion né de la maîtrise du coloris<sup>(52)</sup> ; nous y reviendrons.

(48) Sur les éloges humanistes, cf. M. BAXANDALL, *op.cit.*, *passim*.

(49) E. PANOFKY, « Erasmus and the Visual Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, p. 220-227 ; M. MENDE, « Dürer-der zweite Apelles », dans W. BONGARD, M. MENDE, *Dürer heute*, Munich, 1971, p. 23-42 ; A. SMITH, « Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes », *The Burlington Magazine*, CXLV, n° 830, mai 1972, p. 326-329 ; P.W. PARSHALL, « Camerarius on Dürer - Humanist Biography as Art Criticism », dans F. Baron (éd.) *Joachim Camerarius (1500-1574) : Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation*, Munich, 1978, p. 11-29.

(50) A. ORTELIUS, *Album amicorum*, reproduit en fac-similé, annoté et traduit par J. Puraye, *De Gulden Passer*, 1969, n°45 et 46, f. 12v-13r. Cf. les commentaires de J. MUYLLE, « Pieter Bruegel en Abraham Ortelius. Bijdrage tot de literaire receptie van Pieter Bruegels werk », *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de Geschiedenis van de Kunst der Nederlanden, Opgedragen aan Prof. Em. Dr. J. K. Steppe*, Louvain, 1981, p. 321. On trouve aussi des comparaisons plus sommaires à Apelle dans des poèmes adressés à Antonio Moro (repris sur l'autoportrait de l'artiste), Frans Floris et Jan Gossaert, cf. Z.Z. FILIPCZAK, *Picturing Art in Antwerp 1550-1700*, Princeton (New Jersey), 1987, p. 25-26.

(51) L.B. ALBERTI, *De la peinture. De pictura (1435)*, trad. fr., Paris, 1992, livre II, paragraphes 25 et 27, p. 130-7. Sur ce passage, nous nous permettons de renvoyer à l'étude suivante : M. BERT, « Alberti et Pline : l'éloge de la peinture », *Albertiana*, 2005, p. 227-238. On trouvera d'autres éloges de la peinture chez L. DOLCE, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. fr. N. Bauer, Paris, 1996, p. 60-63 ; B. CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de G. Chappuis (1580) par A. Pons, Paris, 1987, p. 92, 96 ; D. LAMPSON, *Lauberli Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita*, Bruges, Hubert Goltzius, 1565 ; traduction et notes par J. Hubaux et J. Puraye dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1949, p. 53-77 ; paragraphe 18 ; K. VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilderconst*, éd. H. Miedema, Utrecht, 1973, fol. 4 r.

(52) Cf. L. DOLCE, *op. cit.*, p.68, 80, 81. On trouvera d'autres exemples chez H. VAN DE WAAL, « The linea summae tenuitatis of Apelles; Pliny's Phrase and its interpreters », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, 1, 1967, p. 5-32.

Par ailleurs, ils fournissent des modèles de sujets et de démarches picturales destinés à être imités. Ainsi, dans le *Dialogo di pittura intitolato l'aretino* (Venise, Giolito, 1557), Lodovico Dolce donne l'exemple du *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe (XXXV, 73), de même que Karel van Mander, dans le poème didactique qui sert de préface au *Schilder-boeck* (*Den grondt der edel vry schilder-const*)<sup>(53)</sup>. Les propos de Pline sont enfin l'objet de débats relatifs à leur propre élucidation. Ainsi, Louis de Montjosieu (Ludovicus Demontiosus), dans son *Gallus Romae hospes* (Rome, Osmarino, 1585), a proposé un commentaire du livre XXXV<sup>(54)</sup> qui n'a pas manqué pas de susciter une réponse, sous forme de lettre, de la part de l'érudit et peintre amateur liégeois Dominique Lampson (1532-1599)<sup>(55)</sup>.

Ce personnage, qui fut successivement le secrétaire de trois princes-évêques de Liège, mérite qu'on s'y attarde, car il nous introduit à un cas précis de la réception de Pline dans les milieux artistiques de nos régions<sup>(56)</sup>. Lampson était l'ami de Liévin Torrentius et de Juste Lipse, déjà mentionnés pour leurs commentaires de Pline<sup>(57)</sup>. Il était aussi le correspondant d'Abraham Ortelius et de peintres italiens aussi en vue que Titien, Vasari et Giulio Clovio<sup>(58)</sup>. Il est enfin l'auteur de deux ouvrages consacrés à l'art : d'une part, un recueil qui célèbre les peintres des Pays-Bas sous la forme de portraits gravés par Jérôme Cock et de poèmes rédigés par Lampson lui-même (*Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies*, Anvers, Apud Viduam Hieronymi Cock, 1572), et d'autre part une biographie du peintre liégeois Lambert Lombard (*Lamberti Lombardi apud Eburiones pictoris celeberrimi vita...*, Bruges, Hubert Goltzius, 1565)<sup>(59)</sup>. Tout comme la lettre à Montjosieu mentionnée ci-dessus, ces écrits dénotent une lecture attentive de Pline<sup>(60)</sup> et une connaissance des principes critiques de l'Antiquité<sup>(61)</sup>.

(53) L. DOLCE, *op. cit.*, p. 68 et K. VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const*, *op. cit.*, vol. 2, p. 460.

(54) Cf. C. NATIVEL, « La tradition latine dans la pensée de l'art moderne, le *Gallus Romae Hospes* de Ludovicus Demontiosus (Louis de Montjosieu) », *Studi Umanistici Piaceni*, XX, 2000, p. 268-281.

(55) Lettre reproduite chez J. PURAYE, *Dominique Lampson humaniste 1532-99*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1950, p. 101-111.

(56) Les trois princes-évêques dont Lampson fut le secrétaire, de 1558 à 1599, sont : Robert de Berghes, Gérard de Groesbeek et Ernest de Bavière. Sur la vie de Dominique Lampson, il faut toujours partir de l'ouvrage fondamental de Puraye : J. PURAYE, *op. cit.* La bibliographie concernant Lampson vient d'être réunie par C. Nativel dans *Centuriae latinae offerentes à Marie-Madeleine de la Garanderie*, éd. C. Nativel, en collab. avec Catherine Magnien, Michel Magnien, Pierre Maréchaux, Isabelle Pantin, Genève, 2006, p. 449-455.

(57) Cette amitié ressort de nombreuses lettres (références chez J. PURAYE, *op. cit.*, p. 25sq (Lampson et Torrentius) et p. 45, n. 30 (Lampson et Lipse)). Par ailleurs, Lampson fait partie des interlocuteurs du *Poëtiorecelicon* de Lipse (Anvers, Plantin, 1596).

(58) Les lettres écrites aux artistes italiens sont rassemblées chez J. PURAYE, *op. cit.*, p. 83-100. Pour les lettres à Ortelius : J.H. HESSELS, « Abraham Ortelius epistolae », dans *Ecclesiae Londino-Batavae Archivum*, t. 1, Cambridge, 1887, n° 92, 151, 171, 180.

(59) Cf. D. LAMPSON, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, édition et traduction de J. Puraye, Liège, La Maison Desoer, 1956 et ib., *Lamberti Lombardi apud Eburones pictoris celeberrimi vita...*, Bruges, Hubert Goltzius, 1565; traduction et notes par J. Hubaux et J. Puraye dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 18, 1919, p. 53-77. Nous avons consulté la réédition de cette traduction : Liège, Librairie Fernand Gothier, s.d., p. 1-29.

(60) Dans la *Vita*, Pline est expressément cité à plusieurs reprises : D. LAMPSON, *Lamberti Lombardi... Vita*, *op. cit.*, p. 15 (§6).

Dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, Pline semble bien avoir figuré parmi les auteurs les plus lus par qui manifestait des intérêts théoriques et critiques pour l'art. On l'a dit, à en croire la *Vita* que Lampson consacre Lombard, celui-ci voulait apprendre le latin pour lire Pline. Une lettre de Richard Mulcaster à Abraham Ortelius, datée du 24 avril 1581, constitue une autre preuve de cet intérêt pour Pline: la référence à son texte figure aux côtés de celles relatives à Dürer, Polydore et Vitruve <sup>(62)</sup>.

La littérature artistique n'a pas été le seul vecteur par lequel Pline a imprégné le milieu artistique renaissant. Les peintres eux-mêmes, dans leur pratique, ont fait usage de la référence à Pline comme moyen d'auto-glorification.

## Pline et la pratique des peintres de la Renaissance

### *Évocations de peintres antiques comme figures exemplaires*

Comme on l'a dit, dans l'Europe du Nord, il n'existe pas de traité écrit qui escorte la pratique artistique avant le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle; la réflexion théorique est directement prise en charge par la pratique de la peinture. Il est donc capital d'examiner la façon dont les images et les objets ont eux-mêmes pu servir de relais à la transmission des propos de Pline sur les peintres. L'exposé qui suit ne saurait être exhaustif; il se borne à fournir quelques preuves — iconographiques cette fois — d'une connaissance par les peintres de la Renaissance de certains peintres importants du monde antique <sup>(63)</sup>.

Une estampe du graveur Nicoletto Rosex (ou de Rubei ou Rosa) da Modena (actif en Italie du Nord au début du xvi<sup>e</sup> siècle) semble être le premier portrait d'Apelle réalisé par un artiste renaissant (fig. 1) <sup>(64)</sup>. Elle fait directement référence aux enjeux théoriques de l'époque. Debout dans un paysage de ruines antiques, le peintre grec, couronné de lauriers, observe un tableau adossé au soubassement d'une colonnade, sur lequel on distingue quatre

(61) Sur Pline et Lampson, cf. J. PURAVE, *op. cit.* Sur les emprunts antiques dans la *Vita*, cf. C. NATIVEL, « La tradition latine dans la pensée de l'art: la *Lamberti Lombardi... vita* (1565) de Dominique Lampson », dans *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV<sup>e</sup> Congrès de l'Association Guillaume Budé. Limoges, 25-28 août 1998*, Paris, 2001, p. 555-566. Sur les conceptions esthétiques de Lampson, cf. aussi J. BECKER, « Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius », *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, vol. 24, 1973, p. 45-61.

(62) N. BÜTTNER, « Abraham Ortelius comme collectionneur », dans *Abraham Ortelius (1527-1598), cartographe et humaniste*, Turnhout, 1998, p. 173, d'après J.H. HESSELS (éd.), *Abrahami Ortelii et virorum eruditorum ad eundem et ad Jacobum Colium Ortelianum epistulae*, Cambridge, 1887.

(63) On trouvera une synthèse des principales représentations des peintres antiques aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles chez P. GEORGEL, A.-M. LECOQ, *op. cit.*, p. 63-71. Pour le xvi<sup>e</sup> siècle, cf. aussi R. GUERRINI, « Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance. Sources et modèles antiques », dans M. Waschek (dir.), *Les « Vies » d'artistes. Actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1<sup>er</sup> et 2 octobre 1993*, Paris, 1996, p. 55-80. Toutefois, un examen approfondi du sujet reste à faire. Nous y travaillons actuellement dans le cadre de notre thèse de doctorat.

(64) Gravure au burin, 20,9 x 14,7. Cf. A.M. HIND, *Early Italian Engraving*, vol. 6, 1938, planche 655, fig. 29; J. GAGE, « A Locus Classicus of Colour Theory: the Fortunes of Apelles », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 1981, p. 10-13.



Fig. 1. Nicoletto da Modena, *Apelle*, gravure au burin, 20,9 x 14,7, Londres, British Museum, Hind 29.

figures géométriques simples (cercle, triangle, carré et hexagone). Comme l'équerre d'architecte et le compas, ces formes géométriques évoquent sans doute l'importance de la géométrie pour l'activité du peintre, selon le principe de Pamphile (qui fut le maître d'Apelle: XXXV, 77), repris au xv<sup>e</sup> siècle par Alberti dans le *De pictura* (1135). Par ailleurs, l'inscription « *poeta tacentes* » renvoie à un autre crédo de la théorie de l'art, à savoir l'idée que la peinture est une forme de poésie muette. Le thème d'Apelle est donc associé à la promotion d'une nouvelle conception du métier de peintre, ce que confirment les exemples ultérieurs.

Ainsi, dans les fresques de ses maisons d'Arezzo et de Florence, Vasari exploite le thème des peintres antiques à des fins de légitimation et pour tenir un propos historique et théorique. À Arezzo<sup>(65)</sup>, il peint entre 1512 et 1518 six tableaux monochromes qui reprennent de célèbres épisodes de la vie des meilleurs peintres grecs, tels que Pline les décrit: Zeuxis choisissant les plus belles parties de ses modèles pour obtenir la beauté idéale (XXXV, 64); la compétition entre Zeuxis et Parrhasius — en l'occurrence, la déconvenue de Zeuxis lorsqu'il se laisse abuser par le réalisme de la peinture de son rival et tente d'écarter un rideau qui n'a d'existence que picturale (XXXV, 65-66); le jet de l'éponge de Protogène, par lequel il réussit, par chance, à livrer une représentation vraie, et non vraisemblable, de la bave d'un chien haletant (XXXV, 102-103); Timanthe peignant le *Sacrifice d'Iphigénie* (XXXV, 73) (fig. 2); l'anecdote de l'origine de la peinture, par le tracé d'une ombre humaine projetée sur un mur (XXXV, 15); Apelle peignant Campaspe (ou Pancaspé), la concubine d'Alexandre le Grand, qui lui en fit don lorsqu'il s'aperçut que le peintre en était tombé amoureux (XXXV, 86) (fig. 3).

À Florence<sup>(66)</sup>, dans des fresques datées de 1569 à 1573, Vasari traite à nouveau trois épisodes des vies de trois peintres antiques. Il est singulier qu'il donne à ces trois artistes les mêmes traits, condensant ainsi dans une vision idéale, dans un modèle théorique du peintre antique, des qualités réparties chez Pline dans trois personnages historiques distincts. Deux indices permettent toutefois d'identifier ce peintre idéal à celui que Pline considère comme le meilleur, le fameux Apelle. Ainsi, l'une des scènes montre un épisode bien connu de la vie d'Apelle, qui souligne à la fois la modestie du grand artiste attentif aux critiques que l'on pourrait porter à ses tableaux, et la supériorité de son jugement par rapport à la critique profane. Il advint qu'Apelle — qui se cachait derrière ses tableaux pour écouter sans être vu les critiques que les passants formulaient — sut corriger le défaut d'une sandale qu'un cordonnier avait remarqué sur l'une de ses peintures. Mais lorsque ce cordonnier se mit à critiquer le rendu de la jambe, Apelle mit sa modestie de côté et sortit de sa cachette, « criant bien haut qu'un cordonnier n'avait pas à juger au dessus de la sandale » (XXXV, 85). Dans une autre scène, Vasari fait référence à une célèbre peinture d'Apelle, tout en figurant une anecdote qui, chez Pline, est relative à Zeuxis — le peintre composant par sélection des plus beaux élé-

(65) Sur les fresques d'Arezzo, cf. L. CHENEY, *The Paintings of the Casa Vasari*, Ph. D. Dissertation, Boston University, 1978, New York-Londres, 1985, en particulier p. 183-200; Id., « Giorgio Vasari's Visual Interpretation of Ancient Lost Paintings », *Visual Resources, An International Journal of Documentation*, vol. 16, n°3 (Special issue on «Lost Works of Art»), 2000, p. 229-258.

(66) Sur les fresques de Florence, cf. D. HEIKAMP, « À Florence, la maison de Vasari », *L'art*, mai, 1966, p. 2-9, 42; F.H. JACOBS, « Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari », *The Art Bulletin*, 1984, p. 399-416.



Fig. 2. Giorgio Vasari, *Timanthe peignant le Sacrifice d'Iphigénie*, fresque, Arezzo, casa Vasari.



Fig. 3. Giorgio Vasari, *Apelle et Campaspe*, fresque, Arezzo, casa Vasari.

ments issus de modèles différents (XXXV, 64). Enfin, dans la dernière scène, la même figure d'Apelle en peintre idéal est le sujet de l'anecdote de la découverte de la peinture par le tracé du contour de l'ombre (fait que Pline attribue à un autre peintre antique, non identifié : XXXV, 15).

Dans le Nord, les peintres antiques semblent bien avoir eu, auprès des artistes, la même fonction de légitimation. En témoigne la mention d'une coupe à boire qui fut dans les possessions de la guilde de Saint-Luc d'Anvers jusqu'en 1794 : offerte à la guilde en 1549, cette coupe figurait des portraits de Zeuxis, d'Apelle, de Raphaël, mais aussi de Van Eyck et de Dürer <sup>(67)</sup>.

Parmi les épisodes de la vie des peintres antiques, les peintres de la Renaissance retiennent tout particulièrement celui du cadeau qu'Alexandre le Grand fit à Apelle — sa propre concubine, Campaspe, dont Apelle était tombé amoureux. Ainsi, le peintre bruxellois Joos van Winghe (1544-1603) traite ce thème à deux reprises, probablement pour la première fois au Nord des Alpes, dans des tableaux aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne (fig. 4) <sup>(68)</sup>. Le thème d'Apelle, Alexandre et Campaspe apparaît en outre fréquemment, sous la forme d'un tableau dans le tableau, dans les représentations de cabinets d'amateurs flamands. À titre d'exemple, on peut citer le *Cabinet de tableaux de Sebastiaan Leerse* de Frans II Francken (fig. 5) dans lequel le tableau d'Apelle peignant Campaspe se trouve bien en vue, dans le bas à droite <sup>(69)</sup>. Il n'est certainement pas anodin que Frans II Francken ait tracé sa signature précisément sur ce tableau d'Apelle. De plus, avec le tableau d'Apelle, Francken fait référence à une œuvre qu'il a lui-même effectivement réalisée ; elle fait actuellement partie de la collection du Duc de Devonshire à Chatsworth <sup>(70)</sup>.

Quant à l'anecdote du cordonnier, elle manifeste certainement la supériorité de l'artiste par rapport au critique profane, mais elle comporte également une dimension burlesque. C'est dans cette veine que l'exploite Frans II Francken (1581-1642) dans la peinture de la Gemäldegalerie de Cassel : il situe l'épisode sur une place de foire, au moment où Apelle surgit de derrière le tableau et désigne au cordonnier le seul niveau que l'artisan puisse se permettre de juger, celui de la bottine <sup>(71)</sup>.

(67) Sur cette coupe, cf. C. KING, « Artists' Houses: Mass-advertising artistic status and theory in Antwerp c. 1565 », dans M.-C. HECK, F. LEMERLE, Y. PAUWELS (éd.), *op. cit.*, p. 180-181.

(68) *Apelle peint Campaspe I*, signé en bas au centre « IODOCVS A. WINGHE », sur une plaque au dessus d'Apelle les vers latins racontant l'histoire d'après Pline l'Ancien, huile sur toile, 221 x 209, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°1677 ; *Apelle peint Campaspe*, signé en bas au centre « IODOCVS A. WINGHE », huile sur toile, 210 x 175, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°1686 ; reproduit dans *La peinture flamande au Kunsthistorisches Museum de Vienne*, 1987, p. 111.

(69) Signé en bas à droite « F. FRANCK. IN. ET F. », huile sur bois, 77 x 114, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, cat. n° 669.

(70) Sur les représentations du thème d'Apelle et Campaspe dans les tableaux représentant des cabinets d'amateur, cf. M. WINNER, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen: Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln*, Cologne, 1957, p. 1-40. Sur la popularité croissante du thème d'Apelle chez les peintres du XVI<sup>e</sup> siècle, cf. Z.Z. FILIPCZAK, *op. cit.*, chapitre 3, p. 25-30.

(71) On trouvera d'autres exemples du thème chez A. PIGLER, *Barockthemen: eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1974, t. II, p. 369.

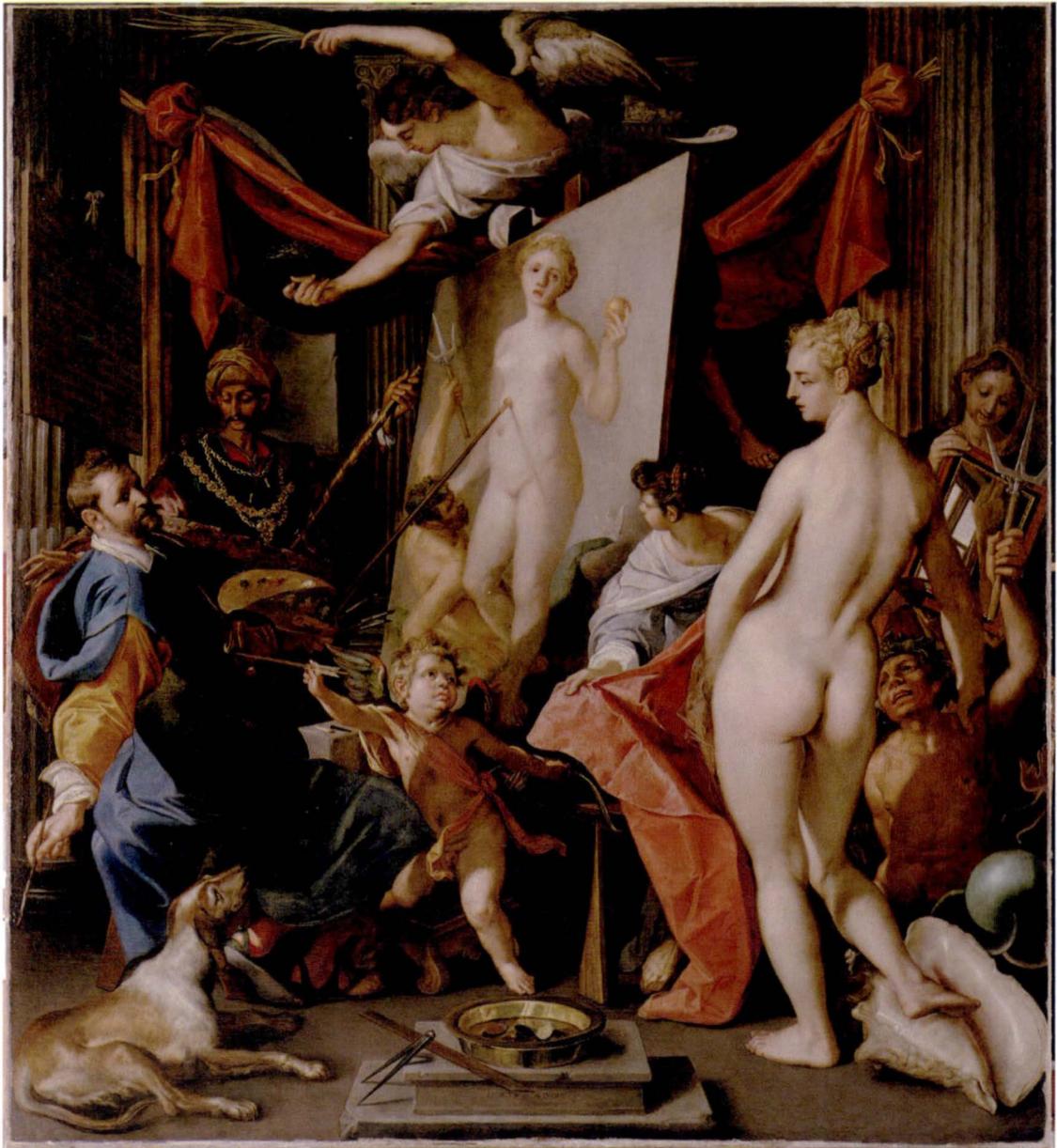


Fig. 1. Joos van Winghe. *Apelle peint Campaspe I*, signé en bas au centre « IOHANNES A. WINGHE », sur une plaque au dessus d'Apelle les vers latins racontant l'histoire d'après Pline l'Ancien. huile sur toile, 221 x 209. Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°1677.



Fig. 5. Frans II Francken, *Cabinet de tableaux de Sebastiaan Leerse*, signé en bas à droite « F. FRANCK. IX. ET F. », huile sur bois, 77 x 114, Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, cat. n° 669.

Un dernier exemple permet d'observer dans les œuvres d'art un usage déjà mentionné à propos de l'historiographie, à savoir la transposition d'une anecdote de la vie d'un peintre antique à la vie d'un peintre moderne. Il s'agit d'une mention du *Schilder-boeck* de Karel van Mander relative à un autoportrait de Jan Cornelisz Vermeyen (vers 1500-1559). D'après l'historiographe, le paysage avec la ville de Tunis qui encadrait l'autoportrait, montrait le peintre une deuxième fois, en train de dessiner sous la garde de plusieurs soldats<sup>(72)</sup>. Cet autoportrait ne nous est pas parvenu, mais, comme le note Hessel Miedema, le motif du peintre peignant sous la garde de soldats se retrouve dans le carton de tapisserie numéro 4 de la série de la conquête de Tunis<sup>(73)</sup>. Il fait référence à la vie de Protogène qui, durant le siège de Rhodes par Démétrius, ne cessa pas de peindre car il savait que Démétrius « faisait la guerre à Rhodes, mais non aux arts. Alors le roi, heureux de pouvoir protéger les mains qu'il avait épargnées, fit placer des gardes pour assurer sa protection [...] » (XXXV, 105). On apprend par

(72) K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, éd. H. MIEDEMA, vol. 1, Doornspijk, 1994, fol. 221 v, lignes 37-38.

(73) *L'expédition de Charles Quint contre Tunis, 1535*, suite de 10, à l'origine 12 cartons pour tapisserie, charbon et aquarelle sur papier, collé sur toile, carton n°1, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Cf. *ibid.*, vol. 3, p. 138.

ailleurs que Démétrius préféra épargner la cité de Rhodes plutôt que de mettre en péril la vie de Protogène. Ainsi, l'histoire compte au nombre de celles que les peintres invoquaient pour attester du prestige de leur métier, au même titre que les anecdotes relatives à Apelle.

Aux côtés des faits d'histoire éditoriale et des références présentes dans l'historiographie de l'art, les œuvres d'art comptent donc elles aussi parmi les témoignages d'une forte présence du texte de Pline dans les milieux artistiques de la Renaissance. En évoquant la pratique picturale elle-même, nous touchons ainsi à une autre forme de réception de Pline, qui consiste non plus à illustrer les vies des peintres grecs, mais bien à « recréer » les motifs et effets de style qui leur sont attribués.

### *Recréations de motifs et d'effets valorisés par Pline dans la peinture antique*

#### La signature à l'imparfait

Nous commençons, paradoxalement, par un détail qui clôt d'ordinaire l'acte de création, puisqu'il relève de la signature de l'œuvre. Il s'agit de l'emploi d'un verbe à l'imparfait, selon un usage antique que Pline explique au livre I de *l'Histoire naturelle*:

[...] ces fameux créateurs de la peinture et de la sculpture [...] mettaient à des œuvres achevées, même aux chefs-d'œuvre que nous ne nous laissons pas d'admirer, une inscription suspensive, telle que *APELLES FACIEBAT* ou *POLYCLITUS*, comme si l'art était une chose toujours commencée et toujours inachevée: ainsi, en face des variations du goût, il restait un recours à l'artiste, qui se disait par là prêt à corriger tous les défauts qu'on lui signalerait, si la mort ne venait l'interrompre. C'est donc de leur part un geste plein de modestie d'avoir signé toutes leurs œuvres comme si elles étaient les dernières et comme s'ils avaient été enlevés à chacune par la fatalité (71).

Dans un bref article publié en 1974 dans la *Revue de l'Art*, Vladimir Juren a mis en relation les signatures à l'imparfait qui apparaissent à l'époque de la Renaissance avec l'intérêt que ce passage de Pline a suscité chez les humanistes et théoriciens de l'art. Évoquant les textes qui manifestent cette réception de Pline, l'auteur se contentait de citer quelques œuvres caractéristiques de Michel-Ange, Dürer, Cranach et Titien, et concluait de ce rapide survol:

Ainsi se manifeste une tendance proprement humaniste qui consiste à considérer la signature non seulement comme une marque de fabrication, mais en même temps comme une sorte de confession esthétique ou une prise de position à l'égard de l'Antiquité. (72)

Ces implications des signatures à l'imparfait ont peu retenu l'attention des commentateurs, en particulier en ce qui concerne l'art flamand, pour lequel Vladimir Juren ne mention-

(71) Préface, 26-27, d'après PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, livre I*, texte établi, traduit et commenté par Jean Beaujeu, Introduction d'Alfred Ernout, Paris, 1950, p. 54-55.

(72) V. JUREN, « L'art de la signature. Fecit faciebat », *Revue de l'art*, 26, 1974, p. 27-30: p. 29. Les peintures que V. Juren cite sont: deux portraits de Paolo Pino (Musée de Chambéry, Galerie des Offices); de Titien, le *Polyptyque Averoldi* (1520-1522, Église dei Santi Nazzaro e Celso, Brescia), la *Vierge en gloire* du Vatican (vers 1535) et l'*Annonciation* de San Salvatore à Venise (vers 1561, signée « fecit fecit »); de Dürer, l'*Adam et Ève* (gravure sur cuivre, 1504); de Cranach, la *Sainte Anne* (1509, Francfort, Städel-Institut); la *Pietà* de Saint-Pierre de Michel-Ange (1499).

nait d'ailleurs aucun exemple. Or, ces signatures sont très fréquentes, aussi bien en Italie que sur le territoire de la Belgique, des Pays-Bas et de l'Allemagne actuels. Il y a donc lieu de revenir sur la question, d'autant que l'usage de l'imparfait dans la signature constitue une preuve manifeste de la connaissance par les peintres de certains passages pliniens.

Comme l'a montré Vladimir Juren, c'est à la fin du xv<sup>e</sup> siècle qu'il faut situer la redécouverte de l'emploi de l'imparfait dans les signatures. C'est d'abord Ange Politien qui, dans le *Liber Miscellaneorum*, évoque l'une de ces signatures, vue en 1488 sur une plinthe d'une maison de Rome, et la commente en faisant référence au passage plinien que nous avons cité (76). Dix ans plus tard, Michel-Ange ressuscite l'usage antique de signer à l'imparfait dans la *Pietà* de Saint-Pierre, sa seule sculpture signée. Sur la bande qui traverse la poitrine de la Vierge, on lit en effet l'inscription *Michelangelus. Bonnarotus. Faciebat*. Politien a pu directement suggérer le motif à Michel-Ange. Quoiqu'il en soit, Michel-Ange est immédiatement suivi par les artistes du temps les plus célèbres et les mieux diffusés.

Dès 1500, Albrecht Dürer utilise l'imparfait dans l'inscription qui figure à droite dans l'*Autoportrait au manteau de fourrure* (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) (77). Par la suite, Dürer formule souvent ses signatures à l'imparfait, notamment dans les gravures, qui étaient largement diffusées (78). Dans une allocution publique, qui date de 1508 mais qui fut publiée l'année suivante (*Oratio attingens litterarum prestantiam*, Leipzig, 1509), Christoph Scheurl fournit un témoignage de la réception immédiate des signatures de Dürer :

À la manière d'Apelle qui signa « *Apelles faciebat* » toutes ses œuvres sauf trois, ce que Pirckheimer, homme très savant en langues classiques conseille à Dürer d'adopter [...] (79).

C'est donc à nouveau un humaniste qui aurait informé l'artiste de l'usage de la signature antique. Par la diffusion de ses gravures, Dürer a ensuite très probablement contribué à la transmission du procédé. En tout état de cause, celui-ci connaît une certaine vogue au xvi<sup>e</sup> siècle. Parmi les raisons possibles de ce succès, l'adoption de la signature à l'imparfait par les peintres italiens les plus renommés doit avoir joué un rôle déterminant. En effet, dans les premières décennies du xvi<sup>e</sup> siècle, on trouve l'imparfait dans certaines signatures de peintres alors très en vue, comme Giovanni Bellini, Andrea del Sarto, Raphaël et Titien. En 1548,

(76) A. POLITIANUS, *Opera omnia*, Bâle, 1553, p. 264. Le texte est traduit et reproduit chez V. JURÉN, *op. cit.*, p. 28 (traduction) et 29, n. 10 (citation).

(77) « *Albertus Durerus Noricus | ipsum me proprijs sic effin | gebam coloribus aetatis | anno XXVIII* » (Moi, Albrecht Dürer de Nuremberg je peignais mon propre autoportrait dans des couleurs impérissables à l'âge de vingt-huit ans).

(78) Citons, à titre d'exemple, deux peintures du Kunsthistorisches Museum de Vienne, le *Martyre des 10 000 chrétiens* (1508) et l'*Adoration de la Sainte Trinité* (1511), ainsi que l'*Adam et Eve* de 1504 signalé par Juren. Cf. H. PREUSS, « Albertus Durer Noricus faciebat », *Neue kirchliche Zeitschrift*, XXXIX, 1928, p. 145.

(79) traduit chez V. JURÉN, *ibid.*, d'après Koehler, J. F., *Beiträge zur Ergänzung der deutschen Litteratur und Kunstgeschichte*, Leipzig, 1794, vol. II, p. 205-206 : « *Quemadmodum autem Apelles operibus suis, tribus exceptis, subscriebat: Apelles faciebat, id quod Durerum nostrum Pirchamerus, vir latine et graecae vehementer eruditus [...]* ».

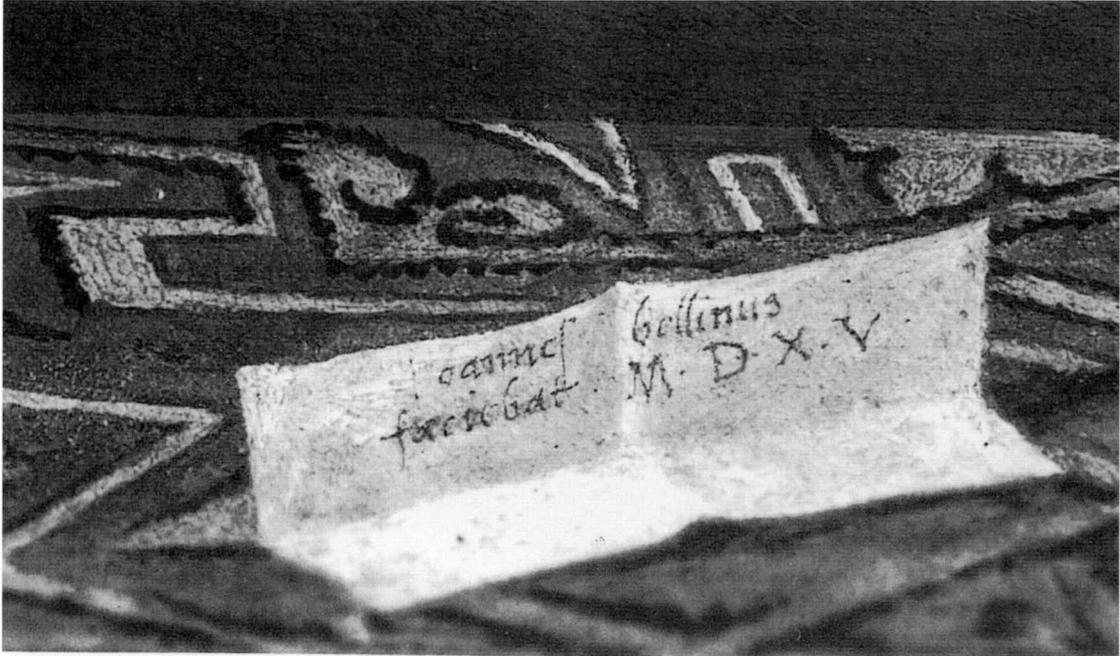


Fig. 6. Giovanni Bellini, *Dame à sa toilette*, détail de la signature, huile sur bois, 62 x 79, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°97

Paolo Pino sanctionne la diffusion et la légitimité de l'usage lorsqu'il en fait l'une des recommandations du *Dialogo di pittura* <sup>(80)</sup>.

Avant d'aborder l'art flamand, il est utile de citer encore quelques exemples de peintures signées à l'imparfait par ces maîtres italiens. Cette signature semble bien en effet nous autoriser à éclairer d'autres détails de l'œuvre, iconographiques et plastiques, par la référence au texte plinien. Ainsi, Giovanni Bellini, qui, notons-le, avait rencontré Dürer en 1506, signe à l'imparfait deux de ses œuvres tardives: la *Dame à sa toilette* (fig. 6), sur laquelle nous reviendrons, et la *Vierge à l'enfant* de la Galleria Borghese (fig. 7) <sup>(81)</sup>. De même, Andrea del Sarto (1486-1530), qui fut le maître de Vasari, utilise le procédé dans de nombreuses œuvres (par exemple *La Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth et le petit saint Jean*, daté de 1516, Musée

(80) P. PISO, *Dialogo di pittura*, éd. R. et A. PALLUCCHINI, Venise, 1916, p. 121-126; d'après V. JUREN, *op. cit.*, p. 30, n. 20.

(81) *Dame à sa toilette*, signé et daté sur le *cartellino* en bas à droite « Joannes bellinus faciebat M.D.X.V. », huile sur bois, 62 x 79, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°97; *Vierge à l'Enfant*, vers 1510, signé sur le *cartellino* en bas au centre « Joannes bellinus / faciebat », huile sur bois, 50 x 41, Rome, Galleria Borghese. Pour une interprétation de la *Dame à sa toilette* qui fait référence à sa signature à l'imparfait, cf. D. ARASSE, « Giovanni Bellini et la mythologie de Noé », *Le sujet dans le tableau. Essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997, p. 66, 135. On notera toutefois qu'Arasse fonde une partie de son interprétation sur l'exception que constituerait cette signature chez Bellini. Or, comme nous venons de le signaler, il existe au moins deux peintures de Bellini signées à l'imparfait.



Fig. 7. Giovanni Bellini, *Vierge à l'Enfant*, vers 1510, détail de la signature, huile sur bois, 50 x 41.  
Rome, Galleria Borghese.

du Louvre) et Raphaël (1483-1520), dans au moins deux (la « *Grande Sainte Famille* » (fig. 8) et le « *Grand Saint Michel* » du Louvre, tous deux datés de 1518). Quant à Titien, il emploie l'imparfait à deux reprises, dans le *Polyptyque Averoldi* et dans la *Vierge en gloire* du Vatican.

Ainsi, au prestigieux modèle du plus célèbre parmi les peintres antiques s'ajoute, dès le début du xvi<sup>e</sup> siècle, le précédent des maîtres contemporains les plus fameux tels Michel-Ange, Dürer, Raphaël et Titien. Comme on l'a dit, l'adoption de la signature à l'imparfait par ces grands noms explique peut-être, pour une part, sa diffusion auprès d'autres peintres italiens. En tout état de cause, c'est du moins par ce canal qu'il pénètre dans nos régions. En effet, dès leur apparition dans la deuxième décennie du xvi<sup>e</sup> siècle, les signatures à l'imparfait y sont liées aux peintres dont l'œuvre fait référence, de multiples façons, aux motifs et procédés antiques et italiens, qu'ils connaissent souvent par leurs séjours en Italie. Il s'agit ici des peintres que nous appelons aujourd'hui les « Romanistes ».

Dès 1516, Jan Gossaert, dit Mabuse, signe le *Neptune et Amphitrite* à l'imparfait, en caractères romains qui semblent gravés dans la pierre du socle sur lequel prennent place les

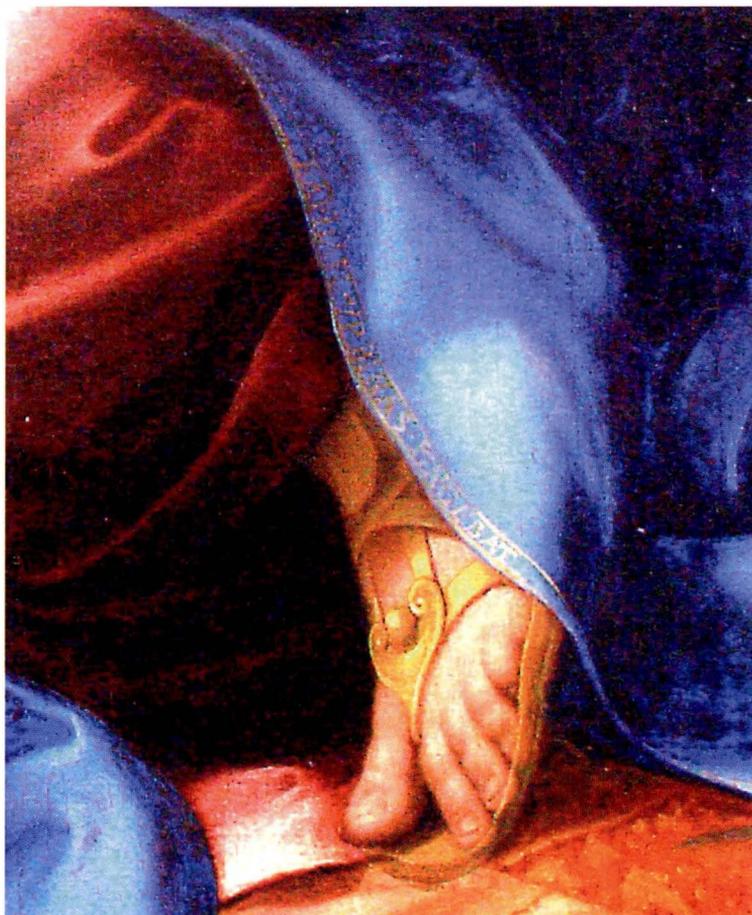


Fig. 8. Raphaël. *La grande sainte Famille*, détail de la signature, huile sur bois transposé sur toile, 207x140, Paris, Musée du Louvre, inv. n°604.

personnages, un dispositif qu'il reprend, vingt ans plus tard, pour la *Danaé* <sup>(82)</sup>. Toutefois, ces deux exemples ne doivent pas laisser croire que Gossaert réserve l'imparfait aux sujets mythologiques. Ainsi, la *Vierge à l'enfant* du *Diptyque de Jean Carondelet* (panneau droit, 1517), porte, sur le cadre, l'inscription « IOHANNES.MELBODIE.PINGEBAT » (fig. 9) <sup>(83)</sup>.

C'est également dans la deuxième décennie du xvi<sup>e</sup> siècle que le peintre bruxellois Bernard van Orley commence à signer à l'imparfait. Ainsi, en 1519, dans le *Portrait du médecin Georges de Zelle* (fig.10), la signature à l'imparfait court sur la bordure supérieure de la tapis-

(82) *Neptune et Amphitrile*, signé et daté « Joannes.Malbodius.Pingebat .1516 », huile sur bois, 188 x 124, Berlin, Staatliche Museen, inv. n° 1/727; *Danaé recevant la pluie d'or*, huile sur bois, signé et daté « Joannes Malbodius.Pingebat.1527 », 113 x 95, Munich, Pinakothek, inv. n° 38.

(83) *Diptyque de Jean Carondelet*, panneau droit, *Vierge à l'enfant*, signé « IOHANNES.MELBODIE.PINGEBAT »; huile sur bois, 43 x 45, Paris, Louvre, inv. n°1998.



Fig. 9. Jan Gossaert, dit Mabuse, *Vierge à l'enfant*, panneau droit du *Diptyque de Jean Carondelet*, signé sur le cadre « Iohannes.Melbodie.pingebat » huile sur bois, 43 x 45, Paris, Louvre, inv. n°1998.



Fig. 10. Bernard van Orley, *Portrait du médecin Georges de Zelle*, Signé et daté sur la bordure de la tapisserie « GEOR: DE: ZELLE: PHYSICUS: AETAT: 28 / BERNARDUS. DORLEI. FACIEBAT: BRUXELL: M.D.NIX », huile sur bois, 39 x 32, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 1451.

serie qui figure derrière le personnage <sup>(84)</sup>. Ce positionnement de la signature rappelle quelque peu certains exemples évoqués dans l'art italien. Ainsi, dans la *Grande Sainte Famille* (fig. 8) et le *Grand Saint Michel* de Raphaël, la signature se trouve sur le bord de la tunique des personnages principaux. Il convient néanmoins de noter que ce qui n'était chez Raphaël qu'un détail à peine visible, devient chez Van Orley un élément parfaitement lisible, par la taille du caractère et son positionnement central, juste au-dessus du portrait. Par ailleurs, alors que l'emploi de l'imparfait restait occasionnel chez la plupart des Italiens que nous avons cités, chez Van Orley, il devient plus fréquent <sup>(85)</sup>.

Cette remarque sur la fréquence des signatures à l'imparfait s'applique encore mieux à l'œuvre de Pierre Pourbus, vers le milieu du xvi<sup>e</sup> siècle. Chez ce peintre, près de la moitié des œuvres signées font usage de l'imparfait. Il nous suffira de citer, à titre d'exemple, une peinture sur laquelle nous reviendrons ci-après. Il s'agit du *Triptyque de la Descente de croix* (fig. 11), une des rares grisailles de l'histoire de l'art flamand qui ne figure pas sur un revers de volet, mais bien sur l'avvers du tableau d'autel <sup>(86)</sup>.

L'abondance des exemples de signatures à l'imparfait dans la peinture flamande du xvi<sup>e</sup> siècle invite ainsi inmanquablement à adopter de nouvelles perspectives critiques que, faute de temps, nous ne saurions détailler ici. Nous espérons avoir justifié l'intérêt d'étudier un détail qui peut en dire long sur les rapports du créateur à son œuvre et sur des stratégies d'émulation communes à l'Italie et au Nord.

### **Le nu féminin**

La femme, représentée nue, constitue le thème de deux peintures particulièrement célèbres d'Apelle. La première était une commande d'Alexandre le Grand : un nu de Campaspe, sa maîtresse favorite. Comme le raconte Pline, Alexandre s'aperçut que son peintre s'était épris de la jeune femme et lui en fit don (XXXV, 86-87). La deuxième de ces peintures était une *Vénus anadyomène* (« sortant de la mer »), pour laquelle Campaspe servit probablement aussi de modèle. Cette œuvre doit sa célébrité, paradoxalement, à sa destruction partielle. En effet, comme on le lit chez Pline, « sa partie inférieure fut endommagée et on ne put trouver personne pour la restaurer, mais en fait cet accident même tourna à la gloire de l'artiste » (XXXV, 91). Ces deux célèbres nus sont donc étroitement liés à l'anecdote du don de Cam-

(84) *Portrait du médecin Georges de Zelle*, signé et daté sur la bordure de la tapisserie « GEOR: DE: ZELLE: PHYSICUS: AETAT: 28 / BERNARDUS. DORLEH. FACIEBAT: BRUNELL: M.D.XIX », huile sur bois, 39 x 32, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. n° 1454.

(85) On peut encore citer les œuvres suivantes signées à l'imparfait : *Triptyque de la Vertu de Patience*, signé, monogrammé et daté dans le bas au milieu panneau central « BVO BERNARDUS DORLEY BRUXELLANUS FACIEBAT: A° DNI M° CCCC° XXI° III<sup>A</sup> MAY: BVO », huile sur bois, 176 x 184, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, inv. n° 1822 ; *Sainte Famille*, signé et daté en bas à droite, sur le soubassement d'une colonnade, « BERN. . ORLEYN PINGEBAT ANNO VERBI 1521 », huile sur bois, 108 x 89, Paris, Louvre, inv. n° 2067a ; *Sainte Famille*, signé sur le *carrellino* en bas à droite « Ber. Orleij Faciebat An. 1522 », huile sur bois, 90 x 74 cm, Madrid, Prado, inv. n° 29.

(86) Signé en dessous au centre « PETRUS FACIEBAT » et daté en dessous à droite sur une pierre « 1570 », huile sur toile, collée sur bois, panneau central, 100,5 x 105,5, Bruges, Musée Groeninge, inv. n° 0.111. On trouvera d'autres exemples de peintures de Pourbus signées à l'imparfait chez P. HEUVENNE, *Pierre Pourbus: peintre brugeois 1524-1584*, [cat. expo.], Bruges, 1984, n° 4, 5, 6, 7, 14, 22.



Fig. 11. Pierre Pourbus, *Triptyque de la Descente de croix*, signé en dessous au centre « PETRUS FACIEBAT » et daté en dessous à droite sur une pierre « 1570 », huile sur toile, collée sur bois, panneau central, 100,5 x 105,5. Bruges, Musée Groeninge, inv. n°0.111.

paspe, qui, aux yeux des artistes de la Renaissance, manifestait de façon exemplaire le prestige social des peintres. Cette anecdote attestait en effet la proximité de l'artiste avec le plus grand personnage du temps. Les représentations de l'anecdote témoignent de ce type de réception, de même que ses mentions dans la littérature artistique, où elle fait figure de preuve de la noblesse de la peinture<sup>(87)</sup>. C'est, semble-t-il, dans le *Livre du courtisan* (1528) de Bal-

(87) Par exemple: L. DOUCE, *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin*, trad. fr. N. Bauer, Paris, 1996, p. 60; K. VAN MANDER, *Den grondt der edel vry schilder-const*, éd. H. Miedema, Utrecht, 1973, vol. 1, fol. 1r.

dassare Castiglione (1478-1529), l'un des ouvrages les plus lus de l'époque, que l'anecdote du don de Campaspe intervient pour la première fois dans le contexte d'une apologie de la peinture. Dans ce dialogue relatif aux bonnes manières, les considérations picturales servent à justifier l'intérêt que le courtisan doit prendre à la peinture. Elles n'en auront pas moins une grande influence sur les traités d'art ultérieurs <sup>(88)</sup>.

Ainsi, on y retrouve très souvent l'association que, dans son apologie de la peinture, Castiglione opère entre l'anecdote du don de Campaspe et l'un des autres grands débats théoriques de l'époque, dont on a maintes fois pu souligner l'impact sur les pratiques artistiques. Il s'agit du *paragone* des arts et, en l'occurrence, de la comparaison entre la peinture et la sculpture en vue d'identifier la plus noble de ces deux disciplines <sup>(89)</sup>. Ainsi, Vasari, qui consacre à cette question la préface des *Vies*, fait intervenir l'anecdote du don de Campaspe dans l'argumentaire en faveur de la peinture, comme l'avait fait précédemment Castiglione <sup>(90)</sup>. La fortune de l'anecdote et les rapports étroits qu'elle entretient avec certains enjeux théoriques permet d'envisager le thème du nu féminin à la Renaissance, d'une part comme une démonstration de talent en réponse au défi d'Apelle, d'autre part comme une preuve de la noblesse de l'art de la peinture et de sa supériorité sur la sculpture.

L'exemple le plus représentatif est sans doute celui de Titien <sup>(91)</sup>: comme l'a brillamment montré Rona Goffen, il a repris très clairement la peinture perdue d'Apelle dans une *Vénus anadyomène* (vers 1520) conservée à la National Gallery d'Édimbourg <sup>(92)</sup>. Ainsi, dans le tableau de Titien, les jambes de la déesse sont rendues invisibles à partir de la moitié des cuisses, par la présence de l'eau et le choix du cadrage: ce dispositif non seulement permet de figurer l'émergence de l'eau (c'est le sens de l'épithète « anadyomène »), mais encore il opère une claire allusion avec le tableau d'Apelle, dans lequel, on s'en souvient, les jambes n'étaient pas visibles (elles avaient été abîmées et personne ne put les restaurer). De plus, il est possible de comprendre l'œuvre à la lumière des débats relatifs au *paragone* entre la peinture et la sculpture. En effet, pour résoudre le problème que posait la destruction des jambes de Vénus dans la peinture d'Apelle, Titien opte pour une solution qui consiste à recouvrir les jambes

(88) B. CASTIGLIONE, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de G. Chappuis (1580) par A. Pons, Paris, 1987, p. 96. Sur l'influence des considérations de Castiglione sur la peinture, cf. S. DESWARTE, « Considérations sur l'artiste courtisan et le génie au xvi<sup>e</sup> siècle », dans *La condition sociale de l'artiste xvi<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles, Actes du colloque du Groupe de chercheurs en Histoire moderne et contemporaine du C.N.R.S., 12 octobre 1985*, textes réunis par J. de la Gorce, F. Levailant et A. Mérot, Saint-Étienne, 1987, p. 13-28.

(89) En effet, le problème du *paragone* que Léonard de Vinci avait posé en décrétant la supériorité absolue de la peinture, est réactivé en 1517 par l'humaniste florentin Benedetto Varchi (1502-1565) qui, à la suite d'une enquête menée auprès de peintres et de sculpteurs, prononça trois conférences sur ce sujet. Cf. P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, t. 1, Milan-Naples, 1971, p. 465-711.

(90) G. VASARI, *op. cit.*, p. 58.

(91) Il y a bien le cas de Léonard, mais il se rapporte à une œuvre perdue. Cf. D.A. BROWN, K. OBERHUBER, « *Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphaël in Rome* », *op. cit.*

(92) *Vénus anadyomène*, v. 1520, huile sur toile, 73,6 x 58,4, Edimbourg, National Gallery of Scotland (dépôt du duc de Sutherland). Cf. B. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven et Londres, 1997, p. 126-131.

par les flots. Or, à l'époque, ce procédé ne pouvait manquer d'évoquer le *paragone*, puisqu'en faveur de la peinture, on évoquait aussi sa capacité à restituer les éléments paysagers<sup>(93)</sup>.

Une peinture de Giovanni Bellini réaffirme ce lien entre le nu féminin, Apelle et le *paragone*. Il s'agit de la *Dame à sa toilette* du Kunsthistorisches Museum de Vienne, pour laquelle nous nous référons à nouveau au commentaire de Rona Goffen<sup>(94)</sup>. La peinture, on s'en souvient, est signée à l'imparfait, sur le *cartellino* en bas à droite. Il convient à présent de noter un autre détail significatif: le miroir, sur le mur du fond, reflète l'arrière de la tête et de l'avant-bras de la jeune femme. Or, en offrant plusieurs vues simultanément au regard du spectateur, Bellini contestait l'avantage que les trois dimensions de la sculpture lui conférait aux yeux de ses défenseurs. En fait, il illustre littéralement la réponse que les peintres y apportaient: alors qu'une sculpture demande à l'observateur de se déplacer pour apprécier ses trois dimensions, une peinture peut présenter les différentes facettes d'un objet simultanément<sup>(95)</sup>.

Dans le Nord, deux tableaux perdus de Jan van Eyck (v. 1390-1441) anticipent curieusement ces peintures vénitiennes. Il s'agit de deux nus féminins, qui nous sont connus, l'un par une description littéraire italienne, l'autre par une peinture flamande de Cabinet d'amateur.

Dans la notice du *De viris illustribus* (1456) qu'il consacre à Jan van Eyck, l'humaniste Bartolomeo Fazio (mort en 1457), historien et secrétaire du roi Alphonse V de Naples, décrit une peinture de *Femmes au bain*, qu'il avait contemplée dans la collection d'Ottaviano della Carda<sup>(96)</sup>:

Il y a de même des peintures célèbres de lui chez l'illustre Ottaviano della Carda: des femmes d'une rare beauté, sortant du bain, les parties les plus secrètes du corps voilées par un fin tissu de lin d'une rougeur [pudeur] remarquable; de l'une d'entre elles, ne montrant que le visage et la poitrine, il a exprimé les parties postérieures du corps au moyen d'un miroir peint du côté opposé, de telle sorte qu'on peut voir le dos comme la poitrine. Dans la même peinture, il y a une lampe allumée dans le bain, très ressemblante, ainsi qu'une vieille femme qui a l'air de suer, un petit chien qui boit de l'eau, de même que des chevaux, des hommes de

(93) Cf. par exemple G. VASARI, *op. cit.*, p. 61: « Les peintres soutiennent encore que leur art ne laisse aucun élément dépourvu de toutes les merveilles dont la nature l'a pourvu: la peinture garde à l'air sa lumière ou ses ténèbres avec toute la variété de ses effets et l'emplit en même temps de toutes les espèces d'oiseaux. Elle donne à l'eau la transparence, les poissons, les algues, l'écume, l'aspect changeant des vagues, les vaisseaux et tout ce qui l'affecte: à la terre, les montagnes, les plaines, les plantes, les fruits, les fleurs, les animaux, les édifices, accumulant la masse des objets et la diversité des formes et des couleurs de manière à faire s'en émerveiller la nature même [...] »

(94) Cf. R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven et Londres, 1989, p. 252-255.

(95) Voir par exemple G. VASARI, *op. cit.*, p. 55: « Ensuite ils s'appuient fortement sur le principe que les choses sont d'autant plus nobles et parfaites qu'elles s'approchent davantage du vrai: or — disent-ils — la sculpture imite la forme véritable, elle montre ses objets sous tous les angles en les faisant tourner: par contre la peinture, étant plane et ne disposant que de simples traits de pinceau et d'un éclairage unique, ne montre qu'une apparence. » Pour répondre, les peintres prenaient cet exemple: « Giorgione da Castelfranco [...] a peint autrefois un tableau où la figure, vue de dos, est flanquée de chaque côté d'un miroir et d'une fontaine à ses pieds, de sorte qu'on la voit de dos sur la toile, de face dans la fontaine et de côté dans les miroirs: ce que jamais n'a pu faire la sculpture. » (*Ibid.*, p. 61.)

(96) Ottaviano Ubaldini della Carda (mort en 1499) était le neveu et le conseiller du duc d'Urbin Frédéric de Montefeltre: d'après M. BAXANDALL, *Les humanistes à la découverte de la composition en peinture 1340-1450*, *op. cit.*, p. 194, n. 142.

fort petite taille, des montagnes, des forêts, des villages et des châteaux si artistement élaborés qu'on les dirait distants les uns des autres de cinquante mille pas. Mais il n'y a sans doute, dans cette œuvre, rien de plus admirable que le miroir peint dans ce panneau, dans lequel tout ce qui est décrit là, on peut le discerner comme dans un vrai miroir <sup>(97)</sup>.

Ainsi, Jan van Eyck semble avoir introduit dans la peinture de chevalet le thème des Femmes au bain, qui n'était attesté jusqu'alors que dans l'art de la tapisserie <sup>(98)</sup>. Pour notre propos, il convient de noter deux éléments en particulier dans cette description. Premièrement, l'humaniste exprime ses observations en termes pliniens. Ainsi, la « rougeur remarquable » (*notabili rubore*) évoque, chez Pline, la « pudeur remarquable » (*verecundia notabilis*: XXXV, 78) d'une jeune mariée; et la « vieille femme qui a l'air de suer » (*amis quae sudare videatur*), le hoplite qu'on croirait voir transpirer (*ut sudare videtur*: XXXV, 71) <sup>(99)</sup>. Deuxièmement, la description du miroir préfigure étonnamment les expériences italiennes relatives au *paragone* <sup>(100)</sup>.

Une peinture de Willem van Haecht (1593-1637) atteste de l'existence d'un deuxième nu féminin peint par Jan van Eyck. En effet, dans le *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest*, on aperçoit sur le mur latéral droit un tableau qui figure deux femmes dans une chambre, qui semble bien faire référence à un tableau perdu de Van Eyck (fig. 12) <sup>(101)</sup>: il correspond en tout cas à la description d'un Van Eyck dans le catalogue de vente de la collection de Peter Stevens, rédigé en 1668 <sup>(102)</sup>. L'interprétation habituelle de ce nu comme bain rituel de mariage, de même que l'identification de la jeune femme nue tantôt à l'épouse de Van Eyck, tantôt à celle de son commanditaire Arnolfini, est loin de résoudre toutes les questions que pose l'exception iconographique que constitue cette œuvre <sup>(103)</sup>, dont la référence à l'antique pourrait être l'une des clés d'entrée. Or, une allusion à l'Antiquité n'est pas aussi étrange qu'il y paraît de prime abord en ce qui concerne Van Eyck. Rappelons qu'il signait ses œuvres, au contraire de la plupart de ses contemporains, qu'il a latinisé son nom en « Johannes de Eyck » et qu'il traçait sur ses peintures des inscriptions en néerlandais, en latin ou en grec, dont les

(97) Traduction chez M. BAXANDALL, *op. cit.*, p. 131 (traduction) et 231 (texte latin).

(98) Cf. E. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, trad. fr., Anvers, 1980, p. 211. Nous signalons aussi l'importance du nu dans la miniature mais nous n'abordons pas ce domaine dans cet article.

(99) On peut encore comparer la description du paysage, chez Fazio (« *et item equi hominesque perbrevis statura, montes, nemora, pagi, castella...* ») à celle qui, chez Pline, décrit les peintures du peintre paysagiste Studius: « *villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora...* » (XXXV, 116).

(100) Il est du reste possible que cette peinture de Van Eyck ait inspiré Bellini et Titien; cf. P. NUTTAL, « Jan van Eyck's Paintings in Italy », dans S. FOISTER, S. JONES, S., D. COOL (éd.), *op. cit.*, p. 170-1 et L. SEIDEL, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait, Stories of an Icon*, Cambridge, 1993, p. 201.

(101) Huile sur bois, 100 x 130, Anvers, Maison de Rubens, inv. n° s171. Cf. J. BRIELS, « *Amator pictoriae artis*. De Antwerpse kunstverzamelaar Peeter Stevens (1590-1668) en zijn Constkamer », *Koninklijk Museum voor schone kunsten-Antwerpen, Jaarboek*, 1980, p. 137-226.

(102) Le musée d'art de l'université d'Harvard conserve une version de ce tableau datée du milieu du xv<sup>e</sup> siècle et considérée comme la copie d'un original de Van Eyck; d'après L. SEIDEL, *op. cit.*, p. 207, 208, fig. 91.

(103) Il est en effet possible que ce panneau ait formé un diptyque avec *Les époux Arnolfini* (Londres, National Gallery), dont il reproduit plus ou moins la composition et les accessoires. L'idée d'apparier la *Femme à sa toilette* avec le *Portrait Arnolfini* a été émise par J. HELD, « *Artis pictoriae Amator: an Antwerp Art Patron and his Collection* », *Gazette des beaux-arts*, vol. 50, 1957, p. 53-81.



Fig. 12. Willem van Haecht, *Cabinet d'amateur de Cornelis van der Geest*, détail, huile sur bois, 100 x 130, Anvers, Maison de Rubens, inv. n°s171.

majuscules romaines gravées dans le marbre ou le métal dénotent un intérêt manifeste pour les vestiges de l'Antiquité.

### ***L'« irréprésentable »***

Parmi les éloges que Pline adresse à Apelle, il en est un qui consiste à peindre « *quae pingi non possunt* » (ce qui ne peut être peint : XXXV, 96). Cet impossible pictural, Pline l'identifie au tonnerre, à la foudre et aux éclairs (en grec : « *Bronten, Astrapen et Ceraunobolion* »). Comme l'a bien montré Pascale Dubus, ce passage plinien se retrouve fréquemment dans les traités d'art de la Renaissance qui l'exploitent, d'une part dans le cadre des débats

relatifs aux pouvoirs figuratifs de la peinture, d'autre part dans le contexte du *paragone* entre peinture et sculpture<sup>(101)</sup>. La question qui occupe ici les théoriciens est celle de l'imitation de modèles privés de substance. Voici, par exemple, ce qu'écrivit, en 1564, Giovanni Andrea Giglio :

Il ne devrait pas être trop difficile de montrer les parties tellement substanciellles, quand on considère qu'Apelle tenta de montrer des choses très difficiles que plus personne ne tenta [de montrer] comme les foudres, les tonnerres, les éclairs, les neiges, les grêles, les pluies et autres choses similaires. (105)

Dès lors, on comprend que le passage plinien soit aussi versé au dossier du *paragone* : contrairement à la peinture, la sculpture ne permet pas la restitution des formes immatérielles<sup>(106)</sup>.

Par ailleurs, cette qualité particulière d'Apelle pour le rendu de l'« irréprésentable » donne l'occasion, dans les éloges et traités de la Renaissance, à de nouvelles analogies entre l'art d'Apelle et celui des artistes renaissants. Ainsi, dans le *Trattato dell'arte de la pittura*, Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) attribue à Apelle le mérite d'avoir su exprimer « *i folgori, i baleni, i mari, & i tuoni* » (les foudres, les éclairs, les flots et les tonnerres), tandis que, chez les modernes, il réserve ce même mérite à Titien<sup>(107)</sup>. Pour le théoricien milanais, il s'agit de citer les autorités qui font référence (antiques et modernes) pour chaque domaine de la représentation picturale, en vue d'établir des préceptes d'enseignement<sup>(108)</sup>. Par ce procédé, dans le cas qui nous occupe, Lomazzo perçoit, ou nous fait percevoir, dans la lignée de l'art d'Apelle certaines caractéristiques de l'art de Titien, comme ses ciels sombres et rougeoyants, tempétueux<sup>(109)</sup>. De cette façon, il met en évidence et assure la légitimité de ces caractéristiques particulières que recouvre la notion d'« irréprésentable ». Celle-ci s'applique, chez Lomazzo, à un élément que ne citait pas Pline, à savoir « *i mari* » (les flots). Ainsi, comme Giglio dans le passage que nous avons cité, il semble assimiler l'« irréprésentable » aux phénomènes climatiques extrêmes, tempétueux (neiges, grêles, pluies) : en somme, à des éléments de paysage.

(101) Cf. P. DUBUS, *Deux figures de l'irreprésentable: mort et tempête dans la peinture du Cinquecento*. Thèse présentée devant l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Décembre 1997 ; Id., « Les splendeurs de la *mimésis*. L'éclair dans la théorie de l'art à la Renaissance », *Revue d'Esthétique*, 37, 2000, p. 49-58 ; Id., « La Tempête de Jacopo Palma l'Ancien. Notes sur la réception de l'œuvre au Cinquecento », *Revue de l'art*, 145, 2004-3, p. 55-61.

(105) G. A. GIGLIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'istorie*, Camerino, 1564 ; réédité par P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari-Laterza, 1961, vol. 2, p. 12 ; et traduit chez P. DUBUS, « La Tempête de Jacopo Palma l'Ancien. Notes sur la réception de l'œuvre au Cinquecento », *op. cit.*, p. 58.

(106) Cf. par exemple B. VARCHI, *Due lezioni...*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1549, réédité par P. BAROCCHI, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milan-Naples, 1971, vol. 1, p. 528.

(107) G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milan, Paolo Gottardo Pontio, 1584, livre 6, chapitre 61, p. 174.

(108) A. BLUNT, *La théorie des arts en Italie 1450-1600*, trad. fr., Paris, 1988, p. 186-208.

(109) On peut citer l'*Adoration des bergers* (1533, Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina), la *Madeleine pénitente* (1565, Saint-Petersbourg, Ermitage), le *Saint Sébastien* (1575, Saint-Petersbourg, Ermitage), la *Sainte Marguerite* (Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters), ou encore la *Nymphé et berger* (après 1570, Vienne, Kunsthistorisches Museum).

Ces associations entre l'« irreprésentable » d'Apelle et un certain type de paysage fournissent peut-être une clé de compréhension d'un passage de l'éloge d'Ortelius à Bruegel, déjà mentionné. Ortelius écrit, dans son *Album amicorum* :

Brugel [sic] a peint beaucoup de choses qu'on ne peut peindre, ce que Pline a dit d'Apelle. Dans toutes ses œuvres il donne souvent à comprendre au-delà de ce qu'il a peint, ce que Pline dit aussi de Timanthe. <sup>(110)</sup>

Dans cet extrait, si Ortelius se réfère au passage de Pline sur l'« irreprésentable », force est de constater qu'il ne s'y attarde pas. De plus, alors même qu'il ne précise pas ces « choses qu'on ne peut peindre », il opère immédiatement une nouvelle référence qui pourrait bien transformer complètement le sens de l'irreprésentable chez Pline. C'est en effet la portée métaphorique des peintures de Bruegel qui est visée dans la seconde partie de la citation. Toutefois, la référence à Timanthe implique peut-être une seconde analogie. Chez Pline, Timanthe est le peintre de l'ingéniosité dans la suggestion des émotions, une palme qui lui revient en particulier pour un *Sacrifice d'Iphigénie*, dans lequel :

après avoir représenté toute l'assistance affligée — particulièrement son oncle — , et épuisé tous les modes d'expression de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits. (XXXV, 7)

Or, dans une lettre que l'humaniste et graveur de Haarlem Dirck Volckertsz. Coornhert (1519/22-1590) adresse à Ortelius, c'est précisément pour le rendu des émotions qu'il fait l'éloge de la grisaille que Bruegel avait peinte pour Ortelius, *La Mort de la Vierge* (fig. 13) <sup>(111)</sup>. Ainsi, en mentionnant Apelle et Timanthe, Ortelius activait chez les lecteurs qui appartenaient au cercle humaniste qui gravitait autour de lui-même et de Bruegel simultanément une double référence (en l'occurrence, un double compliment) : le peintre dont il parle est remarquable à la fois pour son rendu des éléments paysagers et pour sa suggestion des états émotionnels. Un éloge humaniste a ceci de particulier que son auteur peut compter sur une part d'implicite, sur le partage, par ses lecteurs, d'un certain nombre de présupposés, parmi lesquels la référence à Pline appartenait aux plus évidents. Dès lors, on peut penser que, dans l'allusion initiale à l'irreprésentable d'Apelle, Ortelius ne réinterprète pas les propos de Pline : il évoque bien le talent reconnu de Bruegel dans le traitement de ses paysages <sup>(112)</sup>, mais il le complète aussitôt par d'autres compliments.

(110) « *Multa pinxit, hic Brugetius, quae pingi non possunt, quod Plinius de Apelle. In omnibus eius operibus intelligitur plus semper quam pingitur. Idem de Timanthe.* », d'après A. ORTELIUS, *op. cit.*, f. 12v-13r. Nous donnons ici une traduction personnelle qui diffère légèrement de celle de Puraye, qui nous a semblé fausser l'interprétation. Cf. plutôt la traduction néerlandaise de J. MUYLLE, *op. cit.*, p. 322-3.

(111) *La Mort de la Vierge*, signé « BRUEGEL », huile sur bois, 36 x 55, Banbury (Warwickshire), Upton House, inv. n°148. Lettre datée du 15 juillet 1578 ; reproduite chez J. MUYLLE, *op. cit.*, p. 329. Bruegel avait vraisemblablement peint cette petite grisaille pour Abraham Ortelius. En 1574, Ortelius la fait graver par Philipp Galle et il l'a offerte à quelques amis ; cf. W. S. MELLON, « *Ego enim quasi obdormivi* : Salvation and Blessed Sleep in Philip Galle's *Death of the Virgin* after Pieter Bruegel », *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 47, p. 14-53.

(112) Cf., par exemple, K. VAN MANDER, *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, *op. cit.*, fol. 233.



Fig. 13. Pieter Bruegel, la *Mort de la Vierge*, signé « BRUEGEL », huile sur bois, 36 x 55, Banbury (Warwickshire), Upton House, inv. n°148.

Plusieurs peintures de Bruegel peuvent en effet être assimilées à la catégorie de l'irreprésentable. Ainsi, *La journée sombre* (fig. 14) figure un orage et une tempête en mer<sup>(113)</sup>. De plus, dans l'*Adoration des Mages dans la neige*, Bruegel peint de la neige pour la première fois, semble-t-il, dans la peinture de chevalet<sup>(114)</sup>. On se souvient que pour Giglio, la neige comptait au nombre des « choses très difficiles » qui faisaient le mérite exclusif d'Apelle.

Ces considérations nous ont ainsi permis de mettre en évidence deux éléments d'importance. Premièrement, suite à l'extension du domaine de l'irreprésentable, la figuration de certains motifs paysagers entre de plain pied dans les débats théoriques sur l'art, aux côtés des

(113) *La journée sombre*, fragments de signature et de datation en bas à gauche « [MDLX]V », huile sur bois, 118 x 163, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°1837.

(114) Signé et daté en bas à gauche « Bruegel M.D.LXVII », huile sur bois, 35 x 55, Winterthur, collection Oskar Reinhart; reproduit chez P. et F. ROBERTS-JONES, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Paris, Flammarion, 1997, p. 195. Les paysages enneigés apparaissent d'abord dans les miniatures de l'école ganto-brugeoise. Cf., par exemple, l'illustration du mois de février du Bréviaire Grimani, de Gérard Horenbout, vers 1510 (Venise, Biblioteca Nazionale Marciana MS. Lat. XI 67 (7531) fol. 2v).



Fig. 14. Pieter Bruegel, *La journée sombre*, fragments de signature et de datation en bas à gauche « [MDLX]V », huile sur bois, 118 x 163, Vienne, Kunsthistorisches Museum, inv. n°1837.

discussions relatives au pouvoir de la peinture et au *paragone* <sup>(115)</sup>. Deuxièmement, et comme corollaire, cette réponse théorique, cette réception par le biais de la référence plinienne, témoigne d'un goût humaniste pour les peintures tant italiennes que flamandes qui figurent des mers agitées et des ciels de tempête <sup>(116)</sup>.

Lumen, umbrae, splendor, harmogè

Au début du livre XXXV, Pline fait émerger une histoire de la peinture en plusieurs étapes; d'abord celle du tracé du contour de l'ombre, ensuite celle du monochrome (XXXV, 15), enfin:

(115) On pourrait faire la même remarque pour une autre de ces extensions: le feu, que les auteurs du xvi<sup>e</sup> siècle ont également associé à l'irreprésentable d'Apelle. Cf. V. I. SROICHTA, « Peindre le feu? La représentation en excès dans l'art de la Renaissance », *Journal de la Renaissance*, II, 2001, p. 235-246.

(116) Cf. P. DUBUS, références citées. Sur le succès des paysages flamands en Italie, cf. E.H. GOMBRICH, « Renaissance Artistic Theory and the Development of Landscape Painting », *Gazette des Beaux-Arts*, 41, 1953, p. 335-360, repris dans *L'écologie des images*, Paris, 1983, p. 15-13.

L'art finit par acquérir sa propre autonomie et découvrit la lumière [*lumen*] et les ombres [*umbrae*], le contraste entre les couleurs étant réciproquement souligné par leur juxtaposition. Ensuite, vint s'ajouter l'éclat [*splendor*], qu'il faut distinguer ici de la lumière. L'opposition entre ces valeurs lumineuses et les ombres fut appelée *tonos* (tension); quant à la juxtaposition des couleurs et au passage de l'une à l'autre, on leur donna le nom d'*harmogè* (harmonisation). (XXXV, 29)

Pour mieux comprendre ce passage, il est utile de revenir au texte latin<sup>(117)</sup>. Comme le souligne Jackie Pigeaud, la traduction de l'expression initiale (« l'art finit par acquérir sa propre autonomie ») est malheureuse, car elle ne rend pas l'idée de distinction, de différenciation que contiennent les termes « *landem se ars ipsa distinxit* ». Ainsi, au départ d'une monochromie indifférenciée (XXXV, 15), l'art s'édifia par différenciations successives: d'abord, de lumière et d'ombre (*lumen et umbrae*); puis de qualités chromatiques (*differentia colorum alterna vice sese excitante*); enfin de deux types de lumière (*splendor et lumen*); pour parvenir enfin à l'*harmogè* qui constitue, pour reprendre les termes de J. Pigeaud, « le moment le plus raffiné de la distinction, celui où elle se fait non plus par opposition brutale, mais par le passage qui doit révéler et cacher à la fois »<sup>(118)</sup>.

Les conséquences figuratives de cette amélioration historique apparaissent plus loin dans le livre XXXV, quand Pline aborde les grands peintres et leurs traits caractéristiques. Ainsi, chez Pline, le peintre du *lumen* et des *umbrae* est l'Athénien Nicias, qui « observa scrupuleusement la lumière et les ombres et mit le plus grand soin à faire ressortir sur le fond des tableaux les sujets qu'il peignait » (XXXV, 131).

De ce passage sur les progrès dans le traitement des couleurs en peinture, nous retiendrons deux éléments importants. Premièrement, l'usage des couleurs permet de suggérer les volumes: c'est l'art du clair-obscur. Deuxièmement, le meilleur usage du clair-obscur évite les contrastes violents pour opérer de douces transitions chromatiques.

Il y aurait beaucoup à dire sur la réception de ce passage plinien chez Alberti. Nous nous contenterons de noter que ce qui était à première vue descriptif et historique chez l'encyclopédiste romain devient, chez l'humaniste italien, prescriptif et subversif. Dans la section du *De pictura* (1435) qui traite de la « réception des lumières » (pour faire bref, le *coloris*), Alberti emploie les termes pliniens pour conférer comme fonction principale à la couleur celle d'assurer l'illusion du relief (*rilievo*) et ce par le biais du clair-obscur. Ainsi, en préconisant de prêter attention aux effets de l'éclairage sur les couleurs, Alberti s'inscrivait en porte-à-faux par rapport à la pratique artistique de son temps qui s'efforçait de restituer la couleur propre de chaque détail, sans trop se soucier des variations lumineuses<sup>(119)</sup>.

Au siècle suivant, on retrouve le passage plinien, en particulier la notion d'*harmogè*, entre les lignes que Vasari consacre à l'*unione*.

(117) Nous reprenons à ce propos les éclaircissements sur ce passage qu'a apportés Jackie Pigeaud dans: « La rêverie de la limite dans la peinture antique ». *La part de l'œil*, n° 6, 1990, p. 121-122.

(118) J. PIGEAUD, *op. cit.*, p. 121, 122.

(119) ALBERTI, *op. cit.*, p. 145. À notre connaissance, c'est John Shearman qui, le premier, eut l'idée de considérer Pline (XXXV, 29) comme la source de la définition de la réception des lumières albertiennes. Cf. J. SHEARMAN, « Leonardo's Colour and Chiaroscuro », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 25, 1962, p. 41.

Dans une peinture l'unité [*l'unione nella pittura*] naît de l'accord entre des couleurs contraires [*una discordanza di colori diversi accordati insieme*]; celles-ci, dans leur diversité, permettent de différencier les parties d'une même figure, les chairs et les cheveux par exemple, ou deux vêtements de couleurs distinctes. <sup>(120)</sup>

En revanche, Dominique Lampson utilise explicitement la catégorie de l'*harmogè* (appelée *unione* chez Vasari), pour caractériser les peintures de Lambert Lombard. Il consacre en effet un long passage à ce qu'il définit comme l'art de mélanger les teintes, en particulier pour le rendu des carnations.

[...] la méthode de Lombard pour atteindre à cette harmonie [harmogè] dans les tableaux polychromes est de telle nature que si l'on n'y recourt pas pour représenter les chairs et particulièrement comme je l'ai dit les chairs jeunes, belles et quelque peu grasses ainsi que tous les reliefs, surfaces et rotondités qui en requièrent plus spécialement l'emploi, on en arrive à peindre non pas de la chair humaine, mais bien plutôt une statue de bois ou de pierre enduite de couleurs. <sup>(121)</sup>

Comme l'indique ce passage, l'usage de l'*harmogè* permet de créer un effet de saillie, « et tout cela sans que l'artiste ait eu recours à ces ombres trop accentuées qu'ont affectées à peu près tous les peintres qui avant le Titien ont voulu donner à leurs figures ce relief et cette vivacité » <sup>(122)</sup>.

Ainsi, c'est en transposant les termes de Pline relatifs au progrès de la peinture par la découverte du *lumen* et des *umbræ* qu'Alberti et Vasari transcrivent les idées sur le coloris qu'ils préconisent. De plus, chez Lampson, le parallèle implicite entre Titien et Lombard démontre que ce genre de catégories critiques permettait de poser des équivalences entre peintres italiens et peintres du Nord.

### **Le coloris d'Apelle**

Une remarque de Pline sur Apelle permet de préciser ce qu'il considérait comme la perfection en matière de coloris. Après avoir exposé les diverses et multiples sortes de couleurs, Pline précise, comme pour mettre en garde les lecteurs qui seraient séduits par cette abondance :

C'est en utilisant uniquement quatre couleurs qu'Apelle, Aétion, Mélanthius et Nicomaque, peintres célèbres entre tous, ont exécuté les immortels chefs-d'œuvre que l'on sait : pour les blancs, le *melinum* ; pour les ocres, le *sil* Attique ; pour les rouges, la *sinopis* du Pont ; pour les noirs, l'*adramentum* ; et pourtant leurs tableaux se vendaient au prix des trésors de cités entières. (XXXV, 50)

Il faut d'abord comprendre ce passage à la lumière du thème moral de l'austérité, qui traverse toute l'*Histoire naturelle*. Reste que la critique morale à laquelle se livre l'encyclopédiste le conduit aussi à porter des appréciations esthétiques. Ainsi apprécie-t-il le peintre

(120) G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, 1989, vol. 1, p.169.

(121) D. LAMPSON, *Lamberti Lombardi... vita, op. cit.*, p. 22.

(122) *Ibid.*, p. 23.

Athénion de Maronée: « il est austère de coloris, mais cette austérité accentue l'agrément que l'on prend à ses œuvres » (XXXV, 134) <sup>(123)</sup>.

Comme on l'a vu, Alberti prônait lui aussi un usage des couleurs qui devait en son temps sembler remarquablement austère. On ne s'étonnera donc pas qu'il évoque, dans la section du *De pictura* sur la réception des lumières, les peintres antiques qui n'utilisaient que quatre couleurs pour justifier ses exigences d'unité tonale et de *rilievo*, ou suggestion des volumes par la voie du clair-obscur <sup>(124)</sup>.

Érasme exploite également ce thème dans un éloge consacré à Albrecht Dürer <sup>(125)</sup>. Il est intéressant de détailler quelque peu la façon dont Érasme procède, car elle permet d'éclairer la réception des pratiques artistiques sous un jour nouveau. Pour marquer la supériorité de Dürer sur Apelle, Érasme lui attribue les lauriers qui, dans le livre XXXV, sont répartis entre plusieurs maîtres anciens. Or l'un des éléments qui manifestent cette supériorité est le parti que Dürer sut tirer du seul trait noir, par opposition aux quatre couleurs de la palette d'Apelle. En effet, comme le note Érasme, c'est dans le monochrome, c'est-à-dire exclusivement à l'aide des seules lignes noires (*nigrae lineae*), que Dürer parvient à exprimer ce qu'Apelle atteignait à l'aide de couleurs, même réduites: l'ombre, la lumière, l'éclat et le relief (*umbra, lumen, splendor, eminentia, depressio*) <sup>(126)</sup>.

De ce passage, nous retiendrons trois choses. Premièrement, pour désigner les gravures de Dürer, Érasme emploie le terme plinien « *monochromata* » (XXXV, 29). Deuxièmement, Érasme abolit la distinction antique entre le monochrome, vu comme la première étape du développement de l'art, et l'introduction des couleurs qui constituait chez Pline une deuxième étape: la suggestion du « *lumen* », des « *umbrae* » et du « *splendor* » (XXXV, 29) ne dépend désormais plus de la découverte des couleurs. Troisièmement, et c'est là un tour de force supplémentaire, ce qui chez Pline constituait l'apogée d'une évolution de la technique picturale (Nicias qui « observa scrupuleusement la lumière et les ombres et mit le plus grand soin à faire ressortir sur le fond de ses tableaux les sujets qu'il peignait »: XXXV, 131), Érasme l'attribue au même Dürer, qui condense ainsi trois étapes distinctes du progrès artistique selon Pline. De la sorte, Dürer atteint l'idéal plinien d'austérité d'une façon d'autant plus éclatante qu'il recourt à une gamme de moyens encore plus réduite que les antiques Apelle et Nicias <sup>(127)</sup>.

(123) Cf. aussi XXXV, 2-3: Pline se plaint de la décadence de l'art de son temps, car, selon lui, le luxe outrancier des matériaux utilisés éclipse le sujet des œuvres. Sur le thème de l'austérité, voir encore XXXV, 92, 97, 102.

(124) « On dit que les peintres anciens, Polygnote et Timanthe, n'ont utilisé que quatre couleurs »; cf. L.B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 191.

(125) L'éloge figure dans le *Dialogus de reela latini graecique sermonis pronunciatione* (1528), à la suite d'une section consacrée à l'apprentissage de l'écriture chez l'enfant: Érasme recommande le traité de Dürer sur les proportions afin de bien tracer les lettres et débute l'éloge par l'évocation banale de l'Apelle de notre temps ». Cf. E. PANOFSKY, « Erasmus and the Visual Arts », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, p. 220-227.

(126) Traduction et texte latin dans E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 225.

(127) La fin de l'éloge insiste à nouveau sur cette idée: « Haec felicissimis lineis usque nigris sic ponit ob oculos, ut si colorem illinas, iniuriam facias operi. An non hoc mirabilius, absque colorum lenocinio praestare, quod Apelles praestitit colorum praesidio? »

Érasme n'était pas le seul à apprécier l'économie des moyens figuratifs. En témoigne l'avis de Lambert Lombard, d'après Dominique Lampson :

Il [Lombard] ajouta ceci encore, dont j'éprouvais la plus vive satisfaction, qu'il avait toujours pris plus de plaisir à composer des peintures monochromes et des dessins, que des tableaux en plusieurs teintes; il partageait en cela la sentiment des plus grands artistes, lesquels s'appliquent bien plus à l'invention des motifs et à l'excellence du dessin, qu'aux qualités toujours contestables et souvent empruntées du coloris. <sup>(128)</sup>

Une lavis comme la *Déposition de croix* (fig. 15) <sup>(129)</sup>, signé et daté en bas à gauche « Lambertus Lombard/ fecit et inventor/ 1553 » témoigne sans doute de ces conceptions. En outre, avec l'appréciation des gravures de Dürer que donne Érasme, ce passage de Lampson nous permet de reconsidérer les rares grisailles autonomes que l'on trouve dans l'art flamand du xvi<sup>e</sup> siècle comme une manière de répondre à des attentes humanistes marquées par le texte de Pline <sup>(130)</sup>. Il s'agit de deux grisailles de Bruegel, la *Mort de la Vierge* et le *Christ et la femme adultère* (1565) <sup>(131)</sup>. Or, on se souvient que la *Mort de la Vierge* était appréciée des humanistes, Ortelius, qui la possédait, et Coornheert, qui en fit l'éloge pour le rendu des émotions. Enfin, le *Triptyque de la Descente de croix* de Pierre Pourbus semble bien renforcer l'interprétation plinienne de l'usage de la grisaille, puisque celui-ci se combine, on l'a vu, à la signature d'Apelle.

### **La ligne de contour de Parrhasius**

La virtuosité de Parrhasius *in liniis extremis*, c'est-à-dire dans le rendu des contours (XXXV, 67-68), suscite, chez Pline, des commentaires difficiles à interpréter et que l'on tente encore d'éclaircir aujourd'hui <sup>(132)</sup>. Comme toute traduction constitue déjà une interprétation, il nous faudra donc revenir aux termes latins par lesquels Pline a défini l'*extremitas*. D'après Pline, cette palme *in liniis extremis* revient à Parrhasius de l'avis des artistes eux-mêmes et elle constitue la « plus grande subtilité de la peinture » (*summa suptilitas*). En effet, peu y réussissent, au contraire de la représentation de l'intérieur des corps. Voici pourquoi : « *Ambire enim se ipsa debet extremitas et sic desinere, ut promittat alia post se ostendatque etiam quae occultat* ». Nous citons ici à nouveau la traduction de Jackie Pigeaud, plus proche du texte latin : « car l'extrémité doit faire le tour d'elle-même et terminer de façon à promettre d'autres choses derrière elle, et à montrer en même temps ce qu'elle cache » <sup>(133)</sup>.

Selon les commentateurs contemporains, Pline décrit ici la suggestion de l'espace en trois dimensions par le contour : l'extrémité s'arrondit de manière à ce que le spectateur perçoive le

(128) D. LAMPSON, *op. cit.*, p. 27 (paragraphe 33).

(129) Lavis à la sanguine, 51 x 41, Liège, Cabinet des estampes et des dessins.

(130) Pour une évolution de la grisaille dans l'art flamand, cf P. PHILIPPOU, « Les grisailles et les «degrés de réalité» de l'image dans la peinture flamande des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles », *Pénétrer l'art, Restaurer l'œuvre, Une vision humaniste*, édité par C. Périer-D'Ieteren, en collaboration avec B. D'Hainaut-Zvény, Kortrijk, 1990, p. 101-110. L'auteur ne fait pas référence au passage plinien.

(131) La *Mort de la Vierge*, signé « BRUEGEL », huile sur bois, 36 x 55, Banbury (Warwickshire), Upton House.- Le *Christ et la femme adultère*, signé et daté dans le bas à gauche « P. BRUEGHEL 1553 », huile sur bois, 24,1 x 34,3, Londres, Courtauld Institute of Art, Count Antoine Seilern Collection.

(132) J. PIGEAUD, « La rêverie de la limite dans la peinture antique », *La part de l'œil*, n° 6, 1990, p. 115-121.

(133) *Ibid.*, p. 115.



Fig. 15. Lambert Lombard, *Déposition de croix*, signé et daté en bas à gauche « Lambertus Lombard/ fecit et inventor/ 1553 », lavis à la sanguine, 51 x 41. Liège, Cabinet des estampes et des dessins.

prolongement des formes dans un espace tridimensionnel. Toutefois, Jackie Pigeaud souligne à juste titre que les termes de Pline peuvent tout aussi bien faire référence aux deux dimensions de la peinture <sup>(134)</sup>. Par conséquent, il nous faut déterminer quelle signification la ligne de contour de Parrhasius assumait à la Renaissance.

Dans la théorie de l'art, le passage de Pline est attaché aux discussions relatives au dessin. Il permettait en effet de corroborer l'un des dogmes de la théorie de l'art « toscane », à

(134) Cf. *ibid.*, p. 115-118.

savoir l'antériorité, ou mieux la priorité du *disegno* <sup>(135)</sup>. Ainsi, Alberti identifie la ligne de contour de Parrhasius à la « circonscription ». Première étape du travail du peintre,

La circonscription consiste à inscrire dans la peinture, au moyen de lignes, le parcours de tous les contours. On conte que Parrhasios, ce peintre avec lequel, d'après Xénophon, Socrate s'entretint, y était très habile: il savait, dit-on, élaborer les lignes avec la plus grande finesse. Je pense qu'il faut veiller à ce que cette circonscription soit faite de lignes très minces qui échappent presque à la vue; on dit que le peintre Apelle avait l'habitude de s'y entraîner et qu'il rivalisa dans cet exercice avec Protogène <sup>(136)</sup>.

Ainsi, Alberti caractérise la ligne de contour à l'aide d'un deuxième passage bien connu de Pline: l'anecdote de la compétition entre Apelle et Protogène en vue de réaliser la ligne la plus fine (« *linea summae tenuitatis* »: XXXV, 81-83). Par cette deuxième référence, il étaye son exigence de finesse dans le tracé des contours <sup>(137)</sup>.

Dominique Lampson témoigne d'une acception encore plus précise et plus concrète de la ligne de contour, puisqu'il en fait une catégorie critique majeure pour son appréhension de l'art de Lambert Lombard. En effet, dès la présentation qu'il dresse de l'artiste dans les premiers paragraphes de la *Vita*, Lampson évoque « la fameuse règle qui se rapporte au contour des corps et à la manière d'achever une peinture, pour se servir des termes mêmes de l'auteur ancien » <sup>(138)</sup>. C'est la connaissance de l'existence d'une telle référence qui poussa le jeune Lombard à étudier les langues anciennes pour se former à ces préceptes dans la langue de l'auteur qui les avait formulés, en l'occurrence Pline. La ligne de contour constitue donc pour Lampson une véritable règle à l'origine du projet artistique de Lombard. Plus loin dans la *Vita*, l'humaniste explicite l'importance de la règle du contour et sa mise en œuvre concrète chez Lombard. Contrairement à la plupart des peintres qui concentraient leur attention sur le rendu du

milieu des corps, c'est-à-dire tout ce qui est contenu dans la ligne des contours, avec tant de minutie qu'entre temps ils ne se souviennent plus assez des contours eux-mêmes et les rendent en les déformant [...], il [Lombard] dessinait les contours à la plume [...] avec un soin particulier, se contentant d'indiquer [...] le milieu des corps muscles, veines et petites concavités de toutes sortes — avec de simples lignes plutôt que de rendre [...] ce que Pline appelle harmogè (la transition entre les couleurs). <sup>(139)</sup>

Les dessins de l'Album d'Arenberg, telle cette *Vénus et Cupidon* (fig. 16) <sup>(140)</sup>, démontrent avec une évidence particulière l'usage que Lombard fait de ces techniques: les corps sont clai-

(135) Sur la tradition du *disegno* comme fondement de l'esthétique, mais aussi de la pratique artistique en Toscane, cf. la synthèse de P. RUBIN, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven-Londres, p. 241-246.

(136) L.B. ALBERTI, *op. cit.*, p. 145-147.

(137) Sur la réception de l'anecdote de la compétition d'Apelle et Protogène, cf. H. VAN DE WAAL, « The *linea summae tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and its interpreters », *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 12, 1, 1967, p. 5-32.

(138) D. LAMPSON, *op. cit.*, p. 15 (paragraphe 6).

(139) Traduction chez C. NATIVEL, « La tradition latine dans la pensée de l'art: la *Lamberli Lombardi... vita* (1565) de Dominique Lampson », *op. cit.*, p. 561-562.

(140) Signé en bas à gauche « Lamb. Lomb. », encre de chine sur papier, 7,4 x 6,5. Liège, Cabinet des Estampes et des dessins, inv. n°123.



Fig. 16. Lambert Lombard, *Vénus et Cupidon*. Signé en bas à gauche « Lamb. Lomb. », encre de chine sur papier, 7,4 x 6,5. Liège, Cabinet des Estampes et des dessins, inv. n°123.

rement délimités par une ligne de contour, tandis que les chairs ou les zones d'ombre intérieures sont représentées par de rapides traits sans souci de la transition chromatique. Par ailleurs, en valorisant la production graphique de Lombard, la référence plinienne prévient en quelque sorte les critiques qui pouvaient viser le désintérêt relatif de l'artiste pour la réalisation de peintures.

## Conclusion

Cet exposé visait à utiliser la clé de lecture plinienne pour dégager des perspectives de recherches sur l'art renaissant.

Dans l'historiographie et les traités d'art tant du Nord que du Sud, la référence à Plinie, occupe une place telle qu'elle coïncide, à bien des égards, avec la naissance même d'une littérature artistique à la Renaissance. Par leurs annotations, citations, enseignements, traités d'art et éloges d'artistes contemporains, les auteurs examinés témoignent d'une certaine

instrumentalisation de la référence à Pline qui a pu, comme nous l'avons vu, exercer un effet stimulant sur la production artistique.

Aussi bien au Nord qu'en Italie, les catégories stylistiques posées par Pline, aussi vagues et ambiguës soient-elles, ont ainsi été mobilisées par des humanistes et des artistes soucieux de rendre leur projet théorique ou pictural lisible et évaluable en référence à l'Antiquité.

Par ailleurs, le biais des motifs pliniens nous a conduit à mettre en évidence des choix picturaux propres aux artistes, dans un souci d'émulation commun au Nord et au Sud. La clé d'entrée utilisée s'est ici révélée particulièrement rentable lorsque plusieurs critères témoignaient simultanément d'une référence à Pline.

Cette étude a accordé peu de places aux considérations biographiques et socio-culturelles dans le commentaire des œuvres. En choisissant de mettre en regard la pratique artistique et les textes qui l'encadrent, nous adoptons une orientation méthodologique qui peut sembler partielle. D'autres sources seraient évidemment d'un précieux secours pour approfondir l'examen de certains cas. Au terme de ce travail, nous souhaitons avoir pu démontrer que de tels approfondissements sont possibles, et même souhaitables.

## Annexes

Les extraits qui suivent sont issus de: PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle, Livre XXXV, La peinture*, trad. fr. de J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1997.

### Prestige de la peinture

« Chez les Romains également, cet art reçu de bonne heure ses lettres de noblesse, puisque les Fabii, appartenant à une très illustre famille, en tirèrent leur surnom de Pictor [...] » (XXXV, 19).

« Pamphile était originaire de Macédoine, mais... ce fut le premier peintre à avoir étudié toutes les sciences, surtout l'arithmétique et la géométrie, sans lesquelles il affirmait qu'il ne pouvait exister d'art achevé. [...] C'est grâce à son influence que, d'abord à Sicyone, puis dans la Grèce entière, il fut établi que les enfants de famille recevraient avant toute chose un enseignement d'art graphique (c'est-à-dire pictural) sur tablette de buis, et que cet art serait admis à servir de première étape dans l'acquisition d'une culture libérale. Le fait est que l'art pictural eut toujours un prestige qui lui permit d'être pratiqué par des hommes libres et qu'il en eut, après quelques temps, assez pour l'être par des personnages de haut rang; il fut en tout cas constamment interdit de l'enseigner aux esclaves » (XXXV, 76-77).

### La compétition entre Apelle et Protogène

« Ce qui se passa entre Protogène et lui [Apelle] ne manque pas de sel. Le premier vivait à Rhodes, Apelle y débarqua, brûlant de prendre connaissance de son œuvre, dont seul lui

était parvenue la renommée, et il gagna incontinent son atelier. Le maître était absent, mais un tableau de notables proportions placé sur un chevalet était surveillé par une vieille femme toute seule. À sa question elle répondit que Protogène était sorti et demanda qui elle devrait lui annoncer comme visiteur. « Voici », dit Apelle et, s'emparant d'un pinceau, il traça au revers du tableau une ligne de couleur d'un délié extrême. Au retour de Protogène la vieille lui révéla ce qui s'était passé. On rapporte qu'alors l'artiste, dès qu'il eut contemplé cette finesse, dit que le visiteur était Apelle et que personne d'autre n'était capable de rien faire d'aussi achevé; puis il traça lui-même, avec une autre couleur, une ligne encore plus fine sur la première et repartit en prescrivant, au cas où l'autre reviendrait, de la lui montrer et d'ajouter que c'était là l'homme qu'il cherchait. C'est ce qui se produisit, car Apelle revint et, rougissant de se voir surpassé, il refendit les lignes avec une troisième couleur, ne laissant nulle trace pour un trait plus fin. Protogène alors, reconnaissant sa défaite, descendit en hâte au port à la recherche de son hôte et il fut décidé de garder ce tableau pour la postérité comme un objet d'admiration, universel certes, mais tout particulièrement pour les artistes » (XXXV, 81-83).

### **Zeuxis choisissant les plus belles parties de ses modèles**

« Au demeurant, son souci de la précision était si fort que, devant exécuter pour les Agrigentins un tableau destiné à être dédié aux frais de l'État dans le temple de Junon Lacinienne, il passa en revue les jeunes filles de la cité, nues, et en choisit cinq, afin de reproduire dans sa peinture ce qu'il y avait de plus louable en chacune d'elles » (XXXV, 64).

### **La compétition entre Zeuxis et Parrhasius**

« On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis: celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voler auprès d'eux sur la scène; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste » (XXXV, 65-66).

### **Le jet de l'éponge de Protogène**

« Il y a dans ce tableau [le *lalysus*] un chien dont l'exécution est objet de curiosité, car cette effigie doit aussi au hasard, et pour une part égale, sa réalisation. L'artiste trouvait que, chez ce chien, il n'arrivait pas à rendre l'écume de l'animal haletant, alors que tous les autres détails le satisfaisaient, ce qui était fort difficile. En fait, ce qui lui déplaisait, c'était l'habileté technique elle-même: il ne pouvait en atténuer l'effet, bien qu'elle lui semblât excessive et

trop éloignée de la vérité: l'écume avait l'air d'être peinte et non naturellement issue de la gueule. L'esprit inquiet et tourmenté, voulant obtenir dans sa peinture le vrai et non le vraisemblable, il avait bien souvent effacé, avait changé de pinceau, sans arriver en aucune manière à se contenter. Finalement il se mit en colère contre cet art trop perceptible et lança son éponge contre la partie du tableau qui ne lui plaisait pas. Or l'éponge remplaça les couleurs effacées de la façon qu'il avait souhaité dans son souci de bien faire. C'est ainsi que, dans cette peinture, la chance produisit l'effet de la nature » (XXXV, 102-103).

### **Le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthe**

« Pour en revenir à Timanthe, sa qualité principale fut sans doute l'ingéniosité: en effet on a de lui une Iphigénie portée aux nues par les orateurs, qu'il peignit debout, attendant la mort, près de l'autel; puis, après avoir représenté toute l'assistance affligée — particulièrement son oncle — et épuisé tous les modes d'expression de la douleur, il voila le visage du père lui-même, dont il était incapable de rendre convenablement les traits » (XXXV, 73).

### **L'origine de la peinture**

« La question des origines de la peinture est obscure et n'entre pas dans le plan de cet ouvrage. Les Égyptiens déclarent qu'elle a été inventée chez eux six mille ans avant de passer en Grèce: vaine prétention, c'est bien évident. Quant aux Grecs, les uns disent que le principe en a été découvert à Sicyone, les autres à Corinthe, et tous reconnaissent qu'il a consisté à tracer, grâce à des lignes, le contour d'une ombre humaine: ce fut donc là, selon eux, la première étape [...] » (XXXV, 15).

### **Apelle et Alexandre**

« Au reste Alexandre manifesta l'estime qu'il avait pour lui en une circonstance très remarquable. En effet il avait demandé à Apelle de peindre nue, par admiration pour sa beauté, sa maîtresse favorite qui s'appelait Pancaspé: s'étant aperçu qu'en exécutant cet ordre Apelle en était tombé amoureux, il lui en fit cadeau: preuve de magnanimité, d'un contrôle de soi plus grand encore, cet acte ne l'illustra pas moins qu'une quelconque victoire. Car ce fut une victoire sur lui-même et ce ne fut pas seulement une concubine, mais une femme chérie qu'il donna à l'artiste, sans même avoir d'égards pour les sentiments de la favorite, qui passait des bras d'un roi dans ceux d'un peintre » (XXXV, 86-87).

### **Apelle et le cordonnier**

« C'est lui également qui exposait sur une loggia ses œuvres achevées à la vue des passants et qui, caché derrière le tableau, écoutait les critiques que l'on formulait, estimant que

le public avait un jugement plus scrupuleux que le sien. On dit aussi qu'il fut repris par un cordonnier pour avoir fait, dans des sandales, une attache de moins qu'il ne fallait à la face intérieure; le jour suivant, le même cordonnier, tout fier de voir que sa remarque de la veille avait amené la correction du défaut, cherchait chicane à propos de la jambe: alors Apelle, indigné, se montra, criant bien haut qu'un cordonnier n'avait pas à juger au dessus de la sandale, mot qui passa également en proverbe » (XXXV, 84-85).

#### SAMENVATTING

*De Historia naturalis* van Plinius de Oude was erg populair tijdens de renaissance. Dit artikel onderzoekt de receptie van de tekst over de schilderkunst (boek XXXV, *De pictura*) en zijn invloed op de praktijk van de schilderkunst en de reacties hierop. Het artikel heeft een dubbele bedoeling. Enerzijds stelt het een oorspronkelijke methode voor waarbij tekst en beeld met elkaar geconfronteerd worden om een aantal theoretische standpunten en strategieën te ontwikkelen zowel met betrekking tot de kunstwerken zelf als hun receptie. Anderzijds wil het artikel deze methode toepassen op het werk van enkele schilders uit onze gewesten.

#### SUMMARY:

Pliny the Elder's *Natural History* was widely read during the Renaissance. The present article seeks to examine how Pliny's commentaries on ancient painters (Book XXXV, *De pictura*) were received at the time by looking at the way his writings affected the practice of painting, and the comments that this aroused. The article pursues a double objective. First it opens the way to an original method that consists of comparing text and image, using Pliny's works as the key, in order to bring to light a series of theoretical issues and emulation strategies, both in the work itself and the way it is criticized. Second it seeks to demonstrate the pertinence of this method in studying certain painters from the Southern Low Countries.



# LES INSCRIPTIONS GRECQUES ET HÉBRAÏQUES DANS LES TABLEAUX EYCKIENS (1)

Jacques PAVIOT  
avec la collaboration de Dina GOREN (2)

Nous avons tous remarqué que Van Eyck — ce nom recouvrant ici Hubert, Jan et les auteurs des œuvres qui leur sont attribuées, ou encore ceux qui les ont conseillés — a utilisé des écritures exotiques dans ses tableaux: grecque, hébraïque, orientale. Pour Hans Belting et Dagmar Eichberger dans leurs études sur le diptyque de la Crucifixion et du Jugement dernier à New York (3), l'explication d'une telle utilisation se trouve dans le traité de Roger Bacon *De secretis operibus artis et naturæ*, dans lequel le savant franciscain anglais du XIII<sup>e</sup> siècle explique que l'on peut cacher des vérités au *vulgum pecus* au moyen d'écritures étrangères (4): *Et ideo insanus est qui aliquod secretum scribit nisi ut a vulgo celetur, et ut vix a studiosissimis et sapientibus possit intelligi* (« Pour cela, il est insensé celui écrit un quelconque secret, à moins que ce soit pour le cacher au vulgaire et qu'il puisse à peine être compris par les plus savants et les plus sages. ») (5). Parmi les moyens proposés par Roger Bacon, le quatrième est le plus intéressant: *Quarto accidit occultatio per mixtionem literarum diversi generis. Nam sic Ethicus astronomus suam occultavit sapientiam, eo quod literis Hebraïis (sic pour Hebraïcis), et Græcis, et Latinis eam conscripsit in eadem serie scripturæ* (« Quatrièmement, l'occultation se produit par le mélange de lettres de divers genres. De fait, l'astronome Æthicus (6) a caché sa sagesse en la consignant par écrit par des lettres hébraïques, grecques et latines dans la même suite

- (1) Je remercie pour leur aide mes collègues et amis Gilbert Dahan, François Dolbeau, Raphaël de Smedt, Anne Grondeux, David Howlett, Claudine Lemaire, Ludovic Nys, Renate Prochno, Marc Smith, Dominique Vanwijnsberghe, Jacques Verger, ainsi que ma fille Claire qui s'est piquée au jeu du déchiffrement et de la transcription des lettres. J'espère que le lecteur, bienveillant, m'excusera de le solliciter de se reporter à un ouvrage sur Van Eyck qu'il a sans aucun doute sous la main et aux alphabets grecs et hébraïques, les transpositions entre différents systèmes informatiques posant trop de problèmes, raison pour laquelle j'ai préféré recourir à la transcription selon le nom des lettres.
- (2) Mme Goren, qui enseigne l'hébreu à l'Université Paris XII — Val de Marne, a déchiffré les lettres et les mots hébraïques et reconnu les citations, ce dont je la remercie chaleureusement.
- (3) H. BELTING et D. EICHBERGER, *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Worms, 1983; D. EICHBERGER, *Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck*, Wiesbaden, 1987.
- (4) H. BELTING et D. EICHBERGER, *op. cit.*, p. 106-107; D. EICHBERGER, *op. cit.*, p. 29-31 et 85-90; R. BACON, *Opera quædam hactenus inedita*, vol. I, éd. J. S. Brewer, Londres, 1859 (*Rerum Britannicarum Medii Ævi Scriptores*), p. 523-551; il s'agit du chapitre VIII: *De occultando secreta naturæ et artis* (p. 542-545).
- (5) R. BACON, p. 544.
- (6) On considérait Æthicus Ister comme l'auteur d'une *Cosmographie* (attribuée aujourd'hui à Virgile, évêque de Salzbourg, mort en 781). À la fin de l'ouvrage, se trouve un alphabet secret; cf. *Die Kosmographie des Æthicus*, éd. Otto Prinz, Munich, 1993, p. 243-244 (*Monumenta Germaniæ Historica. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, 14).

d'un texte. » (7). Dagmar Eichberger va jusqu'à parler à ce propos d'*ars docta* pour Jan van Eyck (8). Cela m'étonnerait que Jan van Eyck ait jamais lu ce traité. Même si on considère Roger Bacon comme un témoin précurseur, il ne s'agit pas du tout de mélange de lettres hébraïques, grecques et latines dans les inscriptions du tableau. Je pense que la faute originale revient sans doute à l'humaniste Bartolomeo Fazio quand il a écrit de Jan van Eyck qu'il était *litterarum nonnihilo doctus* (c'est-à-dire pas peu cultivé) (9). Le regretté Maurits Smeyers a bien montré que Van Eyck n'était pas un précurseur de la Renaissance, mais qu'il possédait un œil « archéologique » (10). Mon but ici serait de poursuivre son travail en ce qui concerne les inscriptions orientales, hébraïques et grecques. Le paradoxe sera de déployer une certaine érudition pour montrer que Van Eyck n'était pas un érudit, un *litterarum nonnihilo doctus* (au sens littéral).

Dans le corpus eyckien, on peut lire des inscriptions orientales, hébraïques et grecques dans les *Trois Marie au Tombeau* (à Rotterdam), le diptyque de New York mentionné, l'*Agneau mystique* à Gand, *Léal Souvenir* à Londres, les *Saintes Faces* (11), les tableaux portant l'inscription AAC ICH XAN et la *Fontaine de Vie*. Même s'il ne s'agit pas d'un seul peintre (combien? deux, trois?), je ne pense pas que cela pose un grave problème heuristique ou méthodologique. Mon objet va être double: m'intéresser d'abord aux alphabets employés, ensuite à l'origine et à la signification des lettres ou mots cités. En dehors des ouvrages cités de Hans Belting et de Dagmar Eichberger, la question a été abordée depuis le début du xx<sup>e</sup> siècle par Paul Durrieu (12) et Fernand de Mély (13) et dans les cinquante dernières années par Eugen Schiltz dans ses *Van Eyck Studiën* (14) et *Les Écrivains infamants de Jean van Eyck* (15) qui

(7) *Ibidem*, p. 544-545.

(8) D. EICHBERGER, *Op. cit.*, p. 85 (titre du chapitre).

(9) Publié dans Michael BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford, 1971, p. 165 (*Oxford-Warburg Studies*).

(10) M. SMEYERS, « Jan van Eyck, archaeologist? Reflections on Eyckian epigraphy », dans *Archaeological and Historical Aspects of West-European Societies. Album amicorum André van Doorsehaer* éd. Marc Lodewijckx, Leuven, 1996, p. 403-414 (*Acta archaeologica Lovaniensia, Monographiae* 8).

(11) E. DIANENS, « Het Aanschijn van Christus door Jan van Eyck en het concilie van Ferrara-Florence, 1438-1440 », dans *Academiae Analecta, Mededeelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Klasse der Schone Kunsten, t. 50, 1989, n<sup>o</sup> 2, p. 43-64; M. SMEYERS, « An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours, ca. 1450 », dans *Serla devota in memoriam Guillelmi Lourdaux, Pars posterior: Cultura medievalis*, éd. Werner Verbeke, Marcel Haverals, Rafaël De Keyser, Jean Goossens, Leuven, 1995, p. 195-224.

(12) P. DURRIEU, « Une tradition d'atelier chez les Van Eyck », dans *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1919, p. 304-315; IDEM, « Les Van Eyck et le duc Jean de Berry », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 62<sup>e</sup> année, 1920, cinquième période, t. I, p. 77-105.

(13) Cf. notamment F. de MÉLY, « Les Van Eyck et les inscriptions hébraïques de l'Agneau », Paris, 1921 (tiré à part du *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1920); IDEM, « Le retable de l'Agneau des Van Eyck et les pierres gravées talismaniques », dans *Revue archéologique*, 5<sup>e</sup> série, t. XIV, juillet-octobre 1921, p. 33-48; IDEM, « Devant le « Retable de l'Agneau ». I. — Les Van Eyck et la Renaissance italienne. II. — Quelques particularités du Retable », s.l.n.d. (tiré à part paginé 199-208).

(14) Fascicules ronéotypés, dont les sous-titres indiquent *Verdoken handtekeningen* (Anvers, 1958, p. 17-22), *De leksten op de ruglapijten van de Madonna en de Baptist, Van Eyck polyptiek, Gent* (Anvers, 1960) et *De Rode Hoed* (Anvers, 1960).

(15) Pour ces derniers, trois fascicules polycopiés, Anvers, 1963-1965.

ont eu une diffusion des plus restreintes; l'auteur a voulu reconnaître dans des inscriptions sur des tapis et des chapeaux dans l'*Agneau mystique* de l'hébreu indiquant notamment la signature « J. Eyck » et la date du 27 mai 1417; par J. de Baets dans son édition *De gewijde teksten van «Het Lam Gods»*, *Kritisch onderzocht* <sup>(16)</sup>, reprenant les travaux de G. Van den Gheyn et de L. Aerts <sup>(17)</sup>; par L. Dequeker <sup>(18)</sup>, J. M. F. van Reeth <sup>(19)</sup>, et dans toutes les études sur le tableau *Leal Souvenir* <sup>(20)</sup>.

Voyons donc l'emploi d'alphabets étrangers, et d'abord les alphabets « orientaux ». Dans l'*Agneau mystique*, on remarque des inscriptions exotiques semblables dans les panneaux de la Vierge et de saint Jean-Baptiste. Sur les brocards tendus derrière leurs figures, on distingue des motifs à la licorne (?), autour de laquelle se voient des inscriptions « brodées » en rouge. Si on se pose la question de savoir où Van Eyck a pu en trouver les modèles, il ne pouvait le faire, à ma connaissance, qu'à partir d'un seul ouvrage dont il pouvait disposer aisément, les *Voyages de Jean de Mandeville*. Ce récit de voyages en Terre sainte, aux Proche, Moyen et Extrême Orient, voyages imaginaires mais aux détails bien réels, aurait été composé en 1356 et a connu un immense succès. On distingue trois rédactions différentes du texte, continentale, insulaire et liégeoise <sup>(21)</sup>. Toutes les rédactions comprennent six alphabets, la liégeoise en comptant trois de plus. Précisons encore que c'est à partir de la rédaction liégeoise qu'a été faite la traduction en néerlandais, dès le xiv<sup>e</sup> siècle. Les alphabets sont les suivants:

- grec, mais les formes sont corrompues;
- égyptien, sans relation avec aucun alphabet connu, mais la source peut être l'alphabet copte;
- hébraïque, reproduisant avec plus ou moins de fidélité le véritable alphabet hébraïque;

(16) J. de BAETS, « De gewijde teksten van «Het Lam Gods». Kritisch onderzocht », dans *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, (Nieuwe Reeks) 1961, p. 531-614.

(17) G. VAN DEN GHEYN, *L'Interprétation du Relable de Saint Bavon à Gand: l'Agneau Mystique des frères Van Eyck*, Bruxelles-Paris, 1920; IDEM, *Le Relable de l'Agneau Mystique des Frères Van Eyck*, Gand, 1921 (*L'Art ancien à Gand*); IDEM, *Les inscriptions sur le relable des van Eyck à la Cathédrale St-Bavon*, Gand, 1921; (que je n'ai pu consulter:) L. AERTS, « Het Lam Gods der Gebroeders Van Eyck », dans *Verlagen en Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Taal- en Letterkunde*, année 1920, p. 1051-1100; Idem, « Het Meesterstuk der Gebroeders Van Eyck », dans *Kunst Adell*, vol. III, 1924-1925; IDEM, « Over Tekst-critiek bij Van Eyck, Het Koninklijk Lam Gods », dans *Tijdschrift voor Liturgie*, vol. VII, 1926, p. 31-40, 101-108, 156-172, 209-226; IDEM, *De Aanbidding van het Lam Gods*, 2, Diest, 1943.

(18) L. DEQUEKER, « Het Lam-Godsretabel van Van Eyck en het jodenvraagstuk », dans *Ter Herkenning*, t. 14, 1986, p. 98-110.

(19) J.M.F. VAN REETH, « Het Lam Gods van Van Eyck en de Palaeologen », dans *Millenium*, 2e année, n° 1, 1988, p. 47-68.

(20) Voir en dernier lieu, avec bibliographie antérieure, L. NYS et D. LIÉVOIS, « Not Timotheos Again! The portrait of Godewaert de Wilde, receiver of Flanders and of Artois? », dans *Corpus van vertuchte handschriften — of illuminated manuscripts*, vol. 11-12, *Low Countries Series 12*, (*Mélanges Maurits Smeyers*, éd. Bert Cardon), 2002, p. 1037-1057.

(21) Cf. l'aperçu dans le *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, nouv. éd. dir. par G. HASENOHR et M. ZINK, Paris, 1992 (*Encyclopédies d'aujourd'hui, La Pochothèque*), s. v. Jean de Mandeville.

- sarrasin, dont les noms proviennent de l'alphabet donné par Æthicus Ister dans sa *Cosmographie* au VIII<sup>e</sup> siècle (22) et dont les formes sont empruntées à l'alphabet runique;
- perse, ou chaldéen, ou syrien;
- chaldéen, dont les formes sont celles de l'alphabet d'Æthicus Ister et les noms sont ceux du perse, en fait un doublet du perse, car alphabet des Nestoriens, appelé aussi syro-chaldaique.

Les trois alphabets supplémentaires (de la rédaction liégeoise) sont les suivants:

- tartare-russe, dont les noms sont ceux du sarrasin et les formes celles du « cathayen »;
- cathayen,
- pentexoire, alphabet du royaume du Prêtre Jean, un doublet du cathayen, qui peut avoir les mêmes noms que ceux du tartare-russe (23).

Force m'est de reconnaître que cela ne correspond guère. Les auteurs anciens, L. Aerts et G. Van den Gheyn, y a vu de l'hébreu (24). Cela pourrait correspondre pour certaines lettres (les trois premières de l'inscription: x, c, k?, en partant de la gauche) si l'on se réfère au pseudo-alphabet hébraïque du texte Egerton (25).

Dans l'*Agneau mystique* et dans d'autres œuvres de Van Eyck, on peut lire de véritables lettres hébraïques, toujours écrites correctement, de droite à gauche (26). Dans l'*Adoration de l'Agneau*, on en voit, dorées, sur le chapeau rouge d'un personnage du groupe des Prophètes et des sages. Eugen Schiltz a lu les lettres *god*, *phe* et *'ayin*, ce qui donne le mot *ipha* qu'il rapproche du nom d'un des fils de David, Japhia (27). Mais il les voit suivies des lettres *caph* et *aleph*, ce qui, transcrit en lettres latines, donnerait (toujours de droite à gauche): IEFYCK, I(an van) Eyck. (28). De Baets a lu les lettres *vav*, *phe*, *'ayin*, sans y trouver de signification (29). Dequeker voit *he* ou *tav*, *pe*, *aleph*, et fait appel à la Kabbale et au système des *sephiroth* pour lire *lifereh*, « majesté » (30). Tout en s'opposant à l'interprétation de Schiltz, Ramsay Homa retombe dans la même erreur: il lit les trois lettres *god*, *phe*, *aleph* qui en translittération donneraient les initiales de Jan van Eyck qui aurait ainsi signé l'*Agneau mystique* (31). Van Reeth se reporte à la description du couvrechef (turban) du grand prêtre dans les *Anti-*

(22) *Die Kosmographie des Aethicus*, p. 244.

(23) M. LETTS, *Sir John Mandeville. The Man and his Book*, Londres, 1949, p. 151-160; cf. W. Günther GANSEB, *Die niederländische Version der Reisebeschreibung Johanns von Mandeville. Untersuchungen zur handschriftlichen Überlieferung*, Amsterdam, 1985, p. 121-127 (*Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur*, 63); *Mandeville's Travels. Texts and Translations*, éd. Malcolm Letts, Londres, Hakluyt Society, 1953, 2 vol. (vol. I: *Egerton Text*; vol. II: *Paris Text, Bodleian Text*).

(24) D'après SCHILTZ, *De teksten...*, p. 1. Je ne suis pas du tout ici les interprétations de Schiltz.

(25) *Mandeville's Travels*, vol. I, p. 77.

(26) C'est ainsi qu'elles seront mentionnées dans la suite de cette étude.

(27) *De Rode Hoed*; cf. 2 *Samuel*, 5, 16. En fait, cette racine *god*, *phe*, *'ayin* a deux autres sens: le verbe « apparaitre, paraître », mais également « beauté ».

(28) Ce qui est irrecevable: pour transcrire « Eyck », on devrait utiliser la lettre *ateph*, en aucun cas *'ayin*, réservée aux transcriptions de mots d'origine sémite. À la limite, si le nom Eykh avait pour terminaison le son « kh », la transcription hébraïque aurait dû être *ateph. god. kaf* final.

(29) P. 600-601.

(30) P. 106.

(31) R. HOMA, « Jan van Eyck and the Ghent Altar-piece », dans *The Burlington Magazine*, vol. CXVI, n° 855, juin 1974, p. 326-327.

*quiltés judaïques* de Flavius Josèphe<sup>(32)</sup>, pour lequel celui-ci utilise le mot *masnaemphlès* qui se trouverait écrit en hébreu *mem, tsade, nun* [*phe, hel*], c'est-à-dire *milsne'fel*<sup>(33)</sup>. Pourquoi Van Eyck aurait-il écrit *milsne'fel*, « tiare, diadème, turban (du grand prêtre) », en hébreu? Cela n'a guère de sens. Est-il utile d'ajouter que les *Antiquités judaïques* n'étaient pas connues dans leur version originale dans l'Occident latin<sup>(34)</sup>? En fait, le chapeau porte les lettres suivantes: [*shin*] *vav, phe, tet* [*aleph?*], ce qui donne le mot *shofet*, « juge », en supposant que la lettre cachée soit *shin* — ce qui correspondrait en plus à la fonction du personnage. L'inscription à la base du chapeau est illisible. Sur le chapeau, aussi rouge, du personnage à l'avant du même groupe, on relève les lettres *samekh, lamed, aleph, 'ayin*, mais auxquelles on ne peut trouver de sens<sup>(35)</sup>.

On lit des lettres hébraïques sur un autre chapeau, celui d'un garde endormi, à la droite du sépulchre, dans les *Trois Marie au Tombeau*. À la base du cône, on lit les lettres *he, aleph, yod, shin*, qui forment le mot *ha-ish*, « l'homme ». Au haut du cône, Eugen Schiltz a lu les lettres *yod, shin, vav*, qui pour lui signifient « il dort », ou avec d'autres voyelles « dormant »<sup>(36)</sup>. On ne distingue clairement qu'un *shin*, ce qui ne présente aucun sens, mais pourrait être la fin du même mot « homme », [*aleph, yod*] *shin*.

Dans le même tableau, on déchiffre sur la bordure des robes des Marie :

Marie agenouillée (en partant du haut):

- *mem, bet, resh, shin, tav* ou *vav, nun* final (dans le premier cas, on a le mot *mibereshit*, « dès le commencement », dans le second *mi-berishon*, « le premier, l'aîné »), *he, pe, 'ayin, tet* (*hap'ot*, « l'enfant »);
- *tet* ou *shin, hel, vav, mem*<sup>(37)</sup>: *pe...* (s'il s'agit de la lettre *shin*, le mot avant les deux points est *shatum*, « brun »);
- *aleph, mem* final (mot *em*, « mère »), soit *aleph, nun, yod* (mot *ani*, « je, moi »), *resh, aleph,?, shin, nun, aleph* (mot *soné*, « ennemi »), *'ayin*.

Marie à gauche (de bas en haut):

- [*yod*] *shin, vav, 'ayin, aleph* (Suava, fille de Heber<sup>(38)</sup>); ou bien, avec un *yod* caché, *Ye Shu'at*, « Jésus »; ou bien, sans *aleph, shu'at* « puissant, riche, heureux; homme riche, généreux, noble »);
- *...resh, nun, aleph: 'ayin...* (ce qui n'offre aucun sens);

(32) 3, 7, 3.

(33) Notamment p. 52.

(34) Cf. par ex. W. BERSCHEN, *Greek Letters and the Latin Middle Ages. From Jerome to Nicholas of Cusa*, trad. angl. revue et augmentée, Washington, 1988, p. 78 et 265. Il ne semble pas qu'il en existait une traduction néerlandaise: cf. J. DESCHAMPS, *Middelnederlandse Handschriften uit Europese en Amerikaanse Bibliotheken. Catalogus*, Leyde, 1972. Les ducs de Bourgogne en possédaient une version française: cf. G. DOUTREPONT, *La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne. Philippe le Hardi — Jean sans Peur — Philippe le Bon — Charles le Téméraire*, Paris, 1909 (reprint Genève, 1970), p. 123-124, 128, 130.

(35) La racine s.l.a. signifiant « équivaloir ».

(36) *Les Écriteaux infamants...*, fasc. 1, p. 2.

(37) Mais cela ne convient pas en lettre finale.

(38) 1 Chr. 7, 32.

- *aleph, pe* <sup>(39)</sup>: *tsade...* (*'afats*, « noix de galle <sup>(40)</sup> »);
- *mem, shin, het* (*Mashi'ah*, « Messie », mais également « oindre, onction »); *'ayin, tav* ou *resh*: *pe, aleph, nun, mem*:(ou *vav*) *samekh* ou *tet, vav, he* ou *tav, nun, yod*: *kaf* final ou *resh* ;
- *pe, shin, vav, tet* (mot *pashut*, « simple »). *tet* ou *samekh, nun?*; *tsade?*;
- *...shin, yod, aleph* (mot *si* ; s'il y a un *nun* caché, on obtient la racine *n.s.a.*, « sommet, hauteur, élevé »).

La *Fontaine de Vie* est connue par trois copies, l'une contemporaine au Prado, et la deuxième datée vers 1500, à Oberlin dans l'Ohio, la troisième, de 1560, au musée de la cathédrale de Ségovie <sup>(41)</sup>. La Synagogue est représentée par un grand prêtre (l'*Archisinagogus* des textes médiévaux) et des rabbins, dont l'un tient une bannière, un autre un rouleau et un troisième une Tora déroulée à terre, mais dont le texte ne se lit pas à l'envers, supports sur lesquels ont été copiés des textes hébreux. Il est intéressant de relever que le prêtre est précisément revêtu des habits que Dieu enjoint à Moïse de faire porter par son frère Aaron et ses fils pour le service du Temple, tels qu'ils sont décrits dans le livre de l'Exode <sup>(42)</sup>, selon la Vulgate <sup>(43)</sup>. Au-dessus du groupe des Juifs, un ange tient un phylactère où il est inscrit: *Can(ticum Cantilicorum) Fons ortor(um), pute(us) aquar(um) vivenci(um)*, « Cantique des cantiques: Fontaine des jardins, puits des eaux vivantes » <sup>(44)</sup>. Nous pouvons lire, dans les deux premières versions du tableau <sup>(45)</sup>:

— bannière:

*Prado*:

1. *yod, dalet, 'ayin, 'ayin, resh, shin* ;
2. *'ayin, yod, vav, tet, aleph, qof* ;
3. *shin, zayin, tet, resh, tsade* ;

ce qui ne présente aucun sens, même si *yod, dalet, 'ayin* signifie « il savait » et *'ayin, resh, shin*, « berceau »;

*Oberlin*:

1. *he, vav, dalet, vav; lamed, yod, he* ;
2. *vav, he; kaf, yod; tet, vav, bet* ;
3. *kaf, yod; lamed, 'ayin, vav, lamed, mem* final;
4. *het, samekh, dalet, vav,*

ce qui est une citation qui apparaît plusieurs fois dans les *Psaumes*, notamment le 107 (106), 1: « Rendez grâce à Iahvé <sup>(46)</sup>, car Il est bon, car Sa grâce dure à jamais! »

(39) Ce qui n'est pas logique.

(40) Nécessaire à la fabrication de l'encre utilisée pour écrire les parchemins sacrés: *Tora, Mezuzah...*

(41) Cf. en dernier lieu, V. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genet Altar*, Worms, 1995, ch. III: *Der Madrider Lebensbrunnen*, p. 51-111.

(42) Ch. 37.

(43) J'utilise et citerai toujours la *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, éd. Robert Weber, 3<sup>e</sup> éd., Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1985, 2 vol.

(44) *Cantique des cantiques*, I, 15.

(45) Il est curieux, vu le thème du tableau, que personne ne semble avoir tenté un déchiffrement poussé de l'hébreu; cf. HERZNER, p. 52 et 70-71.

(46) Le mot Iahvé est curieusement coupé, les trois premières lettres venant en fin de ligne et les deux dernières en début de ligne suivante.

— rouleau :

*Prado* :

1. *yod?*, *shin*, *tav*, *he*, *tet*; *zayin*, *bet*, *shin*, *het*;
2. *yod?*, *aleph?*, *tsade?*, *shin*, *mem*, *tet*, *aleph*, *tet*;

où on ne peut trouver aucun sens;

*Oberlin* :

[*nun*, *tav*, *tav*, *he*; *shin*, *mem*, *het*, *he*; *bet*, *lamed*, *bet*, *yod*]

1. *mem*, *'ayin*, *tav*; *daleth*, *gimel*, *nun*, *mem* final; *vav*, *tav*, *yod*, *resh*, *vav*, *shin*, *mem* final;
2. *resh*, *bet*, *vav*; *bet*, *shin*, *lamed*, *vav*, *mem* final; *yod*, *het*, *daleth*, *vav*; *aleph* [*shin*, *kaf*, *bet*, *he*];  
[*vav*, *aleph*, *yod*, *shin*, *nun*; *kaf*, *yod*; *aleph*, *tav*, *he*; *yod*, *he*, *vav*, *he*; *lamed*, *bet*, *daleth*, *daleth*;  
*lamed*, *bet*, *tet*, *het*; *tav*, *vav*, *shin*, *yod*, *nun*, *gimel*, *yod*],

« [Tu mets plus de joie en mon cœur] Qu'au temps où abondent leur froment et leur moût. [En paix je me couche et m'endors aussitôt, Car Toi seul, ô Iahvé, tu me fais habiter en sécurité.] », une citation du *Psaume* 1, 8;

— Tora :

*Prado* :

1. ?, ? (hampe) *shin*, *yod*, *vav*, *mem* final, *tet*, *tav*, *aleph*, *yod*, *vav*, *'ayin*, *resh*, *shin*, *bet*;
2. [*shin?*] (hampe) *tet*, *aleph*, *shin*, *tav*, *'ayin*, *mem*, *yod*, *mem* final; *shin*, *bet*, *aleph?*

ce qui ne signifie rien;

*Oberlin* :

1. [*zayin*, *kaf*, *resh*] (hampe) *'ayin*, *shin*, *he*; *lamed*, *gimel*, *phe*, *lamed*, *aleph*, *vav*, *tav*, *yod*, *vav*;  
*het*, *gimel*, *vav*, *nun*;
2. [*vav*, *resh*] (hampe) *het*, *vav*, *mem*; *yod*, *he*, *vav*, *he*, *tet*, *resh*, *phe*, *gimel*, *tav*, *nun*; *lamed*,  
*yod*, *resh*, *aleph*, *yod*, [*vav*]  
[*yod*, *zayin*, *kaf*, *resh*, *lamed*, *'ayin*, *vav*, *lamed*, *samek*, *bet*, *resh*, *yod*, *tav*, *vav*],

ce qui est une citation des *Psaumes*, 111 (110), 4-5: « Il a laissé la mémoire de ses prodiges, l'Éternel miséricordieux et compatissant. Il a donné de la nourriture à ceux qui le craignent, [Il se souvient toujours de son alliance] », qui est de circonstance<sup>(17)</sup>.

Dans l'*Agneau mystique*, dans le diptyque de New York (dans chaque volet, mais difficilement lisible), dans les *Crucifixions* de Berlin et de Venise, la croix du Christ est représentée avec l'écrêteau portant la mention (selon la Vulgate) *Jesus Nazarenus rex Iudeorum*, l'évangile de saint Jean ajoutant: *et erat scriptum hebraice graece et latine* <sup>(18)</sup>. L'ordre des langues suit celui indiqué par Jean, sauf dans la Crucifixion de Venise où l'on a latin, hébreu, grec. En hébreu, on lit, ou plutôt on distingue, de droite à gauche, ce qui suit:

— *Agneau mystique*: les seules lettres que l'on peut déchiffrer sont *'ayin*, *shin*, *gimel*, *tav*, *yod*: on ne peut reconnaître qu'un mot (*gimel*, *tav*) *gath* qui est le nom d'une des cinq villes philistines, ou signifie « pressoir » ou un instrument de musique <sup>(19)</sup>; Eugen Schiltz a lu les lettres

(17) Je ne m'aventure pas ici dans les déductions que l'on peut tirer de ces inscriptions, les lettres hébraïques étant différentes selon les versions. Vu le sujet, on pourrait cependant penser que la copie de Madrid est mauvaise et que celle d'Oberlin est plus fidèle.

(18) *Jean*, 19, 19, qui est le seul à indiquer les trois langues; cf. *Matthieu*, 27, 37; *Marc*, 15, 26; *Luc*, 23, 38.

(19) Dans *Ps.* 8, 1.

*god, 'ayin, sin, nun, aleph, zayin, resh, 'ayin, tsade, god, vav, daleth, 'ayin, resh*, qui transcrivent, par assonance, le latin *Ies[us] Naz[areus] rex Iude[us] [r]um* <sup>(50)</sup>;

— *Crucifixion* du diptyque de New York : sont reconnues les lettres suivantes : *god, shin, vav* (mot *Yeshu*, « Jésus »); *kaf, aleph, phe, gimel; (shin?) mem, god, he*; Eugen Schiltz a lu la même inscription que précédemment, mais pour les dernières lettres *god, vav, daleth: Iud[aeo-rum]* <sup>(51)</sup>;

— *Crucifixion* de Berlin : *aleph, god, he* (mot *aye*, « où »), *he, 'ayin, bel, resh, god* (mot *ha'ivri*, « l'Hébreu, le Juif »), *vav, resh, bel (v rabi, « et maître? »)*, ce qui donne : « Où est l'Hébreu et maître? »;

— *Crucifixion* de Venise : *resh, dalet, vav, resh* (ces trois dernières lettres pouvant former le mot *dor*, « génération »); *bel, 'ayin (tel),?, gimel, tav* (les deux dernières lettres formant le mot *gath*, déjà vu); *vav, shin, 'ayin, lamed, samekh; tel, vav, shin: zayin, aleph, tav* (mot *zol*, « cela »); *?,?, resh, bel, vav, he, 'ayin, god*; on pourrait lire aussi : *resh, dalet, vav, resh* (ces trois dernières lettres pouvant former le mot *dor*, « génération »); *bel, 'ayin, tel, qof, mem, tav* (les trois dernières lettres formant le verbe *kam'ta*, « s'élève, se lèvera »); *shin, vav, lamed, tel* (verbe *sholet*, « règne, gouverne »); *tel, vav, shin: zayin, aleph, tav* (mot *zol*, « cela »); *?,?, resh, bel, vav, resh, 'ayin, god* (expression *rabo ro'i*, « son maître, mon berger, mon ami »); on pourrait comprendre : « un maître et berger se lèvera dans Gath ».

Un dernier mot hébreu est inscrit sur la bordure de l'encolure de la tunique du Christ dans la *Sainte Face* de Munich. Weale y a lu *Adonai* <sup>(52)</sup>. Il s'agit en fait des lettres *aleph, resh, god, kaf, aleph*, qui forment le mot araméen *arikha*, « long, allongé ».

Il est possible de trouver des significations aux inscriptions hébraïques, et force nous est de reconnaître la qualité de l'écriture des lettres. Cependant les textes ne correspondent pas, notamment pour l'écrêteau de la croix. Van Eyck ne comprenait donc pas l'hébreu. Où a-t-il pu trouver ses modèles? A-t-il pu connaître des Juifs? Cela semble peu probable en Flandre, car ils ont été expulsés du royaume de France en 1394 <sup>(53)</sup>. Malgré cela, l'Université de Paris continua d'assurer un enseignement de l'hébreu et des langues orientales dans un but apologétique. À cause des troubles politiques, il ne restait qu'un seul professeur d'hébreu et de chaldéen en 1421, le Juif converti Paul de Bonnefoy <sup>(54)</sup>. Si ce n'est en France, Van Eyck aurait

(50) *Les Écrêteaux infamants...*, fasc. I, p. 15.

(51) *Ibidem*, p. 16.

(52) W. H. J. WEALE, *Hubert and John van Eyck. Their Life and work*, Londres et New York, 1908, p. 166, repris (avec un point d'interrogation) par Smeyers, « An Eyckian Vera Icon... », p. 211.

(53) Voir en dernier lieu, *L'Expulsion des Juifs de France, 1394* [Actes du colloque du C.N.R.S., Paris, 5-7 décembre 1994], dir. Gilbert Dahan, Paris, 2001 (*Nouvelle Gallia judaica*). Cf. aussi N. GEIRNAERT, « La présence juive dans la Bruges du Moyen Âge » (qui reste à prouver), dans *Les marchands de la Hanse et la banque des Médicis. Bruges, marché d'échanges culturels en Europe*, livre-catalogue, dir. André Vandewalle, Bruges, 2002, p. 97.

(54) Cf. Ch. JOURDAIN, « De l'enseignement de l'hébreu dans l'Université de Paris au xv<sup>e</sup> siècle », repris dans *id.*, *Excursions historiques et philosophiques à travers le Moyen Âge*, Paris, 1888, p. 231-245; E. BELTRAN et G. DAHAN, « Un hébraïsant à Paris vers 1400: Jacques Legrand », dans *Archives juives. Cahiers de la Commission française des archives juives*, 17<sup>e</sup> année, n<sup>o</sup> 3-1, 1981, p. 41-49; G. DAHAN, « L'enseignement de l'hébreu en Occident médiéval (xii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles) », dans *Histoire de l'éducation*, n<sup>o</sup> 57, janvier 1993, p. 3-22.

pu rencontrer des Juifs dans les Pays-Bas septentrionaux, à Utrecht (d'où ils furent bannis en 1453), à Nimègue (où ils furent présents jusqu'en 1481), ou dans les régions proches d'Allemagne, Aix-la-Chapelle, Clèves, Cologne (d'où ils furent expulsés en 1426) ou encore Mayence (qu'ils ont quittée en 1438)<sup>(55)</sup>. Dans le cas de Jan van Eyck, nous pouvons ajouter les communautés juives du Portugal<sup>(56)</sup>, de Castille ou du royaume de Grenade qu'il aurait pu visiter lors de son séjour dans la péninsule ibérique en 1428-1429. On peut aussi imaginer qu'il possédait des modèles sur des feuilles, comme on en trouve à la fin du texte parisien des *Voyages* de Mandeville<sup>(57)</sup>. Sinon, un ecclésiastique aurait pu lui fournir le *Liber de nominibus hebraicis* de saint Jérôme que l'on peut trouver intégré à des Anciens Testaments<sup>(58)</sup>. Cependant, la forme des lettres n'a pas la qualité que l'on voit sur les tableaux.

Dans l'*Agneau mystique*, le grec n'est utilisé pour transcrire des mots grecs que trois fois, et non sans erreurs. Dans l'*Adoration de l'Agneau*, la mitre de l'évêque à la droite de saint Liévin porte les lettres Α (alpha majuscule) et ω (oméga minuscule), lettres que l'on retrouve dans les carreaux à décors feuillus des panneaux des *Anges*. Il est fait référence au texte de l'*Apocalypse*, *Ego sum Α et ω*, principium et finis<sup>(59)</sup>. L'utilisation de la lettre minuscule ω (oméga) à la place de la majuscule Ω pourrait provenir de la Bible elle-même<sup>(60)</sup>. De toute façon, cette manière d'écrire a été pratiquée durant tout le Moyen Âge: c'est celle que donne Roger Bacon dans sa grammaire grecque<sup>(61)</sup>.

La deuxième occurrence est le Τ (tau majuscule), peint au milieu de la croix de l'écu de saint Georges<sup>(62)</sup>. On peut trouver une explication savante de la présence de cette lettre dans

(55) Cf. *Encyclopedia Judaica*, Jérusalem, 1971, 16 vol., au nom des villes; J. STENGERS, *Les Juifs dans les Pays-Bas au Moyen Âge*, Bruxelles, 1950 (*Académie royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques, Mémoires, Collection in-8°, XLV-2*).

(56) Ainsi il a pu assister à l'entrée à Lisbonne de la future reine de Portugal, Éléonore d'Aragon, en mai 1429, où se trouvaient « les Juifs et les Sarrazins du lieu, separeement, habillez a leur usage, chantans et dansans selon leur guise » (cf. *Portugal et Bourgogne au xv<sup>e</sup> siècle. Recueil de documents extraits des archives bourguignonnes (1384-1482)*, éd. J. Paviot, Lisbonne-Paris, 1995, p. 209).

(57) *Mandeville's Travels*, t. I, p. 413 (inséré pour corriger les erreurs du copiste); le texte transcrit à la suite de l'alphabet peut se traduire ainsi: « Heureux soit l'homme qui n'a pas suivi les conseils des méchants », ce qui est une citation des *Psaumes*, I, 1.

(58) Une rapide recherche dans les fichiers de la Bibliothèque royale de Belgique donne ainsi: KBR II 1763.62, 63 (xiii<sup>e</sup> s., *Interpretationes nominum hebraicorum*), KBR II 2710 (xiii<sup>e</sup> s., *Interpretationes hebraicorum vocabulorum*), Heverlé-lez-Louvain, Abbaye du Parc, ms. 3 (1263, lexique hébreu-latin), KBR 830 (v. 1300, *Interpretationes nominum hebraicorum*), KBR 10066-67 (Stavelot, 1470-1480, *Interpretatio dictionum hebraicarum*); cf. Saint Jérôme, *Liber de nominibus hebraicis*, *Patrologia Latina*, éd. J.P. MIGNE, t. XXIII, col. 815-976 (sans les mots en caractères hébraïques), et (attr.) *De formis hebraicarum litterarum*, *ibidem*, t. XXX, col. 307-310 (où la forme des lettres est de piètre qualité).

(59) I, 8; aussi 21, 6 (*Ego sum Α et ω, initium et finis*); 22, 13 (*Ego Α et ω, primus et novissimus, principium et finis*).

(60) Je n'ai pas consulté de manuscrits médiévaux. L'édition moderne de la Vulgate met un alpha majuscule et un oméga minuscule, cependant celle des *Étymologies* emploie des majuscules (liv. I, ch. III, 9; liv. VII, ch. II, 28).

(61) *The Greek Grammar of Roger Bacon and a Fragment of his Hebrew Grammar*, éd. Edmond Nolan et S. A. Hirsch, Cambridge, 1902, p. 7 (alphabet donné avec les minuscules et les majuscules).

(62) J'appelle le cavalier ainsi par raison de commodité, car son écu porte les armes reconnues à ce saint: d'argent à la croix de gueules.

les *Étymologies* d'Isidore de Séville <sup>(63)</sup>, où celui-ci traite des lettres mystiques grecques, upsilon, thêta, tau, alpha et oméga. Le tau représente la croix du Christ et est l'interprétation d'un signe hébraïque: l'ange avait dit à Ézéchiel de parcourir Jérusalem et de marquer le signe tau sur le front de ceux qui se lamentaient et s'affligeaient des abominations commises dans la ville <sup>(64)</sup>. Plus vraisemblablement, ainsi qu'on le lira plus bas, il faut faire appel aux formules de conjuration populaires. L'une de celles-ci s'intitule justement *Per signum † Domine Tau, libera me* (« Par le signe †, Seigneur Tau, délivre-moi ») <sup>(65)</sup>. Celui qui la prononce le fait contre les armes tranchantes afin que son sang ne coule pas.

Le troisième exemple est l'inscription de l'écrête de la croix, dans l'*Adoration de l'Agneau*: IHC NAZ PEX <sup>(66)</sup>. L'utilisation du C majuscule à la place du sigma majuscule se trouve déjà dans la grammaire grecque de Roger Bacon <sup>(67)</sup>. Les lettres I (iota), II (êta), N (nu), A (alpha), Z (dzêta), P (rô) et E (epsilon) sont correctes, mais ne reflètent pas nécessairement une bonne connaissance du grec, le peintre ayant pu recopier un modèle et ces lettres sont identiques aux latines. Enfin, PEX n'est que la transposition fautive du latin. De plus — et ceci n'est pas propre à Van Eyck —, les trois lettres IHC (iota, êta, sigma lunaire), abréviation de IICOYC, ont été utilisées aussi bien dans les textes latins pendant tout le Moyen Âge, à côté de la forme mixte gréco-latine IIS <sup>(68)</sup>. Celle-ci (souvent comprise à tort, à la fin du Moyen Âge, comme correspondant à une graphie IIESUS) se retrouve peinte dans le carrelage des panneaux des *Anges*. Sur le drap tendu derrière la Personne divine, le peintre a figuré des pélicans, allégories christiques, sous lesquels peuvent se lire IHESVS en toutes lettres et XPS (khi, rô, S). Là encore, il y a une interprétation fautive du chrisme, remontant au moins, dans la littérature, à Isidore: *Xps, quia Graecum est, per X scribendum* <sup>(69)</sup>. Relevons que le chrisme est écrit plus correctement, même selon le système eyckien, NPC (khi, rô, sigma lunaire majuscule) sur le bouclier de saint Georges.

(63) Sur la connaissance des *Étymologies* dans les universités à la fin du Moyen Âge, cf. J. VERGER, « Isidore de Séville dans les universités médiévales », dans *L'Europe héritière de l'Espagne wisigothique. Colloque international du C.N.R.S. tenu à la Fondation Singer-Polignac (Paris, 14-16 mai 1990). Actes réunis et préparés par J. FONTAINE et Ch. PELLISTRANDI*, Madrid, 1992, p. 259-267 (*Rencontres de la Casa de Velázquez; Collection de la Casa de Velázquez*, 35). J'utilise l'édition de W.M. LINDSAY, *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, Oxford, 2 vol., 1911.

(64) Liv. I, ch. III, 9: *Tertia T figuram demonstrans Dominicae crucis, unde et Hebraice signum interpretatur. De qua dictum est in Ezechielo angelo (9, 4): « Transi per medium Ierusalem, et signa thau in frontes virorum gementium et dolentium [super cunctis abominationibus quae fiunt in medio eius]. »* Cf. Hugutio de Pise, *Derivationes* (voir réf. *infra*), s. v. (T 49, 1, p. 1193-1194): *Tau, quedam littera hebraea quam nos I dicimus, nam a tau dicunt Graeci...*

(65) *Enchiridion Leonis Papae serenissimo imperatori Carolo Magno*, Mayence, 1633, p. 84-89; cf. *infra*.

(66) La ligne latine porte: *ih(esu)s n(azareus) r(ex) iv(deorum)*, avec des signes d'abréviation sur les lettres s, n, r et iv.

(67) Cf. *supra*.

(68) Cf. aussi la discussion d'Hugutio dans ses *Derivationes*, s. v. Iesus (I 43, 1-4, p. 604).

(69) *Étymologies*, liv. I, ch. XXVII (*De orthographia*), 27. Cf. aussi la discussion dans les *Derivationes*, d'Hugutio (v. *infra*), s. v. Crisis (C 306, 19-21, p. 293-294).

Dans la Crucifixion du diptyque de New York, on lit plus correctement IHC NAZAP P IVΔE (70), mais avec toujours le mélange de lettres grecques et latines, exprimant, en tout état de cause, un texte en latin (P IVΔE pour *rex Judeorum*)! La *Crucifixion* de Berlin offre une certaine fantaisie: •IHC•NIIICΔC•YU∇ΔE• (71), tandis que celle de Venise transcrit une inscription grecque déjà approximative en lettres latines: ISSOS TY NAZARENO BASI-L(?)EOS TO IVDE (72).

Pour en revenir à l'*Agneau mystique*, reste l'énigmatique MEIAPAROS (avec un sigma majuscule final) brodé sur le bandeau supérieur de la cotte de la sibylle de Cumès, sur un des panneaux extérieurs. Toutes les lettres pourraient être considérées comme grecques, sauf G. Van den Gheyn (73) a proposé d'y voir une abréviation de PRIAMEIA PARTHENOS, faisant ainsi référence à Cassandre, fille vierge de Priam, d'après un vers de l'*Énéide* (74). Cela demanderait de la part du peintre une connaissance du grec (le mot *parthenos*) qu'il ne semble pas avoir possédée, et n'aurait pas de sens, car on ne peut établir un rapport chrétien. Graphiquement cela ne tient pas non plus, car il faudrait que les lettres PRIA soient les seules cachées. Si l'on suit ce type d'interprétation, il serait plus juste de lire [CU]MEIA PAR[THE-N]OS (75). Faut-il mentionner l'interprétation fantaisiste et dépourvue de sens de Fernand de Mély? Selon lui, en faisant des permutations de lettres, le mot est un fragment « talismanique » (et pris sur deux mots) d'un vers de l'Iliade (V, 291) (76). Personnellement, j'ai pensé à un acrostiche, mais je n'ai pas trouvé de solution dans les textes sibyllins du Moyen Âge (77). L'énigme reste entière.

Dans la même œuvre, le grec est utilisé pour la transcription de mots hébreux. Celui qui se voit le mieux est le SABAOT sur le baudrier de Dieu. Dans ce cas, seul ou au moins l'oméga est grec. Remarquons que sur l'écu de saint Georges, Sabaot est écrit entièrement en lettres latines. Sur un des carreaux des *Anges musiciens*, le mot *agla* est écrit AFLA (alpha, gamma, L, alpha maj.) alors qu'ailleurs (sur d'autres carreaux et le bouclier de saint Georges), il est écrit selon l'alphabet latin (78). Dans les *Saintes Faces* de Munich et de Madrid, sur la bordure de l'encolure de la tunique du Christ, se trouve transcrit le mot araméen prononcé par lui sur la croix: EΛΩY, le upsilon majuscule étant en fait un y (i grec). Le mot signifie

(70) Le delta a la forme de celui donné par exemple dans la grammaire grecque de Roger Bacon. La ligne latine porte: *ih(esu)s nazare(nus) r(ex) iude(or)um*.

(71) La ligne latine porte: *Ih(esu)s•nazar(e)n(us)•r(ex)•iud(e)or(um)*.

(72) *Issos* est une variante maghrébine de l'arabe *Issa*; je remercie M. Raf Van Laere de cette remarque. L'inscription latine est aussi entièrement développée: *ihesus•nasarenius•rex•iudeorum*.

(73) G. VAN DEN GHEYN, *Le Retable de l'Agneau mystique des frères Van Eyck*, Gand, 1921, p. 44, d'après Fabrice P. KUBBEN; repris par DE BAETS, p. 550-551.

(74) Liv. II, v. 403, où l'on lit en fait *Priameia virgo*.

(75) La forme *Cumeia* apparaît par exemple dans la version française de la prophétie de la sibylle tiburtine; cf. l'édition de J. BAROIX et J. HAFREN, dans *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, n° 355, 1987, p. 87.

(76) « Le retable de l'Agneau... », p. 40-41.

(77) Cf. *Sibyllinische Texte und Forschungen. PseudoMethodius, Adso und die tiburnische Sibylle*, éd. Ernst Sackur, Halle a. S., 1898.

(78) DURBIEU, « Les Van Eyck... », p. 93; « Une tradition d'atelier... », p. 305 (avec une erreur); DE BAETS, p. 571.

« mon Dieu » et ne se trouve que dans l'évangile de saint Marc <sup>(79)</sup>. Une source plus probable pourrait être les *Étymologies* d'Isidore, où *Eloi* est donné comme le deuxième nom de Dieu <sup>(80)</sup>.

Enfin, et plus curieusement, le grec est utilisé dans d'autres cas encore pour transcrire des mots latins. Revenons au nom de Jésus. Dans des carreaux du panneau des *Anges musiciens*, on le trouve écrit dans une banderole sous la forme YECVC <sup>(81)</sup>. Nous avons ici une transposition du latin *Iesus*, et non du grec qui aurait dû s'écrire ΗΙCΟΥC. Beaucoup plus visibles sont les inscriptions brodées avec des perles sur la bordure inférieure du manteau de Dieu. On y lit: ΗΑΝΝΙ(V)Ν + Ρ(...)+ ΠΕΧ + ΠΕΓΥ(M) + Δ(...)+ Μ + ΡΕΗ(...)+ ΔΝC + ΔΝΑΝΝ (...)+ ΔΝC (...)+ ΔΝC (...)+ ΗΗΑΥ. On y reconnaît les expressions *rex regum et dominus dominantium* que Jean, dans l'*Apocalypse*, indique être écrites sur la jambe et la robe couverte de sang du cavalier Fidèle et Véritable monté sur un cheval blanc <sup>(82)</sup>. Il faut bien avouer que la transcription est assez fantaisiste. Je ne m'attarderai pas sur les erreurs mineures ou les manques de lettres. Le mot *dominus* est transcrit selon l'abréviation latine, dñs: ΔΝC. Pour *dominancium* avec un c et non un t, correctement selon l'orthographe médiévale, on trouve une fois Α (alpha maj.), mais une autre fois α (minuscule latine): le son [si] est transcrit par la lettre Χ (khi), alors que le peintre connaît sa valeur dans le chrisme. Pour ΠΕΧ, de même que sur l'écrête de la croix, avec un ρh majuscule correct, la même lettre Χ (khi) devient un x (iks). Enfin ΠΕΓΥ(M) montre un emploi correct du gamma, mais le Υ (u) est le u (ou) latin <sup>(83)</sup>.

On sent plus de rigueur pour les inscriptions sur le bouclier et l'armure de saint Michel du *Jugement dernier* du diptyque de New York <sup>(84)</sup>. Sur le bouclier, on retrouve le mot *agla*, transcrit correctement, en majuscules ΑΓΑΑ (alpha, gamma, lambda, alpha). ΑΔω(N)αΥ montre l'alternance déjà remarquée d'alpha majuscule et de α minuscule; à la place de l'oméga, il aurait fallu un omicron; l'upsilon majuscule terminal a la valeur d'un y (i grec) (cf. l'ADONAY en orthographe latine sur l'écu de saint Georges de l'*Agneau mystique*). De même, ΤΕΤ(PA)ΓΡΑΜ(M)ΑΘωN: à la place du thêta, il aurait fallu un tau, et à la place de l'oméga un omicron; il y manque en outre un double mu. Sur la poitrine, se distingue le mot VIN-ΔΕ(X), (« vengeur ») qui est un calque pur du latin; seul le delta est vraiment grec. Ce mot apparaît quatre fois dans la Bible, dont deux chez Paul, associé à la colère de Dieu pour punir ceux qui agissent mal <sup>(85)</sup>. Cette idée est renforcée par l'inscription au niveau de la taille de l'archange; + ΙΥCΘΙΧ...ΑΥ <sup>(86)</sup>. Paul Durrieu avait lu ΗΕΥC ΘΕΟ (*Je(s)us Theos*) <sup>(87)</sup>. Dagmar Eichberger a compris ΙΥCΤΗΙΑ J(ESU) ΧΗ(RISTI) <sup>(88)</sup>. Plus prudent, je ne lirai

(79) 15, 31: « *Heloi, Heloi, tama sabaelhani?* », *quod est interpretatum: « Deus meus, Deus meus, quid dereliquisti? »*.

(80) Liv. VII, ch. 1, 1. Cf. les *Derivationes* d'Hugutio (v. *infra*), s. v. El (E 30, 1, p. 365).

(81) DE BAETS (p. 575) voit un I comme première lettre, ce que ce n'est absolument pas. Hugutio (v. *infra*) indique, s. v. la (l 1-3, p. 587): *Et nota quod hec figura latina i et hec figura y greca idem elementum representant, sed i representat illud in substantiali sono, sed y in accidental...*

(82) 19, 16; cf. aussi 17, 14 (*dominus dominorum est et rex regum*); ces expressions se trouvent encore dans la première épître à Timothée (6, 15).

(83) DE BAETS, p. 590 et 591-595.

(84) EICHBERGER.

(85) *Sagesse*, 12, 12, et 16, 17; *Romains*, 13, 1; 1 *Thessal.*, 1, 6.

(86) La dernière lettre est douteuse.

(87) P. DURRIEU, « Une tradition d'atelier... », p. 306; *Idem*, « Les Van Eyck... », p. 92.

(88) EICHBERGER, p. 87.

que IVSTIC(A), le X ayant la même valeur que dans le mot *dominancium* de l'*Agneau mystique*. Au bas de la tunique de l'archange se distinguent, selon Durrieu, N: XBPI ET OV superposés (XYPIOY) <sup>(89)</sup>. Les lettres N: XII...AA... sont bien visibles et sont suivies, selon Eichberger <sup>(90)</sup>, de C E D V B, auxquelles on ne peut donner de sens.

À partir de 1433, Jan van Eyck a peint sur le cadre de ses tableaux sa devise AAC IXH XAN <sup>(91)</sup>, transposition lettre pour lettre du flamand *als ich can*. Nous avons déjà vu la valeur du C (sigma), X a celle du C latin, mais le H reste latin. Sans doute Jan van Eyck a-t-il voulu conserver un équilibre esthétique entre les neuf lettres et par le second X renforcer le caractère exotique. Sinon, il aurait pu écrire: AAC IX KAN.

Avant d'aborder la question de Timothéos, je pense qu'il est bon d'établir un tableau de la valeur des lettres grecques dans les tableaux eyckiens:

Nom	Valeur chez Van Eyck
Alpha	A
Bêta	
Gamma	G
Delta	D
Epsilon	E
Dzêta	Z
Èta	H
Thêta	T
Iota	I
Kappa	
Lambda	L (sauf <i>Agneau mystique</i> )
Mu	M
Nu	N
Ksi	
Omicron	O
Pi	
Rô	R
Sigma	S
Tau	T
Upsilon	I, Y, U [ou]
Phi	
Khi	C, X
Psi	
Oméga	O, Ò

(89) Cf. *supra*.

(90) EICHBERGER, p. 88, n. 501.

(91) Sur cette devise, cf. R. W. SCHELLER, « ALS ICH CAN », dans *Oud Holland*, 83<sup>e</sup> année, 1968, p. 135-139; G. KÜNSTLER, « Jan van Eycks Wahlwort Als ich can » und das Flügelaltärchen in Dresden », dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, vol. XXV, 1972 (*Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt*), p. 107-127; D. DE VOS, « Nogmaals ALS ICH CAN », dans *Oud Holland*, 97<sup>e</sup> année, 1983, p. 1-1.

Parmi les lettres, le lambda semble inconnu au(x) peintre(s) de l'*Agneau mystique*, toutes celles qui sont utilisées sont connues sous leur forme majuscule, sauf deux: le sigma (à part l'hapax ΜΕΙΑΡΟΣ) et l'oméga, connues seulement sous leur forme minuscule; l'oméga est utilisé pour tous les types de o; le thêta et le tau sont utilisés indifféremment suivant les t; le khi a deux valeurs différentes; êta, kappa, omicron, upsilon, restent complètement inconnues. Les lettres H ou V (v, u) latines sont purement et simplement reprises telles quelles. Il ne s'agit jamais vraiment de transcription phonétique, ni de transcription littérale. Ainsi la fameuse devise devrait se lire: AAC IX KAN (mais le problème tombe si on écrit *can* en flamand, comme on peut à cette date, de même qu'en allemand). Tout se passe comme si Van Eyck n'avait même jamais eu d'alphabet grec sous les yeux (j'entends la liste des lettres, avec leur valeur dans l'alphabet latin, comme on peut en trouver dans les *Voyages de Jean de Mandeville*).

ΜΕΙΑΡΟΣ reste énigmatique et ΤΥΜ. ωΘΕΟC a fait couler beaucoup d'encre. De toute évidence, le but recherché est qu'on lise Timothéos, seul mot et nom grec dans la peinture eyckienne. Mais pourquoi la coupure en deux mots? Je pense qu'on peut admettre un « double entendre »: d'une part le nom Timothée, d'autre part un ensemble de mots que nous devons deviner, mais dont la signification devait être claire au moins à celui qui a commandé le tableau ou celui qui le possédait.

Nous avons vu que Van Eyck ne connaissait pas le grec, ainsi que le montrent ses transcriptions littérales approximatives du latin et du néerlandais. Il y a une solution simple qui permet d'expliquer l'origine de *Timotheos* — et même de sa connaissance du grec —, mais qui a dû demander l'intervention d'un intermédiaire. Erwin Panofsky<sup>(92)</sup> et, à sa suite, Edward Lowinsky<sup>(93)</sup> ont vu dans le nom une référence au musicien Timothée de Milet, sans en apporter la preuve qu'ils pouvaient pourtant avoir sous les yeux<sup>(94)</sup>. Dans le Moyen Âge occidental, la connaissance de Timothée de Milet s'est faite principalement par le traité de Boèce *De institutione musica*, qui était utilisé dans le cursus du *quadrivium*, et même après que les universitaires avaient acquis leurs titres. Là, dans le premier chapitre du premier livre (il n'est guère besoin d'aller loin dans la lecture), Boèce narre comment Timothée avait été chargé par les Lacédémoniens, habitués à une musique *modesta ac simplex et masculina nec effeminata nec fera nec varia* (« modérée, simple et masculine, et non efféminée, sauvage, et variée ») d'enseigner à leurs enfants une harmonie modeste, et comment celui-ci ajouta une corde (à la cithare) et rendit la musique plus complexe (*multipliciolem*). Ceux-là édictèrent alors un décret contre lui parce qu'il avait perverti l'harmonie dans le genre chromatique, qui est plus doux

(92) E. PANOFSKY, « Who is Jan van Eyck's "Tymotheos"? », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. XII, 1949, p. 80-90.

(93) « Jan van Eyck's *Tymotheos* : sculptor or musician? With an Investigation of the Autobiographic Strain in French Poetry from Rutebeuf to Villon », dans *Studi musicali*, année XIII, 1984, p. 33-105 (repris dans *Idem, Music in the Culture of the Renaissance and other Essays*, éd. Bonnie J. Blackburn, Chicago et Londres, 1989, vol. 1, p. 351-382).

(94) Elle se trouve dans l'étude de R. BRAGARD, « Boethiana. Études sur le « De Institutione Musica » de Boèce », dans *Hommage à Charles van den Borren. Mélanges*, [éd. S. Clercx et A. Vander Linden] Anvers, 1945, p. 84-139, citée, mais mal exploitée par Lowinsky.

(*mollius*). Boèce donne le texte grec du décret <sup>(95)</sup>. Or dans les manuscrits du *De institutione musica*, on en trouve la traduction latine, généralement entre les lignes, parfois à la suite du texte grec, ce dernier pouvant se trouver de plus en plus corrompu <sup>(96)</sup>. C'est probablement là que Van Eyck ou celui qui lui a commandé le tableau, par l'intermédiaire d'un musicien, clerc, moine, laïc, ayant sans doute fait des études universitaires, a trouvé le nom de *Timotheos*, et peut-être même les vieilles lettres grecques. Le traité était connu dans les Pays-Bas méridionaux: parmi les manuscrits existants, il y a ceux de l'église Saint-Pierre de Gembloux, dans le comté de Namur, du x<sup>e</sup>-xi<sup>e</sup> siècle (KBR 5444-6), et celui de l'abbaye des Dunes, près de Bruges, une copie du xi<sup>e</sup> siècle (Bruges, Bibl. mun. 531). Ces manuscrits étaient déjà anciens, mais le *De institutione musica* était toujours lu et utilisé. Par exemple, en 1407, *Johannes de Atrio*, Jean L'Aître, de nation picarde, l'empruntait à la bibliothèque de son collège de la Sorbonne. Il fut plus tard clerc dans le diocèse de Cambrai <sup>(97)</sup>. Le catalogue de la bibliothèque de Saint-Bavon, à Gand, rédigé par Olivier de Langhe vers 1450, en indique un exemplaire <sup>(98)</sup>. Au cours du xv<sup>e</sup> siècle, les dominicains de Vienne s'en firent réaliser une copie <sup>(99)</sup>.

La transcription ΤΥΜ. ωΘΕΟC pourrait aussi s'expliquer par un manuscrit offrant une lecture corrompue. Le manuscrit de Gembloux offre ainsi les orthographes *Tymotheos*, *Timotheus* (thèta, iota, mu, omicron, thèta, epsilon, omicron, sigma final) <sup>(100)</sup>. Mais peut-être Van Eyck ou celui qui a commandé le tableau ont-ils voulu indiquer autre chose par le point et la séparation en deux termes, car ils savaient très bien que *Timotheos* ne forme qu'un seul mot. Je suggère donc qu'ils ont voulu signifier un « double entendre ». Si l'on s'en tient à la « règle » eyckienne de transposition de lettres latines en lettres grecques, la seule solution grammaticalement correcte est *Timjere*], o Deus, « Sois craint, ô Dieu! », en changeant les lettres de *theos* et celles de *deus* selon ce qu'indique Hugutio de Pise <sup>(101)</sup>. Serait-ce le début d'une prière? Mes recherches ont été infructueuses dans ce domaine. Peut-on aller plus loin? Un moyen serait d'utiliser l'étymologie <sup>(102)</sup>. Reportons-nous donc aux manuels médiévaux, toujours en suivant le système eyckien de transposition des lettres latines en lettres grecques. Les ouvrages les plus utilisés étaient le *Vocabulista* de Papias <sup>(103)</sup>, et surtout les *Derivationes* d'Hugutio de

(95) *Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque*, éd. Gottfried Friedlein, Leipzig, B. G. Teubner, 1867, p. 181-184 (cf. *Patrologia latina*, éd. J.-P. Migne, vol. 63, Paris, 1847 (reprint Turnhout, Brepols, 1994), col. 1169-1170).

(96) BRAGARD, p. 117 et 85.

(97) *Le registre de prêt de la bibliothèque du collège de la Sorbonne, 1402-1536*, éd. J. VIELLEARD, avec la coll. de M.-H. JULLIEN DE POMMEROL, Paris, 2000, dossier 31 (27), p. 200, et notice, p. 611 (*Documents, études et répertoires...*, 57).

(98) *Corpus catalogorum Belgii. The medieval booklists of the Southern Low Countries*, éd. A. DEBOLEZ et B. VICTOR, t. III: *Counts of Flanders, Provinces of East Flanders, Antwerp and Limburg*, Bruxelles, 1999, n° 11 (441), p. 91.

(99) BRAGARD, p. 134 (auj. KBR II-6188).

(100) *Ibidem*, encart p. 120-121.

(101) Cf. *infra*.

(102) Sur l'étymologie médiévale, cf. R. KLINCK, *Die lateinische Etymologie des Mittelalters*, Munich, 1970 (*Medium Aevum. Philologische Studien*, 17).

(103) Éd. anastatique, Turin, Rottega d'Erasmus, 1966.

Pise<sup>(101)</sup> et le *Graecismus* d'Évrard de Béthune<sup>(105)</sup>. Aucun ne donne l'étymologie de *Timotheos*. Il nous faut alors faire avec les morceaux — ce que justement nous avons. *Theos* ou *o Theos* se trouvent sans difficulté : *Deus hebraice: latine dicitur timor: quod ab omnibus timeatur: graece theos; Theos graece deus*, chez Papias; *Estque theos deus* dans le *Graecismus*<sup>(106)</sup>. Hugutio mérite d'être cité en entier : *Deus dicitur a theos quod significat metum, et inde mutata o in u et d posita pro th dicitur Deus quia timor sit omnibus rebus eum colentibus, et quod Greci dicunt Theos ubi nos dicimus deus patet non solum ex verbis Prisciani (gramm. II, 21, 1), sed etiam ex illo loco ubi habetur 'agios o Theos' et cetera et statim supponitur interpretatio per latinum 'sanctus Deus' et cetera*<sup>(107)</sup>. *Nam o quod preponitur ad Theos articulus est*<sup>(108)</sup>. Je n'ai rien trouvé pour une racine *tum...*, mais pour la racine *tim...* nous pouvons lire, encore chez Hugutio, *Timo grece, latine dicitur flos vel floreo...* et *timo sive timos grece, latine dicitur mens, inde Timeus liber Platonis, quia ibi multa de divina mente continentur*<sup>(109)</sup>; dans le *Graecismus*, *U timiama* (gl. *Unguentum pretiosum factum de floribus redolentibus*), *time dicitur pretiosum, Unde timen animam dicunt librumque Timeum*<sup>(110)</sup>.

Il y a peut-être un jeu dans TYM. ΘΘΕΟC entre le mot *Deus* et une forme de *floreo*, *flos*, *mens*, ou encore *anima* ou *pretiosus*, mais qui nous échappe. Ce jeu peut très bien se faire en latin, mais aussi en néerlandais ou en français. Il n'est peut-être pas inutile de faire le rapprochement avec le surnom choisi par le poète francophone Pierre de Hauteville — qui était lié à la cour de Bourgogne —, *Goddanc*, Grâcedieu ou plus littéralement Mercedieu pour ses contemporains<sup>(111)</sup>. Cela nous mène à la question de l'identité du personnage, qui n'a pas sa place ici.

Dans l'*Agneau mystique* et le diptyque de New York se trouvent des mots d'origine hébraïque : Adonaï<sup>(112)</sup>, Sabaoth, Emmanuel, *agla*, et j'y ajoute, pour les besoins de la cause, le mot grec *tetragrammaton*. Dans les deux cas, ils se trouvent sur le bouclier d'un saint guerrier ou d'un archange : celui que j'appelle saint Georges dans l'*Agneau mystique*, l'archange saint Michel dans le volet droit du diptyque de New York. Le mot Sabaoth se retrouve sur le baudrier de la figure de Dieu et *agla* sur le carrelage des Anges chanteurs et des Anges musiciens dans l'*Agneau mystique*. Les noms Adonaï, Sabaoth, Emmanuel, ne posent pas de

(101) Ugucione da Pisa, *Derivationes*, éd. Enzo Cecchini *et al.*, Florence, 2001, (*Edizione Nazionale dei testi mediotalini*, 11, série I, 6).

(105) Eberhardi Bethuniensis *Graecismus*, éd. Ioh. Wrobel, Bratislava, 1887 (*Corpus grammaticarum medii aevi*, 1).

(106) VIII, 322.

(107) *Agios o Theos* et le répons *Sanctus Deus* sont chantés dans les impropères lors de l'adoration de la Croix, le Vendredi saint, l'usage datant du IV<sup>e</sup> siècle.

(108) S. v. (D 13, 1, p. 312).

(109) S. v. (T 108, 1 et 5, p. 1221 et 1222).

(110) VIII, 316-317.

(111) M. PRINSET, « Les sceaux et le seing manuel de Pierre de Hauteville, Prince d'amour », dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, année LXXVII, 1916, p. 128-138.

(112) Qui figure aussi sur une barre de l'armure du saint Georges de la *Madone au chanoine Van der Paele* (sur sa poitrine).

problème majeur. Adonai se trouve mentionné deux fois dans la Bible (*Exode* (113) et *Judith* (114)), Sabaoth trois fois (*Jérémie* (115), *Romains* (116), *Jacques* (117)) ainsi qu'Emmanuel (deux fois dans *Isaïe* (118) et une dans *Matthieu* (119)). Nous avons déjà vu le mot *Eloï* qui apparaît sur les *Saintes Faces*.

Plus que des citations de la Bible, ce qui me semble important, c'est le sens que le Moyen Âge a donné à ces noms. Pour le connaître, le plus simple est de se reporter à nouveau aux *Étymologies* d'Isidore de Séville. Au livre VII, *De Deo, angelis et sanctis*, chapitre I, *De Deo*, Isidore traite des différents noms de Dieu, au nombre de dix. Le deuxième est *Eloï* (120), simplement Dieu. Le quatrième est Sabaoth qui signifie « des armées ou des vertus » (121), le septième Adonai qui signifie « Seigneur », « qui dominera tout ou qui sera craint par tous » (122). Emmanuel apparaît dans le chapitre II, *De filio Dei*, et sa signification est « Dieu avec nous », car il est né d'une vierge et s'est fait chair pour montrer la voie du salut (123). Pour en revenir à Dieu, le neuvième nom dont traite Isidore est le *Tetragrammaton*, le tétragramme divin, les quatre lettres *yod-he-vav-he* (YHWH, Yahweh), utilisé pour ne pas

- (113) 6, 3: (le Seigneur à Moïse) *ego Dominus qui apparui Abraham, Isaac et Jacob in Deo omnipotente, et nomen meum Adonai non indicavi eis.*
- (114) 16, 16: *Adonai Domine magnus es tu et praeclarus in virtute et quem superare nemo potest.*
- (115) 11, 20: *tu autem Domine Sabaoth qui iudicas iuste et probas renes et cor.*
- (116) 9, 29: *et sicut praedixit Esaias nisi Dominus Sabaoth reliquisset nobis semen, sicut Sodoma facti essemus et sicut Gomorra similes fuissetus.*
- (117) 5, 4: *ecce merces operariorum qui messuerunt regiones vestras, qui fraudatus est a vobis clamor, et clamor ipsorum in aures Domini Sabaoth introit.*
- (118) 7, 14: *ecce virgo concepit et pariet filium et vocabitis nomen eius Emmanuel* (I, II, p. 1103); 8, 8: *et ibi per Iudam inundans et transiens usque ad collum veniet, et erit extensio alarum eius implens latitudinem terrae tuae o Emmanuel.*
- (119) 1, 23: *(quod dictum est a Domino per prophetam dicentem:) ecce virgo in utero habebit et pariet filium et vocabunt nomen eius Emmanuel.*
- (120) 4 *Secundum nomen Eloï.* (I, I.) Cf. Uguccione da Pisa, *Derivationes*, s. v. El (E 30, 1, p. 365): *El et Ely et Eloy et eloe nomina sunt Dei apud Ebreos. (...) Ely vel Eloy vel Eloe similiter interpretatur Deus apud Latinos, vel potius interpretatur Deus meus, sicut Evangeliste in passione Domini aperte ostendunt.*
- (121) 7 *Quartum nomen Dei dicitur Sabaoth, quod vertitur in Latinum exercituum sive virtutum, de quo in Psalmo ab angelis dicitur (23, 10): « Quis est iste rex gloriae? Dominus virtutum. »* 8 *Sunt enim in huius mundi ordinatione virtutes multae, ut angeli, archangeli, principatus et potestates, cunctique caelestis militiae ordines, quorum tamen ille Dominus est. Omnes enim sub ipso sunt eiusque dominatui subiacent.* Cf. Uguccione da Pisa, *Derivationes*, s. v. Sabeth (S 1, 2, p. 1043): *unde Sabaoth nomen Dei propter VII dona Spiritus Sancti quae plenarie possidet; et interpretatur virtutum vel exercituum.*
- (122) 14 *Septimum nomen Dei dicitur Adonai, quod generaliter interpretatur Dominus, quod dominetur creaturae cunctae, vel quod creatura omnis dominatui eius deserviat. Dominus ergo et Deus, vel quod dominetur omnibus, vel quod timeatur a cunctis.* Cf. Uguccione da Pisa, *Derivationes*, s. v. Adonay (A 84, p. 25): *Adonay, nomen Dei hebreum et interpretatur Dominus, et dicitur ab adon, quod est suavitas.*
- (123) 10 *Emmanuel ex Hebraeo in Latinum significat « nobiscum Deus », scilicet quia per Virginem natus Deus hominibus in carne mortali apparuit, ut terrenis viam salutis ad caelum aperiret.* Cf. Uguccione da Pisa, *Derivationes*, s. v. El (E 30, 5, p. 365): *et Emmanuel ebraice, quod in latino sermone significat nobiscum Deus, scilicet quia per virginem natus Deus hominibus in carne apparuit.*

prononcer son nom ineffable <sup>(121)</sup>, selon ses paroles rapportées dans l'*Exode* <sup>(125)</sup>. Relevons enfin que, de ces différents noms de Dieu, celui de Sabaoth — qui est inscrit en proéminence sur le baudrier de la figure de Dieu de l'*Agneau mystique* — était connu de tous les fidèles puisqu'il était chanté à chaque messe dans le *Sanctus* <sup>(126)</sup>.

Le mot *agla* est plus problématique. Depuis au moins W. H. James Weale <sup>(127)</sup> — en ce qui concerne les études sur Van Eyck —, on sait qu'il est formé des initiales des mots *Alta Gibor Leolam Adonai*, « Que tu sois fort à jamais, Seigneur! ». Dagmar Eichberger en a précisé l'origine: les quatre premiers mots de la deuxième bénédiction des dix-huit prières <sup>(128)</sup>. Mais Van Eyck savait-il cela? C'est fort peu probable. Il nous faut donc chercher ailleurs <sup>(129)</sup>. Dans le monde médiéval latin, le mot *agla* se trouve dans des formules d'adjuration, de conjuration, de charme, d'exorcisme, d'imploration, de supplication. On le lit dans un manuscrit parisien du x<sup>e</sup> siècle dans une formule de bénédiction de pain et de fromage pour démontrer un jugement de Dieu <sup>(130)</sup>, au xiii<sup>e</sup> siècle, dans l'album de Villard de Honnecourt <sup>(131)</sup>, sur une boucle de ceinture anglaise dans un but amoureux <sup>(132)</sup>, en 1273 gravé sur un clocher du Wurtemberg pour le protéger de la foudre <sup>(133)</sup>, à la fin du Moyen Âge, dans une formule de charme: boire trois fois pour être sauvé <sup>(134)</sup>, dans une adjuration à la grêle et aux vents de

- (124) 16 *Nonum [nomen Dei dicitur] Tetragrammaton, hoc est quattuor litterarum, quod proprie apud Hebraeos in Deo ponitur, iod, he, iod, he, id est, duabus ia, quae duplicata ineffabile illud et gloriosum Dei nomen efficiunt. Dicitur autem ineffabilis, non quia dici non potest, sed quia finiri sensu et intellectu humano nullatenus potest; et ideo, quia de eo nihil digne dici potest, ineffabilis est. Le mot Tetragrammaton réapparaît dans les *Étymologies*, liv. XIX, *De navibus, aedificiis et vestibus*, ch. XXI *De veste sacerdotali in lege*: 7 *Peluhun aurea lamina in fronte pontificis, quae nomen Dei tetragrammaton Hebraeis litteris habebat scriptum*. Cf. Ugucione da Pisa, *Derivationes*, s. v. Tetras (T 92, 2, p. 1219).*
- (125) 3, 15 (L'appeler *Dominus*); 6, 2 (L'appeler *Adonai*); 20, 7 (ne pas prononcer le nom du Seigneur en vain: *non adsumes nomen Domini Dei tui in vanum*).
- (126) *Sanctus, sanctus, sanctus. Dominus Deus Sabaoth, pleni sunt caeli et terra gloria tua, osanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini, osanna in excelsis*. Cf. Isaïe, 6, 3 (que la Vulgate traduit: *Dominus exercituum*) et Apoc., 4, 8.
- (127) *Hubert and John van Eyck. Their Life and Work*, Londres et New York, 1908, p. 11.
- (128) P. 87, n. 191. Plus exactement, cette bénédiction, *Geburot*, « les pouvoirs », fait partie de la seconde collection de bénédictions journalières, *Shemoneh Esreh*, à prononcer le matin, l'après-midi et le soir; cf. l'article *Shemoneh Esreh* par Cyrus Adler et Emil G. Hirsch, dans la *Jewish Encyclopedia*, copyright 2002 (sur Internet).
- (129) Grâce notamment au *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, éd. E. HOFFMANN-KRAYER avec HAHNS BÄCHTOLD-STÄUBLI, Berlin et Leipzig, 1927, s. v. *Agla* (*Handwörterbücher zur deutschen Volkskunde, Abteilung I: Aberglaube*).
- (130) Sous la forme *ogla*, dans *Formulae merovingici et karolini aevi. Accedunt iudiciorum Dei*, éd. Karl Zeumer, Hanovre, 1886, p. 642-643 (*Monumenta Germaniae historica, Legum sectio V. Formulae*).
- (131) Au fol. 8 du ms., pl. 15 des éditions; cf. *Carnet de Villard de Honnecourt*, présenté par Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Régine PERNOUD, Jean GIMPEL et Roland BECHMANS, Paris, 1986. Le mot fait partie de l'inscription +IHC +NPC +AGLA+ en haut à gauche du folio où est représenté un calvaire sculpté; en haut à droite se lit HEI et IOTHE cf. J.H.A. DE RIDDER, « Villard de Honnecourt en de Kabbala », dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde*, t. XXVII, 1988, p. 31-38.
- (132) C. W. KING, « Talismans and amulets », dans *The Archaeological Journal*, vol. XXVI, 1869, p. 229.
- (133) Mentionné dans le *Mittelaltlateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, Munich, 1962, s. v. (avec la référence à S. THURN, *Die Glockenaltas, Württl. Hohenz.*, 1959, n° 741).
- (134) A. FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, vol. 1, Freiburg im Breisgau, 1909, p. 286, n. 3.

ne pas porter de dommages aux humains et aux animaux <sup>(135)</sup>, dans une conjuration pour chasser de mauvais esprits dont le début mérite d'être cité: *Conjuro vos, maledicti spiritus, per terribile nomen Dei Agla et per potentissimum nomen Dei Agla Helene, per quod contramiscit exercitus celestium, terrestrium et infernorum, et per nomen magnum et ineffabile tetragrammaton...* (« Je vous conjure, esprits mauvais, par le terrible nom de Dieu Agla et par le très puissant nom de Dieu Agla Helene, par quoi Il confond les armées du ciel, de la terre et des enfers, et par le grand nom ineffable Tétragramme... ») <sup>(136)</sup>.

Agla et d'autres noms déjà cités font surtout partie des soixante-douze saints noms de Dieu que l'on retrouve fréquemment dans le genre des formules mentionnées: Emmanuel, Sabaoth, Adonai, *principium*, alpha, ω (oméga), *theos*: chez Notker le Bègue, au 1<sup>x</sup><sup>e</sup> siècle: A et ω, *principium, finis, agla, the[|]t[|]ragramaton*; dans un manuscrit provençal du 14<sup>x</sup><sup>e</sup> siècle: Emmanuel, Sabaoth, Adonay, *Tetragrammaton, O Theos, Alpha et Omega, principium, finis*; dans une prière contre tous maux et adversités recopiée dans le livre d'heures de John Talbot († 1453) <sup>(137)</sup>. Des prières et des oraisons de toutes sortes ont été regroupées dans l'*Enchiridion du pape Léon [III] à Charlemagne* dont la première édition latine aurait eu lieu à Rome en 1525 <sup>(138)</sup>, mais que le chef de guerre anglais Jean Talbot connaissait déjà, dans la première moitié du 15<sup>e</sup> siècle <sup>(139)</sup>. On y retrouve les mots et expressions *Tetragrammaton, Alpha & omega, principium et finis* dans une oraison contre toutes sortes de charmes <sup>(140)</sup>, *Agla, Tetragrammaton* dans une oraison pour ceux qui voyagent et contre les ennemis visibles et invisibles <sup>(141)</sup>, *Deus fortis, Emmanuel, Sabaoth, DNJS* (le tétragramme latin <sup>(142)</sup>), ou *o Tetragrammaton, ne tradideris me in manibus inimicorum meorum, † o Sabaoth, eripe me de inimicis meis, † Adonay, libera me ab insurgentibus in me...* (« Ô Tétragramme, ne m'aban-

(135) *Ibidem*, vol. II, p. 65, n. 2.

(136) *Ibidem*, vol. II, p. 569, n. 3.

(137) J. BOLTE. « Über die 72 Namen Gottes », dans *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde*, 13<sup>e</sup> année, 1903, p. 444-450, recopiant pour Talbot la prière donnée dans A. RAMÉ, « Croix de préservation placées sur les morts au Moyen Âge en France et en Angleterre », dans *Revue des sociétés savantes des départements*, 2<sup>e</sup> série, t. III, 1860, 1<sup>er</sup> semestre, p. 656-662. Il est intéressant de rapporter ce qu'il est dit de cette prière dans le roman de *Flamenca*, écrit en langue d'oc entre 1240 et 1250. Guillaume de Nevers, futur amant de Flamenca, entre dans l'église de Bourbon et se met à prier: *Dos paters nosters diis os tres, Et una orason petita, Que l'ensenel us san[z] hermila, Qu'es dels .LXXII. noms Deu Si con om los dis en ebreu Et en latin et en grezec; Cist orazon ten omen fresc A Dieu amar e corajos Consi fassa tot jorn que pros; Ab Dom[|]n[|]fideu troba merce Totz hom que la dis e la cre, E ja non fara mala fi Nuls homs que de bon cor s'i fi, O sobre si la porfescricha.* « Il dit deux ou trois *Pater Noster*, et une petite oraison qu'un saint ermite lui avait enseignée, laquelle est composée des soixante-douze noms de Dieu, comme on les dit en hébreu, en latin et en grec. Cette oraison tient l'homme disposé à aimer Dieu, et ardent à ne faire toujours que le bien. Auprès de Notre Seigneur celui qui la dit avec foi trouvera merci, et il est assuré de ne point faire une mauvaise fin, tout homme qui se fie à elle de bon cœur, ou la porte écrite sur soi. » (*Les Troubadours. Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, [éd. et] trad. René Lavaud et René Nelli, Paris, 1960, p. 760-763).

(138) J'ai utilisé l'*Enchiridion Leonis Papae serenissimo imperatori Carolo Magno in munus pretiosum datum*, Mayence, 1623.

(139) Dans son livre d'heures mentionné, on peut lire: *Hec est epistola Sancti Salvadoris, quam Leo papa transmisit Karolo regi...* (cf. Ramé, p. 662).

(140) *Enchiridion*, p. 37.

(141) *Ibidem*, p. 78.

(142) *Dominus Noster Ihesus Christus*.

donne pas aux mains de mes ennemis, † ò Sabaoth [Dieu des armées], arrache-moi à mes ennemis, † Adonaï, libère-moi de ceux qui s'élèvent en moi... ») dans une oraison à la Croix <sup>(143)</sup>, † *Tetragrammaton, sicut tu es Rex regum, & Dominus dominantium Deus pater...* (« † Tétragramme, comme tu es le Roi des rois, le Seigneur des seigneurs, Dieu le Père... ») dans une exhortation à Jésus-Christ <sup>(144)</sup>, *Agla, Sabaoth, Adonay, Tetragrammaton, O Theos* dans une autre <sup>(145)</sup>, *Emmanuel, Sabaoth, Adonay, o Theos, Tetragrammaton, alpha & omega, principium & finis* dans une autre liste des noms de Jésus-Christ <sup>(146)</sup>, etc. Ces oraisons ou d'autres à des esprits, avec les mêmes mots, ont été rassemblées dans des recueils compilés entre le XVII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle <sup>(147)</sup>.

Pour en revenir au seul mot *agla* <sup>(148)</sup>, sa présence sur le bouclier de saint Michel ou de saint Georges, ainsi que sur le carrelage des Anges chanteurs et des Anges musiciens, peut se concevoir comme une formule de conjuration contre les démons qui peuvent être armés. Cela correspond avec l'emploi des noms Adonaï et Sabaoth qui font référence à la puissance et à la domination de Dieu <sup>(149)</sup>.

L'utilisation d'alphabets orientaux, hébraïque ou grec par les Van Eyck montre de leur part une connaissance assez floue des langues dont ces alphabets sont les signes, sauf le peintre d'une des versions de la *Fontaine de Vie*. D'autre part, les mots et expressions, latines, grecques ou d'origine hébraïque, transcrites dans l'alphabet grec ou latin, se retrouvent dans des prières ou des oraisons populaires. Loin de révéler des connaissances hautement intellectuelles, *ars docta* ou théologie absconse, confuse et lointaine, elles indiquent la force magique de ces lettres, mots et noms et combien les Van Eyck étaient proches de leurs contemporains par l'esprit, ce qui concerne la peinture étant une autre histoire.

#### SAMENVATTING:

Sedert Bartolomeo Fazio's uitspraak dat Jan van Eyck « niet weinig gecultiveerd was », heerst deze opvatting die de auteur in deze bijdrage wenst te toetsen aan van Eycks gebruik van Griekse en Hebreeuwse opschriften of lettertekens in een aantal schilderijen van het Eyckiaanse corpus, nl., De drie Maria's aan het Graf, het tweeluik van de Kruisiging en het

(143) *Enchiridion*, p. 79.

(144) *Ibidem*, p. 82.

(145) *Ibidem*, p. 93-91.

(146) *Ibidem*, p. 125-126.

(147) J.-B. THIERS, *Traité des superstitions qui regardent les Sacremens, selon l'Ecriture Sainte, les Decrets des Conciles, & les Sentimens des Saints Peres, & des Theologiens*, 1<sup>re</sup> éd., Avignon, 1777 (1<sup>re</sup> éd., Paris, 1697), notamment t. I, p. 112, pour Agla; G. C. HORST, *Zauberbibliothek oder von Zauberei, Theurgie und Mantik, Zaubern, Hexen und Hexenprocessen, Dämonen, Gespenstern und Geistererscheinungen*, Mayence, 1821-1826, 6 vol. (reprint Fribourg en Brisgau, 1979), vol. II, p. 126-132 pour Agla.

(148) J.-H.A. DE RIDDER (« AGLA, merkteken van Jan van Eyck? », dans *Spiegel Historiae*, t. XI, 1976, p. 12-17) se livre à une interprétation cabalistique du mot pour obtenir la date de naissance de Jan van Eyck: 1397!

(149) On penserait alors à une idéologie chevaleresque qui détonne un peu dans le cas du bourgeois gantois, mais aux aspirations nobles, qu'était Josse Vijd.

Laatste Oordeel, het Lam Gods, Léal Souvenir, de Vera Facies en de Levensbron uit het Prado. Wij herzien de lectuur van de opschriften en stellen nieuwe hypothesen voor in verband met hun oorsprong. Hieruit blijkt dat de Eyckiaanse schilders een beperkte kennis bezaten van het Griekse alfabet. In verband met het Hebreeuws is de kwaliteit van de kalligrafie uitstekend maar de opeenvolging van de letters betekenisloos, met uitzondering van het opschrift in de Spaanse versie van « De Levensbron ». Het is meer dan waarschijnlijk dat de van Eycks uitdrukkingen of termen zoals « agla » eerder uit populaire bezweringsformules hebben opgediept dan uit geleerde traktaten.

#### SUMMARY:

Since Bartolomeo Fazio, history has it that Jan van Eyck was “not a little cultivated”. This article sets out to verify this affirmation by examining the Greek and Hebrew inscriptions in a certain number of paintings in the Eyckian corpus, such as the *Three Marys at the Tomb*, the diptych of the *Crucifixion* and the *Last Judgement*, the *Adoration of the Lamb*, *Loyal Remembrance (Portrait of a Young Man)*, the *Holy Faces (Vera Ikon)* and the *Fount of Salvation*. The article proceeds to a new reading of these inscriptions, with proposals as to their origin. It appears that the Eyckian painters — including Jan — had a limited knowledge of the Greek alphabet. When it comes to Hebrew, we can admire the quality of the calligraphy, but the words are without meaning, exception for one version of the *Fount of Salvation*. It is more likely that Van Eyck found expressions or terms like *agla* in popular spells than in learned treatises.



# ROGIER VAN DER WEYDEN: QUELQUES RETOUCHES À LA VISION DE SON ŒUVRE

Albert CHÂTELET

La personnalité et l'œuvre de Rogier van der Weyden posent encore de nombreuses questions. Pour tenter de préciser les étapes de sa carrière, il est utile de cerner le plus possible les conditions de réalisation de ses œuvres, ce qui mène à des recherches historiques ponctuelles qui ne sont pas sans risques d'erreurs. Depuis la publication de mes deux livres jumeaux en 1999 <sup>(1)</sup> qui sont contemporains des monographies de Dirk De Vos et de Stephan Kemperdick <sup>(2)</sup>, quelques publications et quelques recherches complémentaires de ma part m'ont amené à établir diverses retouches à mes propositions que j'aimerais exposer ici.

## L'évêque et l'abbé: Chevrot et Courault

Lorsque l'on se fonde sur des ouvrages anciens qui paraissent autant de témoins valables, on n'est jamais tout à fait à l'abri de quelque erreur. C'est ainsi que l'historien de Poligny, François-Félix Chevalier <sup>(3)</sup> qui écrit, toutefois, seulement au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, m'a fait commettre une bévue qui, en fin de compte, s'est avérée pourtant positive. Dans son ouvrage, il affirme que la famille polinoise des Courault portait un écu d'azur à une tour d'or dragonnée, crénelée de trois pièces, ajourée d'azur, accompagnée de six fleurs de lys d'or. C'est celui qui figure aux côtés de l'écu de l'évêque Jean Chevrot sur chacun des trois panneaux du *Retable des Sept sacrements* du musée d'Anvers. Aussi, était-il naturel de proposer de reconnaître Philippe Courault qu'une étroite amitié liait à l'évêque, dans le personnage vêtu de noir de la scène de la confirmation et de penser à une intervention probable de sa part dans la commande du retable <sup>(4)</sup>. Fils de Jean Courault, noble homme de Poligny, cet ecclésiastique était chanoine de Saint-Étienne de Dijon, conseiller et maître de requêtes de l'hôtel du duc

(1) A. CHÂTELET, *Rogier van der Weyden (Rogier de le Pasture)*, les Maîtres de l'Art, Gallimard, Paris, 1999 et Electa, Milan, 1999 et *Rogier van der Weyden, Problèmes de la vie et de l'œuvre*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 1999.

(2) D. DE VOS, *Rogier van der Weyden, L'œuvre complet*, Fonds Mercator, Anvers, 1999 et Stephan Kemperdick, *Rogier van der Weyden, 1399/1400-1464*, Könemann, Cologne, 1999 (éd. française, Könemann, Cologne, 2000). Le premier auteur ne situe dans la période du pseudo-apprentissage que la *Vierge Northbroock* (Madrid, Thyssen), le *Saint Georges* (Washington) et la *Crucifixion* de Berlin donnée à Rogier. Le second ne place aucune œuvre dans cette période.

(3) F.-F. CHEVALIER, *Mémoires historiques sur la ville et seigneurie de Poligny*, Lons-le-Saunier, 2 vol., 1767-1769; t. II p. 336 pour les armoiries de Courault.

(4) Cf. à ce sujet, A. CHÂTELET, « Roger van der Weyden et le lobby polinois », *Revue de l'Art*, n° 84, 1988, p. 9-20.

Philippe le Bon et devint abbé de l'importante abbaye de Saint-Pierre de Gand en 1445<sup>(5)</sup>. Chevalier assure qu'il avait assisté à la fondation de la chapelle de Tournai: en réalité, l'acte en question est contresigné par son frère Étienne, écuyer, capitaine du château de Montrond. L'abbé devait résigner sa charge en 1471, en faveur de son neveu, également dénommé Philippe, fils de son frère Étienne, mais en se réservant la jouissance du château de Zwynaerde. Dans son testament, Jean Chevrot le mentionne comme son *très chier et bon ami* et lui lègue *les liz couche et tapisserie entièrement de la chambre dessus la porte de notre hostel à Lille la ou il acoustumé de coucher* (6). La nature de ce legs dit bien la profondeur du lien qui unissait les deux ecclésiastiques: quinze ans après l'obtention de l'abbatiate gantois, Philippe Courault avait toujours ses habitudes auprès de l'évêque, non dans sa résidence épiscopale, mais à Lille, loin de leurs charges respectives. Il n'est donc pas surprenant que Jean Chevrot ait voulu que l'effigie de son ami soit associée à la sienne dans sa chapelle polinoise.

Erwin Panofsky avait présenté, sans références, ce prétendu écu de Courault comme celui de l'évêché de Tournai, mais je n'étais pas parvenu à trouver d'indications sur de telles armoiries. Comme l'a relevé judicieusement Ludovic Nys, j'avais omis de consulter l'ouvrage de Germain Demay (7) sur les sceaux flamands dans lequel j'aurais effectivement pu trouver quelques descriptions de sceaux d'évêques, datant du xiv<sup>e</sup> siècle, comportant une tour bordée en orle de fleurs de lys qui correspond sensiblement à celui du tableau, les couleurs ne pouvant évidemment pas être identifiées, ainsi qu'un sceau de Jean Chevrot lui-même sur lequel le même écu, associé au sien, accompagne une figure d'évêque (fig.1). Ludovic Nys vient également de publier un dessin d'un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai représentant la tombe disparue de Jean Chevrot qui porte sur son soubassement, au centre, un écu sensiblement analogue flanqué de deux autres des armes personnelles de l'évêque (8).

Philippe Courault n'est donc en rien responsable de la commande du retable des Sept Sacrements. Faut-il, pour autant, ne pas le reconnaître dans le personnage associé à l'évêque dans la scène de la confirmation? Je ne le crois pas. La confusion de Chevalier vient de ce

- (5) Sur Philippe Courault, *Gallia Christiana*, V, Paris, 1731, p. 204 et Chevalier, *op. cit.* note 3, II, p. 335-336. Dans la notice sur l'abbaye Saint-Pierre de G. BERINGS et CH. VAN SIMAEY (*Monasticon belge, VII. Province de Flandre orientale*, I, Liège, 1988 p. 130), le personnage est appelé *Conraull de Polignac* (pour Poligny), probablement par une traduction malencontreuse d'un manuscrit en latin de la bibliothèque universitaire de Gand.
- (6) Testament publié par L. FOURREZ, « L'évêque Chevrot de Tournai et sa *Cité de Dieu* », *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXIII, 1951 p. 102-110 et par L. NYS, « Le retable des Sept Sacrements du musée des Beaux-Arts d'Anvers: Tournai ou Poligny? ... Tournai et Poligny! », *De Pise à Trente: la réforme de l'Église en gestation. Regards croisés entre Escaut et Meuse*, Centre de recherches en histoire du droit et des institutions, Cahiers 21/22, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles, 2004, note 8 p. 89-91.
- (7) G. DEMAY, *Inventaire des sceaux de la Flandre recueillis dans les dépôts d'archives, musées et collections particulières du département du Nord*, Paris, 1873, 2 vol., cf. no 5972 (1339), 5997 (1348) & 5998 (1360), signalé par Ludovic Nys, *op. cit.* note 6 p. 293-335 et celui de Chevrot, n° 5959 (1454).
- (8) Ms 1036, f° 6 publié dans L. NYS, « *Par deçà et Par delà*, de Tournai à Poligny: usages et fonctions de l'œuvre d'art chez un grand prélat bourguignon, Jean Chevrot, *L'Artiste et le Clerc. La commande artistique des grands ecclésiastiques à la fin du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup>-xvi<sup>e</sup> siècle)* (Fabienne Joubert, éd.), Cultures et civilisations médiévales n° 36, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, Paris 2006, p. 41-103, cf. fig.1 p. 62.



Fig. 1. Sceau de Jean Chevrot, appendu à un acte du 31 octobre 1454.  
Archives départementales du Nord. Chambre des comptes

qu'une vieille tradition locale devait attester de la présence d'un portrait de Courault dans la chapelle fondée par Jean Chevrot. Cet auteur croyait que les traits de l'abbé avaient été donnés à une statue de saint Antoine — probablement celle qui a été exilée dans l'église de Moutiers-le-Villard — placée, de son temps, sur une console portant les armoiries qu'il attribuait par erreur aux Courault. Cette affirmation est peu crédible, parce que l'on ne peut que douter que l'abbé de Saint-Pierre de Gand ait porté la barbe et eut un visage buriné comme celui du saint. Par contre, dans la même chapelle se trouvait une statue d'un ecclésiastique mitré en prière, tenue, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pour celle de Jean Chevrot dont les traits ne sont pourtant pas ceux que Rogier van der Weyden a traduits aussi bien dans le retable que dans la miniature de frontispice des *Chroniques de Hainaut*. Par contre, ce sont bien ceux de son acolyte dans la scène de la confirmation et aussi ceux du donateur d'un tableau bien connu, la *Lamentation* de l'atelier de Rogier van der Weyden du Mauritshuis de La Haye (fig. 2).

C'est donc grâce à l'erreur de Chevalier que j'ai été amené à cette identification que j'ai pu confirmer en constatant que sur le tableau de La Haye, le château visible à l'arrière-plan est une évocation, relativement imprécise toutefois, de la demeure de plaisance des abbés de



Fig. 2. Philippe Courault, de gauche à droite, détail du priant de Poligny, détail du *Retable des sept Sacraments* (inversé), détail de *Lamentation* du Mauritshuis de La Haye

Saint-Pierre de Gand à Zwynaerde où justement notre ecclésiastique se plaisait à résider<sup>(9)</sup>. Ce qui demeure surprenant, c'est que la statue de priant soit celle de Courault et non celle de Chevrot. Elle a été sculptée pour être placée contre un mur et le côté droit du personnage n'a été que sommairement taillé: c'est dire qu'elle devait être à droite de l'autel, donc à gauche des représentations divines, la position secondaire dans la chapelle. La main droite du personnage où aurait dû être représenté l'anneau pastoral, insigne de la dignité épiscopale, n'était pas visible et, bien que sculptée, ne comporte aucun anneau<sup>(10)</sup>: ce ne saurait donc être la représentation de Jean Chevrot, mais bien celle d'un abbé mitré, son *très cher ami*, Philippe Courault. L'effigie de l'évêque devait être en face, sur l'autre mur, pour être placée à la droite de la figuration divine. Elle a dû disparaître assez tôt, peut-être dès 1638, lors de la prise de la ville par les troupes du duc de Longueville et des dévastations qui suivirent.

Ludovic Nys a mis également en valeur un document cité par Paul Rolland en 1947<sup>(11)</sup> selon lequel un certain Henri Le Cat fut condamné à une amende de 10 livres en février 1444 *pour avoir navré Jehan de Forest quand il vint avecque le table Monseigneur l'evesque*. Sous cette dénomination de *table*, à la suite de Paul Rolland, Ludovic Nys reconnaît avec raison le tableau d'autel qui est donc apporté à Tournai à cette date. Quelques mois plus tard, toutefois, à Poligny même, Jean Chevrot signe sa fondation le 12 janvier 1445: il devait avoir emporté,

(9) Le tableau de La Haye provient du Collège d'Arras de Louvain, fondé en 1509. En 1517, Gérard Cuelsbroeck, élu abbé de Saint-Pierre dut promettre le 16 août de dédommager l'évêque d'Arras, alors Pierre Accolti, pour obtenir la confirmation de sa désignation (*Monasticon, op. cit.* note 5, p. 133): le passage du tableau de Gand à Louvain pourrait avoir eu lieu à cette occasion. Si ce n'est pas le cas, il est probable qu'il a pu être aliéné au profit du collège par l'un des abbés qui ont reconstruit l'église abbatiale dans un style plus moderne à partir de 1627.

(10) Sur les anneaux des évêques et des abbés, cf. H. LECLERCQ dans F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie*, I, Paris, 1907, col. 2181-2187 et A. AMANIEU, dans A. WILLIEN et E. MAGNIN, *Dictionnaire de droit canonique*, I, Paris, 1924, col. 537-547.

(11) P. ROLLAND, « Het drieliuk der zeven sacramenten van Rogier van der Weyden », *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1942-1947, p. 99-114, cit. par L. NYS, *op. cit.* note 6, p. 304-305.

dans ses bagages, le retable d'ailleurs constitué de trois panneaux facilement transportables. S'il s'agit de l'ancien style, ce serait seulement en janvier 1446 que l'évêque était présent dans sa ville natale. Mais le document cité par Rolland est peut-être aussi de l'ancien style, de sorte qu'il y aurait seulement un peu moins d'un an entre l'arrivée du tableau à Tournai et son départ pour Poligny, dans les bagages de son commanditaire. Si même c'est environ une année et demi qui sépare les deux dates, il n'en reste pas moins clair que l'on ne peut s'appuyer sur ce passage par Tournai pour supposer, comme le propose Ludovic Nys, que le tableau a été fait primitivement pour la chapelle épiscopale tournaisienne et affecté seulement a posteriori à celle de Poligny. Le texte de la fondation de cette dernière précise d'ailleurs *icelle ayons déjà fourni de plusieurs vêtements et autres ornements d'autel*: le retable devait être l'un de ces derniers.

L'origine de la statue de l'ecclésiastique n'a en apparence aucun intérêt pour la connaissance de l'œuvre de Rogier. Pourtant, nous n'avons aucune indication qui nous permettrait de supposer que Philippe Courault soit revenu dans sa ville natale ou en Bourgogne, autour de 1445. Aussi peut-on penser que le sculpteur, qui serait Jean de la Huerta<sup>(12)</sup>, a travaillé d'après un dessin, probablement donc de Rogier van der Weyden. Dans le retable, le peintre avait atténué la courbure du nez de l'abbé. L'avait-il représenté plus marqué dans le document qu'il a pu établir pour le sculpteur, ou celui-ci a-t-il pris la liberté d'accuser ce trait: c'est bien là une question à laquelle aucun témoignage ne nous permet de répondre.

### Jean ou Laurent Froimont

Les données d'archives peuvent également égarer parfois le chercheur. Ainsi cherchant à identifier le personnage que l'on a dénommé Laurent Froimont, parce ce que ce patronyme est associé à une figuration de saint Laurent au verso de son portrait, je fus guidé, par une information de *l'Intermédiaire des généalogistes* vers la région d'Enghien<sup>(13)</sup>. Je trouvais ainsi un Laurent Froimont, marié en 1450 à Godefrine de Thiennes. Le relevé des fiefs d'Enghien établi en 1466<sup>(14)</sup> nous apprend que son fils Jean tient un fief à Bassilly. Je pensais bien avoir trouvé notre homme, d'autant que dans le même registre des fiefs d'Enghien, je trouvais, sur le même folio, la mention de Gilliard de le Pasture à laquelle était associée celle de son successeur, Goswin de le Pasture qui ne peut guère être que celui que nous appelons plus couramment Goswin van der Weyden, petit fils de Rogier. Une difficulté subsistait, l'analyse dendrochronologique établie par Jean Vynckier faisait état du dernier cerne identifié datable

(12) P. QUARRÉ, « La collégiale Saint-Hippolyte de Poligny et ses statues », *Congrès archéologique de France, CXVII<sup>e</sup> session, 1960, Franche-Comté*, Paris 1960, notamment p. 220-221; P. CAMP, *Les imageurs bourguignons de la fin du Moyen Âge*, Les cahiers du Vieux-Dijon, n° 1-18, Dijon, 1990, p. 88-89 voudrait reconnaître l'évêque JEAN LANGRET († 1419) et attribuer l'œuvre à CLAUS DE WERVE; S. WITT dans *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécène de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, Musée des Beaux-Arts, Dijon, 2001, notice 107 p. 276 conserve l'attribution à Jean de la Huerta, avec réserve, mais identifie le personnage comme Chevrot.

(13) R. GOFFIN, « Généalogies enghiennoises VII », *Tablettes de Hainaut, recueil IX*, 1974, p. 210.

(14) Archives générales du Royaume, Bruxelles, I 185, f° 94 v° et 94.

de 1444, ce qui laissait supposer une réalisation possible au plus tôt vers 1459. Trop convaincu de la vraisemblance de l'identification, je supposais donc une erreur d'évaluation dendrochronologique dont Jean Vinckier niait pourtant la possibilité <sup>(15)</sup>.

Mais voilà que Dominique Vanwijnsberghe séjournant aux États-Unis découvre dans la bibliothèque de Princeton un livre d'heures comportant dans certaines marges la devise *Raison l'enseigne*, celle-là même qui accompagne le portrait peint <sup>(16)</sup>. La décoration de ce volume peut être attribuée à l'enlumineur montois Jacquemart Pilavaine. Au quarante-troisième folio figure un écu parti de Froimont — d'or à trois têtes d'ânes de gueules — et de Le Croix — d'azur à la bande d'argent chargée de trois croisettes de gueules <sup>(17)</sup> qui correspond à l'alliance de Jean de Froimont, mentionné comme clerc de la cour de Mons à partir de 1450 et de Jeanne de Le Croix <sup>(18)</sup>. Comme Dominique van Wijnsberghe l'a remarqué, qu'il s'agisse d'un Jean et non d'un Laurent, ne met pas en cause l'identification du personnage, la présence du saint au revers pouvant répondre à une dévotion personnelle dont cet auteur propose une justification.

Cette nouvelle identification s'impose assez aisément et peut correspondre à la datation du panneau proposé par Vinckier puisque vers 1460, Jean Froimont semble avoir atteint ou de peu dépassé la trentaine. Le tableau serait-il une des dernières œuvres de Rogier van der Weyden? Cela me semble impossible car les portraits tardifs comme celui de *Philippe de Croÿ* (vers 1457-61) ou *l'Homme à la flèche* que je crois de 1456 <sup>(19)</sup>, présentent une facture où domine la ligne, une facture toute différente des volumes du tableau de Bruxelles. J'avais toujours tenu personnellement, contrairement à l'avis le plus courant, l'effigie de Laurent Froimont pour le plus ancien exemple connu des diptyques de dévotion, justement pour sa facture recherchant un modelé plus affirmé. Les datations tardives proposées notamment par Hulin de Loo ne pouvaient guère se justifier que par comparaison avec la *Crucifixion* de l'Escorial que l'on situait vers 1460. Le portrait bruxellois ne présente pas non plus de parenté avec les œuvres de l'entourage de Rogier van der Weyden dans lesquelles j'ai proposé de voir la production de l'atelier après la disparition du maître sous la direction de son fils, Pierre van der Weyden: leur style offre une exécution plus méticuleuse, au coloris plus clair et plus affirmé.

(15) Lettre en date du 18 février 1998.

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

(17) En fait transcrit par erreur par l'enlumineur en une bande de gueules chargées de trois croisettes d'argent, inversion du métal et de la couleur pour ce motif.

(18) Le plus singulier de la découverte de Dominique est que Jeanne de la Croix, femme de ce Jean Froimont est la nièce de Mix de le Pasture épouse d'un Jean Le Croix, mais aussi sœur de ce même Gilliard de le Pasture mentionné comme tenant un fief près de celui de Bassilly tenu par Laurent Froimont. Les Froimont d'Enghien seraient-ils apparentés à ceux de Mons, bien qu'ils ne portent pas les mêmes armoiries (D... à trois étoiles à cinq d... selon René Goffin)? Auraient-ils adopté le même mot? C'est peu probable, mais si c'était le cas, cela redonnerait crédit à l'identification du personnage peint avec Laurent Froimont!

(19) L'identification de ce portrait comme celui du Grand bâtard que reprend Dominique Vanwijnsberghe est à mes yeux impossible: les traits ne correspondent pas à ceux des portraits certains de ce dernier (Tableau de Chantilly, médaille attribuée à Niccolò di Forzone Spinelli). Il doit s'agir de Jean de Coimbre (cf. mon livre des PUS *cit.* note 1 p. 190-191).

La facture du Froimont se rapproche de celle de la fin de la période tournaisienne et du début des travaux à Bruxelles, autour des années quarante du siècle qui se serait pérennisée jusqu'aux années soixante. C'est pourquoi, à titre d'hypothèse on peut avancer l'idée que le tableau serait celui d'un artiste qui aurait été formé dans l'atelier de Rogier mais qui aurait ensuite perdu le contact direct avec son maître. Un peintre connu par quelques mentions pourrait correspondre à ce profil: c'est le neveu de l'artiste, le fils de sa sœur, Louis le Duc, qui est inscrit comme maître dans la guilde de Saint-Luc à Tournai le 12 mai 1453 et dont la dernière mention connue, à Bruges, dont il avait acquis, l'année précédente, le droit de bourgeoisie, date de 1462<sup>(20)</sup>. Son installation comme maître indépendant pourrait correspondre au moment où le fils de Rogier, Pierre, né en 1436, atteignant dix-sept ans, devait être déjà capable d'assister son père.

Certes, nous ne connaissons pas la date de naissance du neveu de Rogier, mais elle peut se situer vers 1426, puisque, à cette date ses parents sont déjà mariés<sup>(21)</sup>. Ceci voudrait dire qu'il a pu commencer à travailler dans l'atelier de son oncle vers 1440/45. Or, c'est l'époque où apparaît aux côtés du maître un artiste de grand talent, l'auteur de *l'Exhumation de saint Hubert* (Londres, National Gallery)<sup>(22)</sup>. Serait-ce l'auteur du *Portrait de Jean Froimont*? Ce n'est pas impossible, car entre les visages des personnages rassemblés dans ce panneau et celui du priant de Bruxelles, on constate une caractéristique commune la manière très particulière de peindre les yeux en accusant nettement la cavité oculaire. Il est difficile de conclure sur ce seul détail, mais l'hypothèse mérite d'être retenue, parce qu'elle montrerait, de la part de Rogier van der Weyden, la volonté de gérer son atelier comme une entreprise familiale en y associant successivement son neveu et son fils.

## Le Calvaire de l'Escorial

La nouvelle datation du *Portrait de Froimont*, amène à s'interroger à nouveau sur le *Calvaire* de l'Escorial. Il provient, rappelons-le, de la Chartreuse de Scheut dont la construction a été décidée seulement en 1455. Rogier van der Weyden est réputé avoir fait à ce couvent des dons en argent et en peinture<sup>(23)</sup>. Les figures du panneau sont vigoureusement modelées et contrastent avec la linéarité du *Diptyque* de Philadelphie dont la création devrait être sensiblement contemporaine. Pour justifier cette différence, j'avais supposé que le format excep-

(20) A. SCHOUTEET, *De Vlaamse Primitieven te Brugge. Bronnen voor de schilderkunst te Brugge tot de dood van Gerard David* (Fontes historiae artis neerlandicae, 11), Bruxelles, 1989, p. 182-183. Il s'agit certainement du *Maître Loys* que cite Jean Lemaire de Belges dans la *Coronne margaritique*. Si le tableau est bien de cet artiste, il resterait, toutefois, à préciser si son pendant, la *Vierge à l'Enfant* de la collection Mancel (Caen, Musée des Beaux-Arts) est aussi sa création ou s'il s'agit d'un tableau de Rogier van der Weyden auquel aurait été couplé, tardivement, le portrait.

(21) *Colart Le Duq* est présent comme époux d'*Angnies de le Pasture* à l'acte de vente de la maison d'*Henry de le Pasture* le 28 mars 1426 (cf. Châtelet, Strasbourg, 1999 (*op. cit.* note 1) p. 10).

(22) Sur ce tableau, cf. en dernier lieu, Lorne Campbell, *National Gallery Catalogues. The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, Londres, 1998, p. 407-427.

(23) *De dit semel iam in pecuniis quam picturis valoris circa XX libras grossas Brabantiae. Obiluaire des Chartreux de Scheut*, Bruxelles, Ministère des Affaires étrangères, Bibliothèque de la chambre héraldique.

tionnel de l'œuvre avait conduit l'artiste à un style plus sculptural que sa facture commune de cette période tardive.

Les dimensions du tableau — 3,20 sur 1,90 mètres — sont surprenantes pour un don fait à une chapelle qui paraît avoir été relativement modeste. Elles exigeaient pour son exécution un local exceptionnel dont ne disposait certainement pas Rogier dans sa demeure bruxelloise. Or ces dimensions sont sensiblement identiques à celles des panneaux de justice de Bouts — 3,25 x 1,82 m. J'avais donc pensé que le peintre avait, à l'intention de la Chartreuse, obtenu de disposer d'un panneau commandé pour la décoration de l'hôtel de ville de Bruxelles et resté inutilisé. Pour le peindre, il aurait pu obtenir l'usage d'une pièce de l'édifice communal. Il faut sans doute aller plus loin et penser que le tableau avait été réellement peint pour l'hôtel de ville où la présence d'un Calvaire ou d'un Jugement dernier, voire des deux, s'imposaient pour rappeler la justice ou le sacrifice divin aux juges. Il est possible que les magistrats municipaux aient finalement préféré conserver seulement l'ancien Jugement dernier, peint avant 1420 par un artiste inconnu<sup>(24)</sup>. Le tableau de Rogier, demeuré inemployé aurait pu être ainsi mis à sa disposition pour être donné à la Chartreuse au nom de son créateur ou même au nom de la Ville elle-même.

Ceci n'est qu'une hypothèse qu'aucun texte, pour l'instant au moins, ne permet de confirmer. Pourtant, la situation du tableau de l'Escorial dans la première campagne des tableaux de justice, vers 1439, expliquerait beaucoup mieux le caractère de son exécution et, en même temps, nous donnerait une idée un peu plus précise de la pratique picturale qui devait être celle de l'ensemble disparu des tableaux de Justice.

### Les deux Baudouin d'Oignies

Un dernier cas de confusion mérite d'être encore signalé. Le célèbre *Triptyque de l'Adoration des Mages* de la Pinacothèque munichoise provient de la chapelle fondée par Godert vom Wasservass, avant sa mort survenue le 3 mai 1464, dans l'église de Cologne dédiée à Sainte Colombe. Beaucoup d'auteurs estiment que c'est ce personnage qui est représenté dans le panneau central en orant. Pourtant, il est difficile de reconnaître ici celui qui figure dans la *Crucifixion* d'un maître anonyme colonais des environs de 1420-30 qui provient également de la chapelle<sup>(25)</sup>, même en tenant compte de la large période de temps qui sépare les deux œuvres. Les vêtements du donateur du tableau de Munich ne semblent guère usités vers le milieu du xv<sup>e</sup> siècle à Cologne. Le tableau ne semble donc pas pouvoir être tenu pour une commande du notable colonais, mais bien avoir été acquis, par celui-ci, à un premier destinataire, quelque notable des Pays-Bas du Sud — ou directement au peintre lui-même si l'œuvre n'avait pas été payée par celui qui l'avait originellement commandée.

(24) En 1422, le magistrat bruxellois commande à Aelst et Claus Poulette un Jugement dernier, *alse goed of beter alse 't oordeel es te Brussel*, A. Pinchart, Rogier van der Weyden et les tapisseries de Berne, *Bulletin de l'Académie royale*, XXXIII, 2me série, XVII, 1864, p. 51-55.

(25) Wallraf-Richartz Museum 65, cf F. GÜNTHER ZEHNDER, *Katalog Aalkölnner Malerei*, Cologne, 1990, p. 484-491.

J'avais trouvé que le visage du donateur ressemblait nettement à celui dit de Colard, seigneur d'Oignies (aujourd'hui dénommé Oignies, Pas-de-Calais), dit l'estourdi, tel qu'il figure dans le *Recueil d'Arras* (fig. 3). Mais comme ce dernier est mort en 1414, il ne pouvait s'agir de lui. Quelques erreurs s'étant introduites dans le report des noms dans le *Recueil*, j'en avais déduit qu'il devait s'agir de Baudouin d'Oignies, seigneur d'Estrées, personnage considérable, maître d'hôtel de Philippe le Bon depuis 1437, gouverneur de Lille, Douai et Orchies depuis 1435, mort le 12 juin 1459. Le dessin, comme beaucoup d'autres du même ensemble, intègre un relevé précis du visage, probablement levé sur une statue funéraire, et « habillé » ensuite librement. Le tombeau de Colard, élevé dans l'église d'Oignies, comportait effectivement une statue du défunt comme de son épouse, ainsi qu'une sépulture de marbre noir sur laquelle est un homme armé de toute pièce, Baudouin d'Oignies, figuré, d'ailleurs, avec son épouse. Il n'était donc pas impossible que le dessinateur ait pris l'un des seigneurs pour l'autre. Malheureusement un examen trop rapide des documents m'a fait faire ici une autre confusion. Le Baudouin enterré dans l'église d'Oignies dont il était le seigneur, est seulement le neveu du gouverneur de Lille, il était le fils de son frère aîné, Robert d'Oignies et de Marguerite de Créquy et il est mort, curieusement, lui aussi en 1459, mais le 10 janvier<sup>(26)</sup>. Par sa mère il serait aussi le neveu de Jean V de Créquy, le premier chambellan de Philippe le Bon<sup>(27)</sup>.

Qu'un retable aussi important que le tableau de Munich ait été commandé par le gouverneur de Lille paraissait plausible. Pour son neveu qui ne semble pas avoir obtenu de charges importantes ni disposé de gros revenus, une telle commande semble plutôt démesurée. Toutefois ses liens de parenté tant avec le gouverneur de Lille qu'avec le chambellan de Philippe le Bon auraient peut-être pu le pousser à vouloir égaler ces personnages considérables. Et c'est peut-être la faiblesse de ses moyens qui a amené, lui-même ou ses descendants, à se séparer d'un ensemble aussi prestigieux.

### Des débuts de Rogier van der Weyden

Ces quelques retouches sont en fin de compte assez secondaires. Elles ne modifient pas en profondeur la vision du peintre, même s'il convient de lui retirer un tableau comme le portrait de *Jean de Froimont* et de modifier la date de celui du *Calvaire* de l'Escorial. Il demeure, par contre une question beaucoup plus importante, celle de ce que l'on peut imaginer des débuts du peintre. Certes, on ne met plus en doute que le Rogier de la Pasture qui commence son apprentissage à Tournai auprès de Robert Campin le 5 mars 1427 ne fait qu'un avec le Rogier

(26) La généalogie de la famille d'Oignies dans Gaillard, *Bruges et le Franc*, I, 1857, p. 368-369 & 375. Description des tombeaux d'Oignies dans plusieurs manuscrits de la BnF, notamment le Fr. 8258, f° 515 et Duchesne 59, p. 52.

(27) *Bruges et le Franc*, p. 369 présente Marguerite de Créquy comme fille de Jean III de Créquy et de Jeanne van Haveskerke, ce qui la situe dans une génération plus ancienne que celle de son mari. Elle n'est pas mentionnée comme telle dans De la Chenaye-Desbois & Badier, *Dictionnaire de la noblesse*, VI, Paris, 1865, col. 469, par contre une Marguerite figure comme fille de Jean IV, donc sœur de Jean V et comme religieuse à Bertaucourt : il est probable qu'une confusion s'est introduite chez ces deux auteurs et que l'épouse de Robert d'Oignies doit être plutôt la sœur de Jean V.



Fig. 3. Baudouin d'Oignies, détail du dessin du *Recueil d'Arras*,  
Bibliothèque-Médiathèque, Ms 266, f° 223

van der Weyden mentionné pour la première fois comme peintre de la ville de Bruxelles dans un document du 2 mai 1436. On admet, assez généralement aussi, que son apprentissage n'était qu'une fiction juridique et que le peintre, âgé de vingt-sept ans, intervenait au moins comme compagnon pleinement formé, sinon comme chef de l'atelier en l'absence de son maître occupé ailleurs. Pourtant, nombre d'auteurs ne croient pas pouvoir lui reconnaître de créations personnelles avant l'obtention officielle de la maîtrise le 1<sup>er</sup> août 1432, alors qu'il avait déjà dépassé la trentaine, ce qui, au quinzième siècle, était déjà presque la vieillesse.

Sur l'activité du peintre avant 1427, aucune indication n'est apparue. L'idée, un temps évoquée, qu'il aurait pu faire des études universitaires, semble aujourd'hui totalement abandonnée. Je suis tenté de croire qu'il avait fait un premier véritable apprentissage dans l'atelier de Campin, avant de chercher ailleurs l'occasion de compléter sa formation ou de s'affirmer. Il faut, en effet, peut-être le reconnaître dans l'un des deux compagnons de l'atelier qui se sont mariés en 1423<sup>(28)</sup>. Sa femme, Isabelle Goffaerts, était Bruxelloise et probablement apparen-

(28) Les comptes de tutelle de Jacques Daret mentionnent en 1423 *deux revindagues de noces de deux compagnons lors demeurant à la maison de maistre Robert Campin*, cf. M. HOUTART, « Quel est l'état de nos con-

tée par sa mère, Cathelyne van Stockem, à la femme de Robert Campin, Isabelle de Stoquain. Le mariage pouvait donc avoir été organisé par le couple Campin. Une des hypothèses plausibles serait donc que le jeune peintre pourrait avoir été tenté de chercher du travail dans la capitale brabançonne où résidait sa belle famille, mais aussi, semble-t-il, son frère aîné, l'orfèvre, Jean de Bruxelles. On n'a pourtant pas trouvé sa trace dans les archives de la cour du duc Jean IV (1414-1427). Un transfert à Paris aurait été vraisemblable quelques années plus tôt, mais en 1423 ou 1424, la capitale française est sous contrôle anglais et les occasions de commandes artistiques s'y font rares, les ateliers y sont également moins nombreux. Plus plausible serait un séjour dans l'atelier d'Hubert van Eyck, à Gand qui, au plus tard en 1425, avait dû recevoir la commande de l'*Agneau mystique* et avait pu souhaiter, pour sa réalisation, avoir auprès de lui un compagnon expérimenté. Or cet artiste mystérieux décède en 1426, probablement vers le mois de septembre et c'est en novembre que Rogier est accueilli à Tournai. Il serait vain, pourtant de chercher à reconnaître sa main dans le polyptyque gantois quand on peine déjà à distinguer la part de son premier créateur. Si sa présence dans l'atelier était effective, elle devait être celle d'un compagnon limité très probablement à une exécution fidèle et respectueuse de ce qui était élaboré par le chef d'atelier.

La datation de certaines œuvres dans la période du pseudo-apprentissage, de 1427 à 1432, pose également problème. Je voudrais revenir ici sur le cas de l'*Annonciation* du Louvre. Le tableau a suscité depuis longtemps des hésitations sur son attribution, ce qui explique que Catheline Périer-d'Ieteren ait tenté d'en juger en 1982<sup>(29)</sup>. L'argumentation qu'elle a présentée pour ne lui reconnaître que la qualité d'une copie tardive, est essentiellement technique. Elle estime que les radiographies font apparaître que « les couleurs sont mêlées à une quantité de blanc de plomb plus élevée que celle que l'on rencontre généralement dans les peintures flamandes de la première moitié du xv<sup>e</sup> siècle ». Elle affirme également qu'elle ne trouve pas de similitudes avec les peintures de l'artiste situées dans les années 1434-38 — ce qui, à mon avis, est déjà trop tard — mais propose surtout des comparaisons avec des peintures plus tardives encore comme le *Retable de Beaune*. Bien entendu, elle n'envisage pas de datation antérieure, puisqu'elle raisonne en fonction des opinions des historiens d'art qui l'ont précédée. Ce sont là des arguments peu convaincants. La lecture des radiographies, contrairement à l'opinion courante qui veut y voir un acte scientifique, est très subjective et je note que les auteurs du troisième volume du Corpus du Louvre qui disposaient des mêmes documents, n'ont pas fait les mêmes remarques. Je doute, par ailleurs, que nos connaissances sur la technique des peintres soient assez précises pour autoriser à dater une peinture, sur cette seule base, vers 1470. Enfin il me paraît aussi péremptoire d'assurer qu'un peintre n'ait pas pu varier sa pratique technique au cours de sa carrière.

Philippe Lorentz, dans sa notice du Corpus<sup>(30)</sup>, a cru devoir prendre une position analogue, mais l'a fondée sur des arguments encore plus vagues: l'absence de l'« harmonie géométrique

naissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger van der Weyden? », *Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales, XXI<sup>e</sup> congrès, Gand, 1913*, Gand, 1914 p. 10.

(29) C. PÉRIER-D'ETEREN, « L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Rogier van der Weyden? », *Annales d'histoire de l'Art et d'Archéologie*, IV, 1982, p. 7-26.

(30) PH. LORENTZ & M. COMBLEN-SONKES, *Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle, 19, Le Musée du Louvre, Paris, III*, Bruxelles, 2001, pour l'An-

trique » que Lorne Campbell décèle dans le *Triptyque de Miraflores*, l'absence de quelques éléments (notamment le sceptre dans la main de Gabriel) qui figurent dans ce qu'il tient pour des variations déduites de ce qu'il imagine comme le modèle disparu du tableau du Louvre et qui pourtant ne révèle que des imitations très maladroites de la composition du tableau du Louvre lui-même, sans laisser apparaître des éléments qui pourraient relever d'une composition plus brillante.

Je ne puis donc suivre ces deux collègues et cela d'autant moins que des arguments contraires peuvent être opposés. L'*Annonciation* du Louvre est une composition qui n'est autre qu'une relecture par Rogier du *Triptyque de Mérode*. Les repentirs décelables en radiographies et en infrarouge, déjà partiellement relevés par Johannes Taubert qui estimait pourtant qu'ils témoignaient du travail d'un copiste<sup>(31)</sup>, montrent une hésitation dans la mise en place qui est bien celle d'un créateur. On remarque surtout que la fenêtre avait d'abord été prévue plus à droite, au dessus de l'actuelle desserte (fig. 4), c'est à dire entre Gabriel et la Vierge, comme chez Campin. Je ne serais pas étonné que cet emplacement ait même correspondu à une première idée de composition où le lit n'était pas encore prévu. Les lignes du pavement et même celles de la cheminée marquaient sensiblement la direction de cette fenêtre, comme celles de la construction du *Triptyque de Mérode* (fig. 5). Aussi le déplacement de cette fenêtre, intervenu probablement très tôt, correspond à une réorganisation complète de l'espace et a conduit à l'inscription très audacieuse de la tête de Gabriel en découpe sur le paysage : c'est une décision d'un créateur très personnel, non d'un copiste.

Le rapport avec le retable de New York est encore plus évident dans les volets qui sont, peut-être, seulement réalisés, il est vrai, sur les dessins de Rogier par un collaborateur moins doué. Le donateur est comme ceux du tableau des Cloisters agenouillé devant une porte qui donne sur la chambre de la Vierge. On notera que ce donateur est un surpeint un peu plus tardif qui a transformé en prêtre non pas une femme, comme on l'avait d'abord cru à la suite d'une lecture trop rapide de la radiographie, mais un homme<sup>(32)</sup>. Le panneau comporte une insertion de bois réalisée assez grossièrement (ce qui ne veut pas dire qu'il s'agit d'une intervention tardive, car les outils de menuisier en usage au xv<sup>e</sup> siècle rendaient très difficile un tel travail) pour insérer non pas seulement le visage visible mais aussi celui du premier donateur. Il s'agit là d'une pratique d'intégration dans un tableau de visages peints préalablement d'après le modèle sur de petits supports indépendants, analogue à celle qui été mise en valeur dans le *Retable des sept Sacrements* par Roger Marijnissen et G. van de Voorde<sup>(33)</sup>.

*nonciation* p. 21-80 et pl.XII-XLVI.

- (31) J. TAUBERT, *Zur Kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, Marbourg, 1956, p. 153. Je remercie Madame Naffah-Bayle, directrice du Centre de recherche et de restauration des Musées de France et Geneviève Aitken d'avoir bien voulu me procurer un détail d'une émission radiographique du panneau et m'autoriser à la publier. Ce document est plus aisément lisible que la radiographie que Madame Hours avait fait établir, à ma demande, en 1979.
- (32) Dans le Corpus (*op. cit.* note 27, pl. XLIII), le contour de la silhouette du donateur primitif a été cerné (approximativement), pour le rendre plus perceptible.
- (33) R. MARIJNISSEN et G. VAN DE VOORDE, « Een onverklaarde werkwijze van de Vlaamse Primitieven. Aantekeningen bij het werk van Joos van Wassenhove, Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden en Hans Memling », *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, 44, 1983, n° 2, p. 42-51

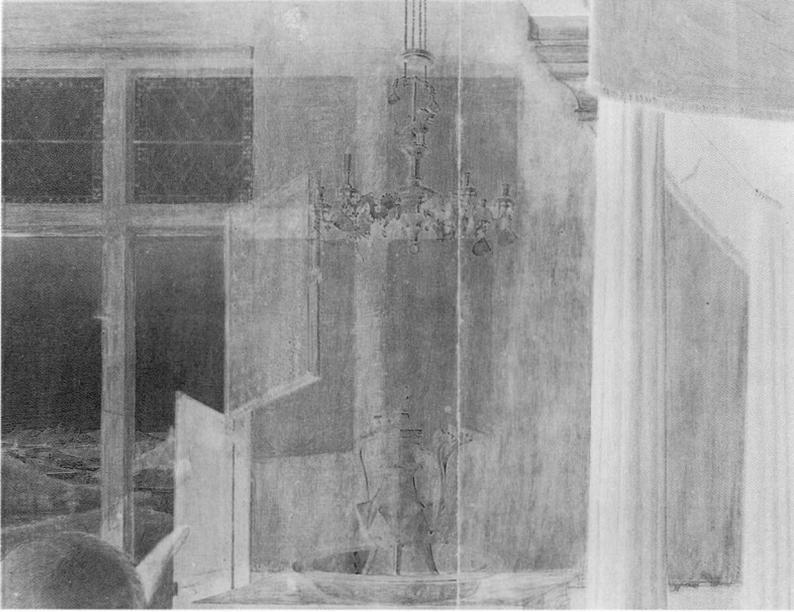


Fig. 1. Rogier van der Weyden, *Annonciation*, détail d'une émissiographie montrant le premier emplacement prévu de la fenêtre. (Cliché C2RMF - E. Ravaud)

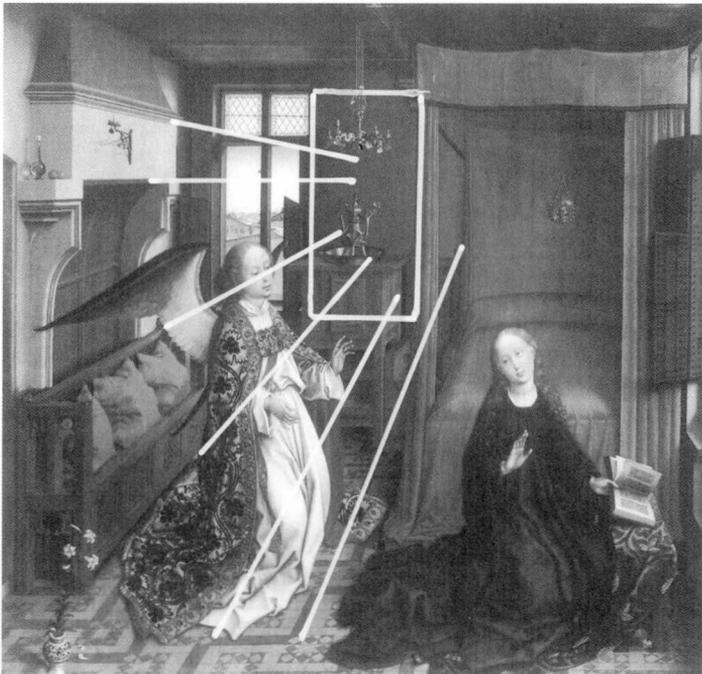


Fig. 5. Rogier van der Weyden, *Annonciation*, schéma montrant la direction des lignes de fuite et le premier emplacement prévu de la fenêtre.

J'avais proposé en 1999 une datation du tableau du Louvre vers 1428-30. Je serais tenté de croire qu'il faudrait encore vieillir un peu plus l'œuvre et la tenir pour la première ou l'une des premières réalisées par Rogier lorsqu'il revient dans l'atelier de Campin en 1427. Elle montre justement la réflexion de l'artiste devant un modèle de son maître et l'intégration d'une facture imitant les effets eyckiens qui donnerait quelque crédit à l'hypothèse d'un passage antérieur dans l'atelier de Hubert van Eyck. Il n'est pas nécessaire, en effet, de situer le tableau après 1434 parce que les fruits posés près d'un carafon font penser à ceux que l'on voit sur le bord de la fenêtre dans le *Portrait des Arnolfini*. La Nature morte de l'*Agneau Mystique*, peut-être déjà peinte à cette date ou en préparation, était un modèle suffisant d'effets de lumière sur les matières pour suggérer le détail de la peinture de Rogier.

Par ailleurs, j'ai montré, dès 1979<sup>(34)</sup>, qu'il n'y avait pas de raison de rejeter l'information rapportée par Antonio Ponz<sup>(35)</sup> selon laquelle le triptyque autrefois dans le monastère de Miraflores, aujourd'hui dans les musées de Berlin, avait été donné par Martin V à Jean II de Castille, ce qui veut dire qu'il avait été peint en 1428. De même que cette année, Rogier est payé pour un travail destiné à l'église Sainte-Marguerite de Tournai, de même, il a fort bien pu être payé — directement ou par l'intermédiaire de son maître officiel, Robert Campin — probablement par Thomas de Pile, protonotaire apostolique, camérier et l'un des agents du Trésor secret pontifical, présent dans les Pays-Bas entre mars et mai.

Or, l'*Annonciation* présente une exécution très proche de celle du *Retable de Miraflores*. Elle offre notamment un parallèle particulièrement éloquent avec la scène de la visite du Christ ressuscité à la Vierge: le dialogue des deux personnages s'exprime de la même manière par des courbes qui se répondent, comme des figures de danse. Quant à l'ange, il n'est ni agenouillé, ni debout, mais bien dans une position intermédiaire comme s'il achevait son vol et venait de toucher le sol. À côté de celui du *Triptyque de Mérode*, il est à la fois plus solennel et plus irréel. Mais il est aussi le frère de celui que Jean Delemer a sculpté en 1428, dont la polychromie a été payée à Robert Campin, mais qui a dû être réalisée par Rogier van der Weyden qui avait vraisemblablement donné également un modèle dessiné au sculpteur.

### La décennie de l'*Agneau mystique*

Si l'on compare l'activité des frères van Eyck, de Robert Campin et de Rogier van der Weyden entre 1422 et 1432, cette décennie au cours de laquelle a dû s'élaborer directement ou indirectement le *Retable de l'Agneau mystique*, on constate des parallèles intéressants. Les années 1422-1424 marquent, pour les quatre, une période de maturation. Hubert van Eyck est peut-être déjà à Gand si Edmond de Busscher n'a pas inventé son inscription à la confrérie de Notre-Dame aux rayons<sup>(36)</sup>. Jan est en Hollande, probablement à La Haye, au service

(34) A. CHÂTELET, « Le retable de Miraflores », *Le Problème Maître de Flémalle-van der Weyden. Le dessin sous-jacent dans la peinture. Colloque III, 6-7-8 septembre 1979*, Louvain la Neuve, 1981, p. 63-72

(35) A. PONZ, *Viaje de España*, XII, 1783, p. 57.

(36) E. DE BUSSCHER, *Recherches sur les peintres gantois des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Indices primordiaux de l'emploi de la peinture à l'huile à Gand*, Gand, 1859, p. 146 note 1: 1422 *Senle Bamese anno xiiiij<sup>e</sup> .xxij was Hubrecht van Hyeke guldebroeder van Onser Vrouwen gulde upde rode vanden chore van Sinte Jans te Ghend*.

de Jean de Bavière, Campin est en pleine activité et peint vraisemblablement en 1422 le triptyque si novateur de Mérode. Il est vraisemblable qu'il ait à ses côtés le jeune Rogier de la Pasture qui a dû se marier en 1423. 1425 marque des changements. L'*Agneau mystique* s'il n'a pas été commandé plus tôt, l'est certainement à cette date. Vers le mois de juillet Jan van Eyck s'installe à Lille. En février Campin est élu eswardeur, ce qui accentue son engagement dans la vie communale tournaisienne. Rogier serait-il à Gand auprès d'Hubert?

Puis viennent les années décisives 1426-1428. En septembre 1426 meurt Hubert van Eyck. Le 17 novembre, Rogier rejoint Tournai où il est reçu officiellement par le Magistrat. Durant toute l'année 1427 et une bonne moitié de 1428, Jan van Eyck est à Lille, Robert Campin et Rogier van der Weyden à Tournai, éloigné seulement d'une trentaine de kilomètres (deux à trois heures de cheval). Le peintre de Philippe le Bon fait au moins deux visites dans la ville française, le 18 octobre 1427 à la Saint Luc, donc certainement pour rencontrer ses confrères, et le 23 mars 1428 pour des raisons non précisées. Ce sont les seules connues, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y en ait pas eu d'autres et nous ne savons rien des visites possibles des Tournaisiens à Lille.

	Hubert van Eyck	Jean van Eyck	Robert Campin	Rogier van der Weyden
1422	Gand?	10- à La Haye	<i>Mérode?</i>	
1423			Juin-Doyen des peintres	Mariage à Tournai?
1424		<i>Heures de Milan-Turin?</i>		
1425	Gand	Vers 07 installation à Lille 08/010-voyage secret?	19/02 élu eswardeur	Atelier Hubert van Eyck?
1426	†vers septembre		<i>Nativité?</i>	17 /11 — à Tournai
1427		18/10-à Tournai (St Luc)	19/02 élu eswardeur	5 Mars — début apprentissage <i>Annonciation?</i>
1428		23/03- à Tournai vers 06 — retour à Bruges 19/10 — départ Portugal	09 — reprise pouvoir bourgeois	<i>Miraflores</i>
1429		12 — retour Portugal	21/03 — condamnation	
1430				
1431				
1432		6 mai achèvement <i>Agneau</i>	25.10 — condamnation	1-08/ Maîtrise

Durant cette période, le duc, Philippe le Bon, guerroye en Hollande et n'a pas le loisir de s'intéresser à son peintre. Il passera à peine une quinzaine de jours à Lille chacune de ses deux années 1427 et 1428. Or il est très probable que les panneaux de l'*Agneau mystique* se trouvaient alors dans la résidence lilloise de Jan van Eyck, car tout le retable est fait de panneaux de formats relativement petits, facilement transportables et pouvant entrer dans une demeure bourgeoise courante. Si vraiment Rogier avait collaboré avec Hubert, il est clair qu'il n'a pu manquer d'aller rendre visite à Jan. On peut donc penser que des rapports assez étroits ont pu exister dans ces années charnières entre les ateliers eyckiens et campiniens.

Si Rogier était effectivement compagnon auprès d'Hubert van Eyck en 1425, il a bien pu contribuer à faire connaître à celui-ci le parti des grandes figures de l'*Autel dit de Flémalle* qui a pu inspirer celles du deuxième registre de l'*Agneau mystique* et non l'inverse comme on l'a parfois proposé. Au cours d'une visite à l'atelier de Jan van Eyck en 1427 ou 1428, il a bien

pu voir une peinture de fruits et d'une carafe qu'il imitera dans l'*Annonciation* du Louvre. Si la nature morte du second registre des volets extérieurs de l'*Agneau mystique* ne comporte pas d'ensemble identique, du moins sa réalisation à une qualité de lumière analogue. À l'inverse le peintre de Philippe le Bon a bien pu voir le *Triptyque de Mérode* et en tirer l'idée d'une représentation de l'Annonciation dans un intérieur contemporain, même s'il a estimé nécessaire de lui donner un caractère plus noble, plus palatial. C'est ce que Charles de Tolnay avait déjà mis en valeur en 1939 (37). Quant à Rogier, n'aurait-il pas vu le premier état de la préparation de la peinture des volets extérieurs de l'*Agneau mystique* avec ses encadrements d'architectures gothiques sur les trois registres, avant de commencer la peinture du *Retable de Miraflores* et de transposer l'idée de cadres gothiques en portails? Des trois artistes actifs en 1427, il était le plus jeune — de peu, sans doute, Jan van Eyck ne devait avoir que quelques années, de trois à cinq ans de plus. Aussi a-t-il pu jouer le rôle d'intermédiaire entre les deux tendances artistiques représentées par les deux ateliers. C'est bien par une synthèse de ces deux exemples que son art devait se développer, mais il n'est peut-être pas inutile de souligner que les circonstances ont pu le conduire à un rôle d'intermédiaire à cette époque de sa vie.

Quant à l'année 1432, elle marque pour les trois une date capitale: le 6 mai l'achèvement de l'*Agneau Mystique* consacre l'art de Jan van Eyck, même s'il a l'élégance — ou la fausse modestie — de se dire seulement le continuateur de l'œuvre de son frère aîné. Le 25 octobre, la deuxième condamnation de Robert Campin le conduit à dissoudre son atelier, ce qui marque la fin de sa position dominante, et le premier août l'acquisition officielle du titre de maître par Rogier va le mener à créer désormais en toute indépendance et sous son seul nom.

#### SAMENVATTING:

Indien Philippe Courault, abt van Sint-Pieters te Gent dan al niet bijgedragen heeft aan de bestelling van het *Retabel van de Zeven Sacramenten* (Antwerpen), dan is hij toch afgebeeld op het schilderij en is hij in de kapel van Poligny tevens aanwezig in de vorm van een gebeeldhouwde biddende figuur, die nog steeds bewaard is. Hij is daarenboven de opdrachtgever van de *Klaagzang* van het Mauritshuis in Den Haag. De identificatie van het portret van een biddende jonge man van het Museum voor Schone Kunsten te Brussel, met Jean Froidmont (Dominique van Wijnsberghe) noodzaakt ons dit schilderij uit het oeuvre van Rogier van der Weyden te lichten en het toe te wijzen aan een schilder die gevormd werd in zijn atelier te Doornik of tijdens de eerste fase van zijn Brusselse periode. Het gaat waarschijnlijk om Louis Le Duc die wellicht geïdentificeerd mag worden met de Meester van de Ontgraving van de heilige Hubertus. De *Calvarie* van het Escuriaal is geen laat werk maar een schilderij dat aanvankelijk bestemd was voor het Brusselse Stadhuis en dat op hetzelfde ogenblik gerealiseerd werd als de eerste reeks gerechtsschilderijen, maar dat uiteindelijk niet weerhouden werd. De schenker van de *Triptiek van de heilige Colomba* is ongetwijfeld een zekere Baudouin d'Oignies, echter niet de hoveling van Philips de Goede maar wel zijn neef, de heer van Oignies. De *Blijde Boodschap* van het Louvre wordt ten onrechte beschouwd als een atelierwerk of een kopie van een verloren werk. Het is een originele creatie die direct

(37) CH. DE TOLNAY, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles, 1939.

verwant is met de *Triptiek van de Mérode* en dateert uit de Doornikse periode van Rogier van der Weyden. Dit schilderij zet aan om de beginjaren van de schilder opnieuw te bestuderen. Deze kunnen begonnen zijn met een eerste vorming in het atelier van Robert Campin, gevolgd door een samenwerking met Hubert van Eyck te Gent om afgesloten te worden met de terugkeer naar zijn eerste meester waar hij officieel als leerling maar in feite als gezelschap aan de slag gaat. Tijdens de periode 1427-1428 zijn er ongetwijfeld nauwe contacten geweest tussen Jan van Eyck, werkzaam te Rijsel, Robert Campin en Rogier van der Weyden, werkzaam te Doornik.

#### SUMMARY:

Even if Philippe Courault, abbot of St Peter's in Ghent, was not involved in commissioning the *Altarpiece of the Seven Sacraments* (Antwerp), he is at least represented in the painting. He was also present in the De Poligny chapel with a statue representing him at prayer, and it was he that commissioned the *Lamentation* in the Mauritshuis in The Hague. The identification (by Dominique van Wijnsberghe) of the young man at prayer in the Museum of Fine Arts of Brussels with Jean Froimont leads us to withdraw this painting from the work of Rogier van der Weyden and to consider it the creation of a painter trained at his workshop in Tournai or at the very beginning of his Brussels activity, probably his nephew Louis Le Duc, who could be the Master of the Exhumation of Saint Hubert. The Escorial *Calvary* should not be seen as a late work, but a painting intended originally for the Brussels city hall, painted at the same times as the first series of justice paintings, but which remained unused. The donor of the *Saint Colomba Triptych* must indeed be a Baudouin d'Oignies, but not the master of the household of Philip the Good, but his nephew, Lord of Oignies. The *Annunciation* in the Louvre has been wrongly considered a studio work or a replica of a lost painting. In fact it is an original creation, directly dependent on the *Mérode Triptych* and dating from Rogier van der Weyden's Tournai period. It leads us to reconsider the painter's first years, which may have begun with an initial apprenticeship in the workshop of Robert Campin, followed by collaboration with Hubert van Eyck in Ghent, before returning to his first master, officially as an apprentice but in fact as an assistant. In 1427-28 there must have been quite close contacts between Jan van Eyck, who had set up in Lille, and Robert Campin and Rogier van der Weyden, working in Tournai.



PROJET DE FUNÉRAILLES POUR UN CHEVALIER DE  
LA TOISON D'OR: ANTOINE DE LALAING (1480-1540).  
JAN MONE ET LE TOMBEAU D'ANTOINE DE LALAING  
ET D'ISABEAU DE CULEMBORG DANS L'ÉGLISE  
SAINTE-CATHERINE DE HOOGSTRATEN

Claudine LEMAIRE

Sept dessins à l'encre bistre sur papier avec rehauts d'aquarelle jaune, une croix rouge sur le catafalque, le tout formant une frise de 306 cm de long sur 28 à 30 cm de haut. Datation d'après les filigranes du papier: entre 1531 et 1545 (voir annexe I par M. Martin Wittek) Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des Estampes, S V 78083-78038. Deux dessins ne portent pas de numéro. L'ordre logique est: s 85, 86, a, b, 88, 84, 83 (fig. 1).

Le document, tel qu'il est conservé actuellement, se compose de feuilles de papier folio, généralement entières, utilisées horizontalement, qui étaient probablement collées bord à bord sur un support. (nombreuses taches de colle). Il était sans doute conservé à l'origine sous forme de rouleau. Des pliures semblent indiquer qu'à un moment donné la frise a été repliée en accordéon et que par la suite, celle-ci a été découpée et recollée sur un nouveau support entraînant à un endroit la perte de quelques millimètres dans le sens de la largeur. Les nombreuses taches d'aquarelle font penser qu'il s'agit d'un brouillon ou d'une ébauche.

Si d'assez nombreuses descriptions, souvent très détaillées d'obsèques de chevaliers de la Toison d'or nous sont parvenues, leur représentation est très rare. La plus célèbre étant, bien entendu, la somptueuse édition que Christophle (sic) Plantin publia en 1559, pour commémorer la cérémonie des obsèques de Charles Quint, telles qu'elles eurent lieu le 29 décembre 1558 à Bruxelles, corps non présent, Philippe II conduisant le deuil. Le texte est illustré de 33 gravures à l'eau forte et au burin gravées par deux artistes hollandais travaillant à Anvers, Jean et Lucas Doetechum d'après des dessins dont la majorité serait l'œuvre de Jérôme Cock et dont un seul est conservé<sup>(1)</sup>. La « mise en scène » du cortège était due à Claude Marion, Toison d'or à l'époque. Certaines de ces gravures, plus grandes que la largeur du livre, sont repliées à l'intérieur du volume. L'édition Plantinienne parut en versions française, néerlandaise, allemande, espagnole et multilingue, en blanc et noir ou rehaussée<sup>(2)</sup>. Pour tout ce qui concerne cet ouvrage, dont il n'existe probablement qu'un seul exemplaire complet, celui de la Réserve Précieuse de la Bibliothèque royale à Bruxelles<sup>(3)</sup>, nous renvoyons à la remar-

(1) Londres, British Library, *Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists*, V, p. 150 et pl. XLVIII.

(2) « La magnifique et somptueuse pompe funèbre ... du très grand empereur Charles cinquième ... célébré à la ville de Bruxelles le XXIX jour de décembre MLVIII, Christophle Plantin, MDLVIII.

(3) Bruxelles, KBR, Réserve Précieuse, H 8052. Belgica Typographica n° 2021.

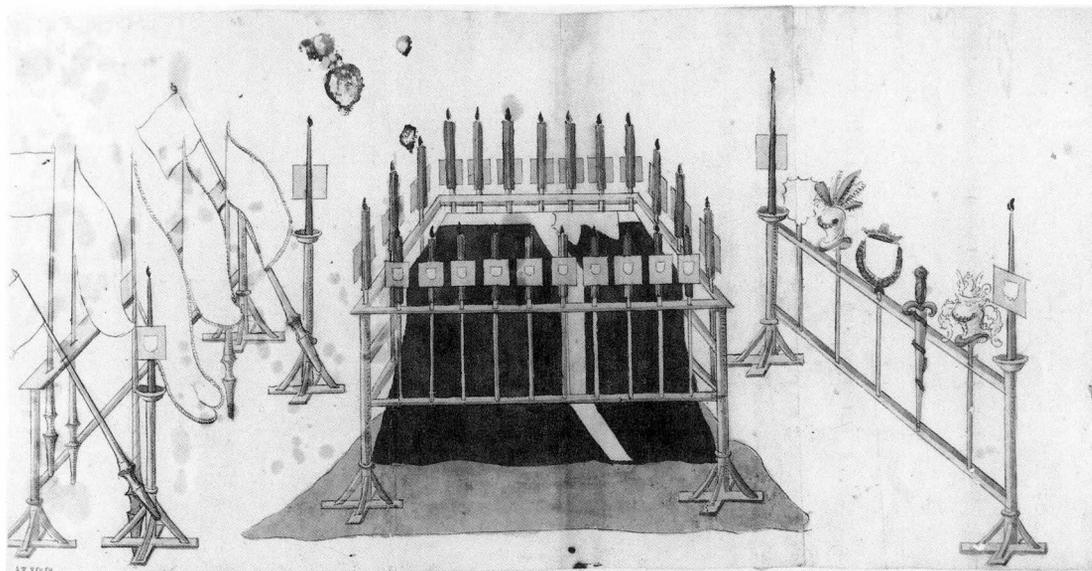
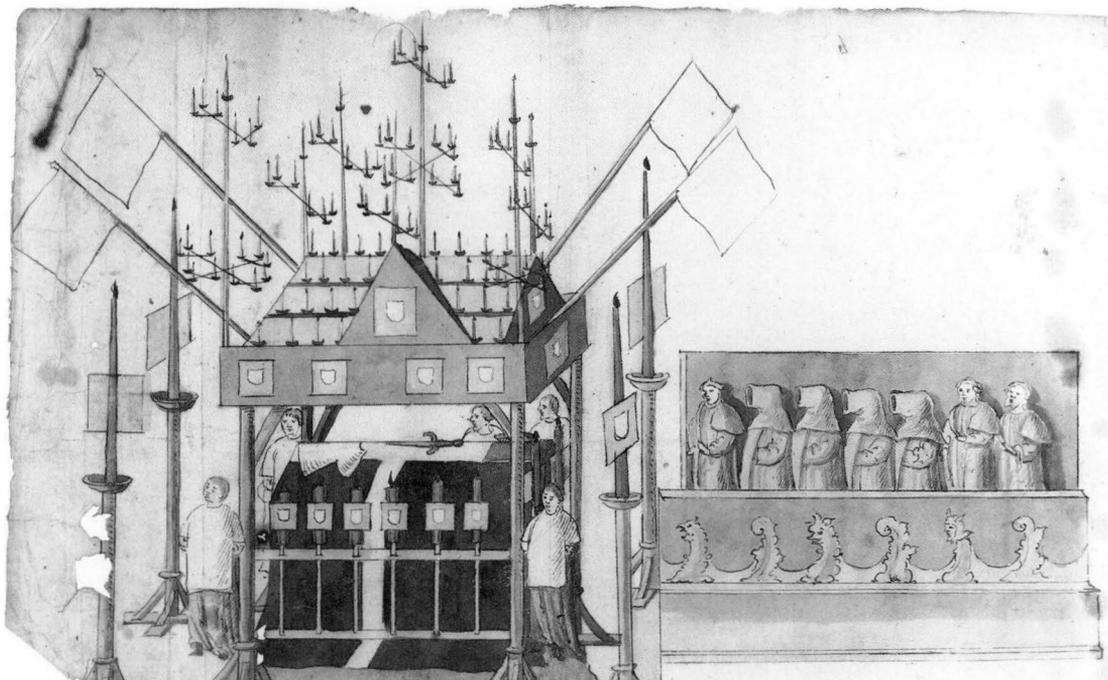
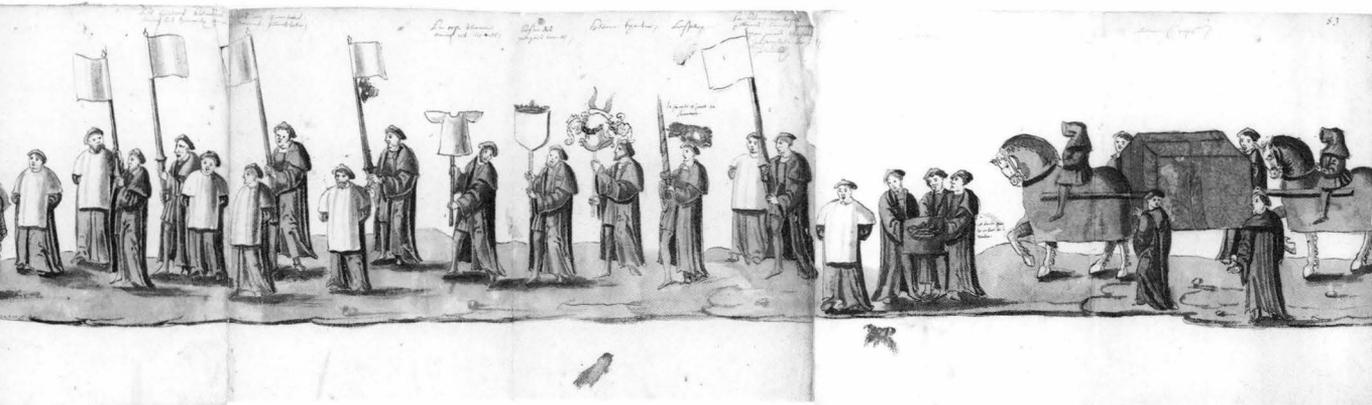


Fig. 1. *Projet de funérailles d'un chevalier de la Toison d'or.* Rouleau découpé formant une frise de 308 cm de longueur. Bruxelles, Bibliothèque royale, Cabinet des Estampes S V 780083-78088. (Copyright Bibliothèque royale)

PROJET DE FUNÉRAILLES POUR ANTOINE DE LALAING



quable étude de J.G. De Brouwère parue en 1950 <sup>(4)</sup>. Rien que le nombre de chevaux figurant dans le cortège, 23 au total, fait de cette édition un témoin unique de l'ampleur de la cérémonie; il est néanmoins frappant de constater la permanence d'un certain nombre d'éléments qui apparaissent dès la première description documentée d'obsèques d'un chevalier de la Toison, datant de 1433: ordonnance du cortège, collier de la Toison porté sur un coussin, structure et décor de la chapelle ardente dans l'église, etc. Tous les éléments figurant dans les descriptions semblent répondre à un cérémonial préétabli dont on ne trouve toutefois pas trace dans les ordonnances de l'Ordre.

Le Cabinet de Manuscrits de la Bibliothèque royale possède deux manuscrits qui constituent de véritables anthologies en matière de funérailles. Il s'agit des KBR 7386-91 <sup>(5)</sup> et KBR 163811-90 <sup>(6)</sup>, datant tous deux du xvi<sup>e</sup> siècle. Un troisième, le KBR 16391-16407 <sup>(7)</sup>, bien que datant du xviii<sup>e</sup> siècle, reprend deux reportages relatifs à des funérailles antérieures. Nous avons exclu de notre analyse les textes décrivant les funérailles de souverains étrangers, membres de l'Ordre célébrées à Bruxelles, telles que celles du roi Ferdinand de Castille à Sainte-Gudule en 1515, dont le compte rendu fut rédigé par Remy Du Puy, secrétaire de « don Charles, son héritier » qui devraient de préférence être comparés au cérémonial des funérailles de Charles Quint <sup>(8)</sup>.

Par ordre chronologique, ces manuscrits décrivent les obsèques de Pierre de Luxembourg (ou de Saint-Pol), seigneur d'Enghien, décédé en 1433, de Philippe le Beau à Bruxelles et à Malines en 1507, de Charles de Croy, prince de Chimay en 1508 à Chimay, de Charles de Croy, deuxième du nom, en 1527, d'Adolphe de Clèves, seigneur de Ravenstein, également décédé en 1527, et de Philibert de Chalon, vice-roi de Naples et prince d'Orange, mort en 1530.

Ces données peuvent être complétées par un certain nombre de documents conservés dans les dépôts d'archives ou dans d'autres bibliothèques ayant fait éventuellement l'objet d'une publication. Ils sont repris ci-dessous par ordre chronologique des dates de décès.

Le récit des funérailles de Philippe de Croy à Mons en 1482 a été édité par l'abbé Joseph Lecomte d'après un manuscrit des Archives municipales de Lille en 1970 <sup>(9)</sup>.

Dans les archives de la Ville de Béthune figure une version des funérailles de Philippe le Beau publiée par De la Fons-Mélicoq en 1860 <sup>(10)</sup>. Jean Lemaire de Belges dédia à Marguerite

(4) J.G. DE BROUWÈRE, *La magnifique et somptueuse pompe funèbre de Charles Quint-1558*, dans *Société héraldique Luxembourgeoise, Annuaire 1950*, p. 47-60. Avec nos remerciements à Madame Monique Kieffer, Directrice de la Bibliothèque nationale de Luxembourg.

(5) KBR 7386-94, Van den Gheyn, VII n° 4976, p. 306-308.

(6) KBR16381-90, Van den Gheyn, VII n° 4977, p. 308-309.

(7) KBR 16391-16407, Van den Gheyn VII n° 4978, p. 310-311.

(8) KBR 7386-94, op. c., f. 122-128.

(9) Obsèques et pompe funèbre d'un grand seigneur du xv<sup>e</sup> siècle, Philippe de Croy, 2<sup>me</sup> comte de Chimay, 1482 (reportage par Guillaume Rhuger, « héraut d'armes du pays et comté de Haynaut ») publiées par J. Lecomte, dans *En Fagne et Thiérache*, 1970, p. 3-11, d'après Lille, Archives municipales, ms 627, f. 61-66 (non cité dans le *Liber amicorum Raphaël De Smedt*, IV, p. 13-33).

(10) Pompe funèbre de Philippe le Beau, roi de Castille, à Malines, publiée par De la Fons-Mélicoq, *Revue d'histoire et d'archéologie*, 11, 1860, p. 213-219, d'après un registre des Archives de l'hôtel de ville de Béthune coté « mem. » f. 113-114r.

d'Autriche un récit de ces mêmes funérailles <sup>(11)</sup>. Par la suite, il offrit le même texte à Claude de France. Cette seconde version se retrouve dans le manuscrit Paris, BNF, fr. 22326, datant du XVI<sup>e</sup> siècle <sup>(12)</sup>.

Dans le recueil héraldique BNF, fr. 5229, figure le récit très détaillé de la pompe funèbre de Jean de Luxembourg, seigneur de Ville, à Douai en 1508, rédigé par un témoin oculaire <sup>(13)</sup>. Il a été publié par F. Brassart, qui avait également publié un bref compte rendu des mêmes funérailles figurant dans les archives échevinales de Douai <sup>(14)</sup>. Jean de Luxembourg <sup>(15)</sup> avait épousé en 1501 Elisabeth (ou Isabeau) de Culemborg (1475-1555) <sup>(16)</sup>. Isabeau était alliée à la maison de Bourgogne par sa mère, Jeanne, fille d'Antoine, comte de la Roche, dit le Grand Bâtard (vers 1428-1504) <sup>(17)</sup>. Celle-ci avait épousé Gaspard de Culemborg.

Un an après le décès de Jean de Luxembourg, Isabeau se remaria avec Antoine de Lalaing (1480-1540), personnage-clé à l'époque de la régence de Marguerite d'Autriche et veuf en premières noces de la sœur d'Isabeau. Isabeau devint première dame d'honneur de Marguerite d'Autriche et seule admise à partager la table de la princesse. Elle et son mari sont en outre les serviteurs cités en premier dans le relevé des dépenses en exécution des dernières volontés de Marguerite d'Autriche daté du 31 octobre 1532 et consignées par Jean de Marnix <sup>(18)</sup>. Ce document, conservé aux Archives du Royaume à Bruxelles et publié par le comte de Quinsonas en 1860, est particulièrement intéressant, parce qu'un paragraphe entier, repris ci-dessous, est consacré aux tableaux que Bernard van Orley a exécuté pour la Princesse: pas moins de

(11) Jean Lemaire de Belges, œuvres éditées par Ed. Stecher, IV, Louvain, 1891, p. 243-266.

(12) Paris, BNF, Ms fr. 22326, p. 81.

(13) Paris, BNF, Ancien Fonds, Ms.fr. 5229, f.145-149, publié par F.B. (Félix Brassart) *Pompe funèbre de Jean de Luxembourg...*, *Souvenirs de la Flandre Wallonne*, 1<sup>re</sup> série, III, 1863, p. 110-123.

(14) F. BRASSART, Id., *Souvenirs de la Flandre Wallonne*, XIV, 1874, p. 119-133.

(15) D'après J.J.S. SLOET (voir note 32, p. 215), le testament de Jean de Luxembourg était conservé dans les archives du comté de Hoogstraten, actuellement Rijksarchief in Gelderland; H. PAUWELS, *La Toison d'or*, Bruges, 1961, p. 150-152 avec iconographie. Un vitrail du XVI<sup>e</sup> siècle en l'église de Lierre représente également Jean de Luxembourg, publié par P.W. BELTJENS dans: *Antonius van Lalaing, eerste graaf van Hoogstraten en de glasschilderkunst, Liber amicorum J.Lauwerijs*, Hoogstraten, 1978, p. 14.

(16) Au sujet d'Isabeau (Elisabeth) de Culemborg, voir J. LAUWERIJS, J.D. DE JONG, P.S.W. BELTJENS, *Losse studies bij de 400ste verjaardag van haar overlijden*, dans *Jaarboek van de Koninklijke Hoogstratens Oudheidkundige Kring*, 23<sup>ste</sup> jg, 1955-56, p. 5-82.

(17) J.M. CAUGHES, *Antoine de Bourgogne, Les chevaliers de la Toison d'or au XV<sup>e</sup> siècle*, Frankfurt am Main, 2000 (2<sup>me</sup> édition revue et enrichie), p. 129-131.

(18) (Cte) E. DE QUINSONAS, *Matériaux pour servir à l'étude de Marguerite d'Autriche*, III, Paris, 1860, p. 387-411, d'après Bruxelles, AGR, Chambre des Comptes, registre 1832.

Ce document apporte également des renseignements précieux sur les œuvres commandées et payées par Marguerite d'Autriche à Bernard van Orley et leurs destinataires comme on pourra en juger par ce qui suit: « A maistre Bernard d'Orley, painctre de feu Madame, la somme de iiiiij cent ij livres ... pour son paiement des pièces d'ouvrages de son mestier...

premiers ung grand tableau exquis sur bois fait à huille ... sur la vertu de pacience, duquel tableau Madame feyt don à monsieur le conte d'Hoestrade pour icelluy meetre et pour devant la cheminée de la chambre où elle se lougeoit au chasteau d'Hoestrade quant elle y alloit (il s'agit du tableau Bruxelles, Musée des Beaux-Arts, Inv.1822) et aultres sept tableaux de la pourtraicture d'icelle Dame donnez par son ordonnance... » (suivent les noms des sept destinataires) (fol.ij cent iii recto du registre, p. 402 de l'édition).

sept exemplaires de son propre portrait, alors que ceux qui sont conservés ont toujours été considérés comme des copies. Il y est également question du triptyque « La Patience » (Bruxelles, Musée des Beaux-Arts).

Un tableau, conservé à l'orphelinat de Culemborg, fondé par les époux Lalaing, représente Isabelle, entourée de ses deux époux, chacun portant le collier de la Toison et flanqué de ses armoiries sur fond de paysage. Les deux armoiries parties d'Isabelle y figurent également <sup>(19)</sup> (fig. 2). Un tableau identique, appartenant à la famille de Mérode a été publié en 2001 par Sylvianne Modrie <sup>(20)</sup>.

Le manuscrit Londres, British Library Add. 25351 est également un recueil de descriptions d'obsèques, principalement de princes et de seigneurs, hommes et femmes, originaires des Pays-Bas; bien que datant du xviii<sup>e</sup> siècle, il reprend celles des obsèques de Philippe le Beau en 1507 et d'Adolphe de Clèves en 1495 <sup>(21)</sup>.

Le manuscrit KBR 16381-90 décrit dix cérémonies d'obsèques. En tête figurent celles de Louis de Male, comte de Flandre qui se déroulèrent à Lille en 1383. Suit, l'ordonnance des funérailles du comte Pierre de Saint-Pol (ou de Luxembourg) à Enghien en 1433, publiée en 1900 dans la revue « Jadis » <sup>(22)</sup>. Celles de « Monseigneur de Ravestein » (c'est à dire Adolphe de Clèves), décédé en 1527 à Bruxelles, n'ont pas fait l'objet d'une publication à notre connaissance <sup>(23)</sup>. Ce dernier récit est fort intéressant parce qu'il est rédigé par le roi d'armes de la Toison d'or, qui ne se nomme pas, mais se dit trop âgé pour régler lui-même les funérailles. Son texte est destiné à informer les officiers de l'Ordre des dispositions à prendre. Le récit suivant, relatif aux obsèques de Philippe le Beau à Malines en 1507, a été publié par Charles Ruelens en 1860 <sup>(24)</sup>. Il est suivi du compte des dépenses engagées pour la cérémonie malinoise, au moindre détail près, puisqu'il y est question d'un montant relatif à 2.500 crochets pour tendre les draps noirs et de « ung millier despingles pour attachier les dicts blasons » sur les tentures tendues dans la cathédrale Saint-Rombaut.

Le manuscrit KBR 7386-94 commence également par le récit des obsèques de Louis de Male. Il offre également le récit des funérailles de Philippe le Beau à Malines et de Philibert de Chalon dont la brève et héroïque carrière de lieutenant-général de l'armée d'Italie au service de Charles Quint se termina à l'âge de 28 ans à la bataille de Garinana. Son corps fut ramené d'Italie dans des circonstances particulièrement difficiles <sup>(25)</sup>. Le récit inédit concerne

(19) Culemborg, Museum Elisabeth Weeshuis, mew 212. Reproduit par H.Pauwels (note 14) et par Hanno Wijsman dans le chapitre: *De Bibliotheek van kasteel Hoogstraten*, dans *Jaarboek van het Nederlandse Genootschap van Bibliofielen*, 2003, XI, p. 97.

(20) S. MODRIE, *Archéologie de l'Hôtel de Lalaing-Hoogstraten*, dans *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 132, décembre 2001, p. 15-19, reproduit p. 19. Avec nos remerciements à Stéphane Demeter qui a attiré notre attention sur l'existence d'un double du tableau conservé Culemborg.

(21) *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Museum*, II, 1877, p. 182, Ms Add.25.351, resp. f. 63b et f. 28.

(22) KBR, Ms 16381-90, f. 11-18v, sans nom d'auteur, revue « Jadis » 1900, p. 75.

(23) KBR Ms 16381-16390, f. 19-41 verso.

(24) L'obsèque de Don Philippe d'Autriche, roy de Castille ... fait à Malines l'an XV et VII, Ms 16381-90, f. 54-68v et 70 à 93, publié par Ch. Ruelens, dans *Revue d'histoire et d'archéologie*, II, 1860, p. 117-123.

(25) E. DE QUINSONAS, op. c., p. 140-149: Ulysse Robert, Philibert de Chalon, Prince d'Orange, Vice-roi de Naples, Paris, 1902, p. 140-156; Vivre et Mourir à la Renaissance, La pompe funèbre de Philibert de



Fig. 2. *Portrait (anonyme) d'Isabelle de Culemborg entourée de ses deux époux, Jean de Luxembourg et Antoine de Lalaing.* Culemborg, Museum Elisabeth Weeshuis, mew 212.

une étape intermédiaire du voyage à Saint-Claude et les cérémonies en l'honneur du défunt à l'abbaye du même nom <sup>(26)</sup>. On lit ensuite le récit des obsèques de Charles de Croy, premier prince de Chimay en 1527 <sup>(27)</sup>. Le codex présente une première marque d'appartenance à « Isabeau de Lalaing 1597 », suivie d'une autre, libellée ainsi: « Pardon à Philippe le Poyvre en may 1597 amen ». Il y a eu plus d'une Isabelle ou Isabeau de Lalaing au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, mais la mention d'un membre de la famille Le Poyvre nous oriente vers Isabelle de Lalaing de la

Chalon, Catalogue d'exposition, Lons-le-Saunier, 2002, comportant, en annexe, une reconstitution imaginaire du cortège funèbre, inspirée principalement de l'édition plantinienne « La pompe funèbre de Charles Quint » (dont la bibliothèque de Besançon conserve un exemplaire rehaussé ayant appartenu à Granvelle) et d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal datant du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle avec dessins décrivant « Les écus d'armoiries et bannières portés au convoi funèbre de Philibert de Chalon ». (Ms 5014, f.186); J.P. Sosson, *Philibert de Chalon, prince d'Orange*, Paris, 2005, p.

(26) Bruxelles, KBR, 7386-94, f. 81-103.

(27) *Ibid.*, fol.104-109 verso; Abbé J. Lecomte, *Obsèques du premier prince de Chimay, Charles de Croy*, dans *Bulletin annuel des Amis du Collège St.-Joseph de Chimay*, n° 88, (1969?), p. 2-11.

Mouillierie, quatrième fille de Philippe de Lalaing, lui-même fils naturel d'Antoine de Lalaing, légitimé en 1523 <sup>(28)</sup>, dont la mère, Isabeau, était elle-même une bâtarde de la famille noble des Haubourdin, comme nous l'apprend la savante étude généalogique de F.Brassart consacrée aux comtes de Lalaing. Isabelle de Lalaing épousa le chevalier Louis Le Poyvre en 1592. Celui-ci décéda en 1597. Il est probable que Philippe Le Poyvre était leur fils et que celui-ci hérita du manuscrit à la mort de son père. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le recueil faisait partie de la bibliothèque du comte de Cobenzl: il est relié à ses armes. Il est à noter que, malgré le lien de famille unissant Isabeau de Lalaing à Antoine de Lalaing, il n'y a pas trace d'un récit des funérailles de son beau-père dans le manuscrit qui lui a appartenu.

La représentation conservée au Cabinet des Estampes pose de nombreux problèmes. Si des indications manuscrites figurent bien au-dessus de certaines représentations, aucune date, aucun nom du défunt n'apparaît et tous les étendards et blasons sont laissés en blanc. Une note d'une autre main, à côté de la représentation d'une couronne comtale portée sur un coussin, signale une erreur du dessinateur, car « se doit le collier de la toison qui (ici) ». La couronne a été barrée. Dans tous les récits cités, le collier est effectivement porté sur un coussin par le héraut Toison d'or. Cette note nous apprend en tout cas que le défunt porte le titre de comte et que le dessin a été vu ou revu par un spécialiste. Une autre inscription, au-dessus de quatre personnages en long manteau de deuil, arborant chacun une bannière, se lit « Les quatre bannières avec les VIII quartiers avecq les héralux et le roy d'armes saint bavon ». Le nom du saint gantois indique un rapport- mais lequel?- soit avec le village extra-muros dénommé Saint-Bavon, soit avec l'abbaye du même nom. Nous y reviendrons.

Trois représentations du heaume timbré du défunt surmonté de son cimier, dont deux incomplètes dans la représentation du cortège, l'autre très précise figurant dans le décor de l'église, permettent l'identification de la famille du défunt: « tête et col d'aigle dans un vol banneret issant d'une couronne » <sup>(29)</sup>. Même si les couleurs ne sont pas représentées, le cimier ne laisse planer aucun doute: il appartient à la seule famille Lalaing.

Quatre dessins représentent le cortège de funérailles et deux le décor de l'église lors des obsèques.

L'identification des filigranes du papier, due à Monsieur M. Wittek, que nous remercions de tout cœur, oriente vers une date située entre 1531 et 1545 (voir annexe I).

La question à résoudre est donc celle-ci: quel est le comte de Lalaing, chevalier de la Toison d'or, décédé au cours de cette période, qui a eu droit à des obsèques grandioses, peut-être à Gand? Posée de cette manière la réponse est: aucun. Posée d'une autre manière: quel est le comte de Lalaing, chevalier de la Toison d'or, décédé à Gand à cette époque? la réponse ne peut être que: Antoine de Lalaing, premier comte d'Hoogstraten, né en 1480, chevalier de la Toison d'or en 1506, décédé à Gand le 2 avril 1540. En confrontant la date du décès aux événements historiques, il est aisé de comprendre que le moment était malvenu pour procéder à des funérailles prestigieuses: Gand était en pleine révolte contre l'Empereur

(28) F. BRASSART, *Histoire et généalogie des comtes de Lalaing*, Douai, 1854<sup>2</sup>, p. 82; R. BORN, *Les Lalaing*, Bruxelles, 1981, p. 313, signale l'existence d'une ampliation de l'acte de légitimation datant de mars 1534.

(29) M. POPOFF, *Armorial Lalaing*, Luissant, 1989, p. 53.

au sujet d'une nouvelle levée d'impôts<sup>(30)</sup>. Les « bandes d'ordonnance » du duc d'Aerschot, cantonnées dans le bourg extra muros de Saint-Pierre et celles d'Antoine de Lalaing, dont aucun document ne précise le lieu du campement, ne parvenant plus à maîtriser la rébellion, Marie de Hongrie pria l'Empereur de se rendre à Gand. Elle requit le comte d'Hoogstraten pour se rendre à la rencontre de Charles Quint. Celui-ci arriva le 14 février, accompagné de la Régente, de Guillaume d'Orange et du duc d'Aerschot<sup>(31)</sup>. L'insurrection persistait, aussi, le 13 mars, l'Empereur fit-il décapiter neuf meneurs et cinq autres le 4 mai. Entre-temps, le comte d'Hoogstraeten était tombé gravement malade; il mourut le 2 avril, non sans avoir dicté devant notaire, deux jours avant son décès et en présence de son épouse, (nommée Ysabeau dans l'en-tête du testament et à côté de la signature de son époux au bas de celui-ci) de Culembourg, dame de « Hoogstraete et de Borssele ». Ce testament, très détaillé, a été publié in extenso d'après l'original, par le baron Sloet en 1906<sup>(32)</sup>. Dans ce document le testateur expose comment il envisage ses funérailles, soit au cas où il viendrait à mourir à Hoogstraten, soit ailleurs. La teneur du testament et le fait qu'aucun des textes consultés relatifs aux événements à Gand, même s'ils mentionnent la mort d'Hoogstraeten, ne fait allusion à la moindre cérémonie funèbre, amène à conclure que le cortège funèbre, tel qu'il est représenté dans le dessin, n'a très probablement jamais eu lieu, puisqu'il est en contradiction avec un testament établi deux jours avant le décès, mais que les obsèques dans l'église d'Hoogstraten se sont probablement déroulées selon la volonté du défunt et telles qu'elles sont représentées dans les dessins S V 78083 et 84 et décrites dans le testament. Le fait que le manuscrit KBR 7396-94 ayant appartenu à Isabeau de Lalaing ne comporte aucun document relatif aux funérailles de son beau-père peut confirmer notre hypothèse qu'il s'agit d'un simple projet, inspiré des cérémonies entourant normalement le décès d'un chevalier de la Toison d'or.

Le testament compte 38 articles. Après un préambule en latin, signalant qu'il est rédigé « in camera domini de Hoehstrate in domo Caroli Nicolai, receptoris generali comitatus Flandrie, in oppido Gandavo », il se poursuit en français. Nous en extrayons les passages suivants:

« Nous, Anthoine de Lalaing...chevalier de lordre, conseiller et chambellan de l'empereur et gouverneur de Hollande...(le testateur ne mentionne qu'une partie de ses titres). Item sil

(30) Le récit le plus détaillé de l'insurrection gantoise est celui rédigé en 1547 par Jean D'Hollander, chanoine de Sainte-Waudru, publié à La Haye en 1747 d'après un manuscrit ayant appartenu à Achille Godefroy. Ni d'Hollander, ni Jan Van den Vivere dans sa « Chronycke van Ghendt 1384-1632 » éditée à Gand en 1885 par Frans de Potter et rééditée à Gand en 1999 ne mentionnent de pareilles funérailles. Voir aussi, M. GACHARD, *Relation des troubles de Gand sous Charles Quint*, dans *Analecta Belgica*, III, 2, 18 p. 160-161, d'après le manuscrit KBR, 16884-887 et V. Fris, *La citadelle de Charles Quint et le château des Espagnols à Gand*, dans *Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, 65, 1922, p. 5-70.; Id., *Plans de Gand*, 1929, p. 17; J. VAN DE WIELE, *De Zestiende eeuw*, dans *Ganda & Blandinium, De Gentse abdijen van Sint Pieters en Sint-Baafs*, Tentoonstellingscatalogus onder redactie van G. Declercq, Gent, 1998, p. 73-84. Avec nos remerciements aux archivistes de la ville de Gand.

(31) M. GACHARD, *Voyages des souverains des Pays-Bas*, II, Bruxelles, 1871, p. 159.

(32) J.-L.S. BARON SLOET, *De testamenten van Anthoine de Lalaing en Elisabeth van Culemborch*, Geldre, 1906, p. 215-227, d'après l'original. L'étude est suivie de la publication d'une copie collationnée sur l'original du testament d'Elisabeth. Les deux documents ont été transférés des Archives du comté de Hoogstraten aux archives de la province de Gueldre. Une version abrégée, traduite en néerlandais, a paru dans *Hoogstratens Oudheidkundige Kring, Jaarboek*, 1956.

advient que nous trépassons ou lun de nous, hors de nostredicte maison et seigneurie de Hoochstrate, en ce cas nous voulons le plustôt après notre trespas...que noz corps estre ouvertz, les cœurs en ostez et mis en custodes de plomb....estre portez en nostre ville de Culembourg...et les entrailles menez en ung tonnelet au cloistre de ste Claire à Hoochstrate...

« Item voulons consequamment nos dictz corps au cas que dessus estre enbasmez..et ainsi menez secrètement et sans cérémonie vers notre lieu.de Hoochstrate..portez en légglise.....vueillant que... soit escript autour de notre tombe, ordonée dessus ladicte cave: Cy gist etc .....Item voulons encoire a lun des costez dudict choer et au mur estre affixée une grande lame de cuyvre, ou sera inscrit nostre épitaphe... ».

Ce texte fait allusion au magnifique tombeau de pierre blanche et d'albâtre sur socle de marbre noir, attribué à Jan Mone(t), le sculpteur natif de Metz (vers 1480- 1549?), actif en Belgique entre 1521 et 1539<sup>(33)</sup>, date à laquelle il retourna probablement en France, comme le confirme un mandement de Marie de Hongrie publié par Henri Heymans en 1899<sup>(34)</sup>. (fig.2 et fig.3). La biographie de Jan Mone(t) et, surtout, le nombre de tombeaux et de retables qu'on peut lui attribuer au cours de sa carrière aux Pays-Bas, posent de nombreux problèmes. On sait qu'il fut nommé « artiste de l'empereur » en 1524 et qu'à ce titre, une pension lui a été payée par la ville de Malines sur ordre de Charles Quint jusqu'en 1549, peut-être date de son décès. Ayant d'abord séjourné à Anvers, où Dürer le rencontra et fit son portrait<sup>(35)</sup>, Mone installa son atelier à Malines en 1524, où la sculpture sur albâtre gypseux avait commencé à se développer, la période faste étant la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle et le début du xvii<sup>e</sup> siècle.

Dès 1931, Saintenoy avait attribué le tombeau d'Antoine de Lalaing et de son épouse à Jan Mone ou Jehan Money (suivant que les factures à son nom sont établies en flamand ou en français)<sup>(36)</sup>. Il avait été précédé de peu par une étude admirable due à Erwin Hensler parue en 1923 qui arrivait aux mêmes conclusions<sup>(37)</sup>. En 1953, Domien Roggen a mis en doute cette attribution<sup>(38)</sup>. Le problème avait été traité l'année précédente par J.Duverger, M.J.Ongghena et P.K.van Daalen. Ceux-ci concluaient que le « groupe Monet », tel qu'il apparaît dans les sculptures (nous supposons qu'il s'agit des tombeaux) de Douai, Hoogstraten et Braine-le-Château offrent effectivement beaucoup de similitudes, mais que l'attribution à Mone(t) restait douteuse<sup>(39)</sup>. En 1973, Ignace Vandevivere et Catherine Périer d'Ieteren, négligeant,

(33) H. HYMANS, Article *Jean Mone*, *Biographie Nationale*, XV, 1899, col. 100-103; E. Hensler, *Die Grabdenkmäler von Jean Mone*, *Belgische Kunst-Denkmäler*, II, Munich, 1923, p. 91-112. Ouvrage capital, souvent négligé. Avec nos remerciements à M. Smolderen.

(34) H. HYMANS, a.c.

(35) L. HADERMANN - MISGUICH, Article *Jean Mone*, *Biographie Nationale* XL, supplément 12, fasc.II, 1978, col. 646-652.

(36) P. SAINTENOY, *Le statuaire Jan Mone, Jehan Money, maître-artiste de Charles Quint...*, Bruxelles-Paris, 1931, p. 42-50.

(37) E. HENSLE, o.c., p. 103-105. On doit à l'auteur l'analyse la plus fouillée du retable de Hal.

(38) DOMIEN ROGGEN, *Jehan Mone « artiste de l'empereur »* (article en néerlandais), dans *Gensche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, XIV, 1953, p. 207-235

(39) J. DUVERGER et M.J. ONGGHENA, *Nieuwe gegevens aangaande XVde eeuwse beeldhouwers in Brabant en Vlaanderen. Beeldhouwer Jan Monet. Andere Renaissance-Meesters in Brabantse en Vlaamse Gemeenten. Het beeldhouwde ornament in de Zuidelijke Nederlanden gedurende het tijdperk 1515-1545*, dans *Mededelingen Vlaamse Academie. Klasse Schone Kunsten*, XV, 1953, nr 2., p. 5- 91.



Fig. 3. Hoogstraten, Eglise Ste-Catherine, *Gisant d'Antoine de Lalaing*. (Copyright IRPA, Bruxelles)



Fig. 4. Hoogstraten, Eglise Ste-Catherine. *Détail du tombeau d'Antoine de Lalaing. Angelot présentant le heaume surmonté du cimier Lalaing.* (Copyright IRPA, Bruxelles)

comme leurs prédécesseurs, les pièces d'archives publiées depuis 1890, considéraient que seules deux œuvres conservées pouvaient être attribuées avec certitude à Jan Mone(t), tout en admettant qu'en ce qui concerne Hoogstraten « la grande délicatesse du modelé et des ornements situent cette œuvre dans l'orbite de Mone ». Soit, le retable pariétal des Sept Sacrements de l'église Saint-Martin de Hal, daté 1533 et signé « Jehan Mone » et les deux retables successifs destinés à la chapelle de Charles Quint du Palais de Bruxelles, le premier commandé par Marguerite d'Autriche et le second par Marie de Hongrie à Mone<sup>(10)</sup>. Grâce aux documents d'archives publiés par Paul Saintenoy, il est possible de retracer l'historique du second retable de la chapelle de Charles Quint. Le premier, jugé trop peu orné par la Régente, fut renvoyé à l'artiste, à charge d'en exécuter un second. Celui-ci, placé en 1538, fut à son tour remplacé sous les archiducs Albert et Isabelle par une œuvre signée Jean Mabuse. On ignore ce qu'est devenu le premier retable, alors que le périple du second a abouti dans la chapelle Maes de la collégiale Saint-Michel à Bruxelles. Offert en 1610 par les archiducs Albert et Isabelle à l'abbaye de la Cambre, il fut transféré à Saint Michel dans le courant

(10) I. VANDEVIVERE et C. PERIER-D'ETEREN, *Belgique renaissance. Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1973, p. 73.

du XIX<sup>e</sup> siècle et trop copieusement restauré en 1846 <sup>(41)</sup>. Hensler était d'ailleurs arrivé à la même conclusion.

Vandevivere et Périer attribuent également « de manière quasi certaine » à Mone le mausolée pariétal en albâtre du cardinal Guillaume de Croy, érigé probablement entre 1525 et 1528 dans le chœur de l'église des capucins d'Enghien.

Récemment, Krista De Jonge a estimé également que le tombeau d'Antoine de Lalaing pouvait « avec raison être attribué à Jean Mone ou à son atelier » <sup>(42)</sup>.

Il est hors de notre propos d'établir la liste des œuvres attribuées à Jan Mone, mais simplement de regrouper les preuves qu'il est possible d'attribuer à « Jan Lartist » le tombeau de Sainte-Catherine d'Hoogstraten. Dans son ouvrage, paru en 1988, consacré à l'église de Hoogstraten, Roeland De Ceulaer est le seul à utiliser une partie des comptes relatifs à la reconstruction de l'église datant de la période 1525-1543, conservés dans les archives communales de Hoogstraten <sup>(43)</sup>. L'auteur conclut que la construction d'un nouveau chœur débuta en 1525 et que, malgré une interruption entre 1534 et 1535, celui-ci était autant dire achevé en juin-juillet 1539, moment d'une visite du comte de Lalaing à l'église <sup>(44)</sup>. Celle-ci fut entièrement achevée en 1542. L'hypothèse -prudente- formulée par De Ceulaer que les tombeaux furent peut-être réalisés après le décès du comte est contredite par le testament, dont aucun des auteurs cités n'a pris connaissance, alors que sa publication date de 1906. L'argument que l'épithaphe placée sur le mur est postérieure au décès d'Antoine de Lalaing n'est pas valable, puisque celui-ci demande expressément à ses héritiers de rédiger l'épithaphe et de la faire graver sur une plaque de cuivre pour la placer sur le mur du chœur à hauteur du double tombeau, où elle se trouve toujours.

D'après des paiements (rédigés en français lorsque ceux-ci émanent d'Antoine de Lalaing) publiés par De Ceulaer, trois sculpteurs travaillaient au château en 1529; on ignore s'ils étaient également occupés dans l'église. On peut supposer que le sarcophage a pu être sculpté au château, vu les travaux entrepris dans le chœur de l'église, et amené sur place ensuite. Pareils transports n'étaient pas exceptionnels: le premier retable de Jan Mone pour la chapelle de Charles Quint, réalisé dans l'atelier de Mone à Malines, fut transporté en pièces détachées à Bruxelles par bateau.

Un document provenant des « Rentmeesterrekeningen » de Hoogstraten, publié en 1987 dans un ouvrage collectif consacré à la famille des architectes Keldermans, signale un (premier?) paiement à « Maître Rombaut », c'est à dire à Rombaut II Keldermans (1460-1531), d'ordre des échevins de Hoogstraten, datant de 1525, pour avoir dessiné un « patron » de l'église commandé à « Mester (sic) Rombout » <sup>(45)</sup>. Les comptes, en flamand, relatifs aux paie-

(41) Ibid. p. 28, 29, 62, 63, 74.

(42) K. DE JONGE, *Les fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas, Actes du colloque « De-meures d'éternité »*, Tours, 1996, Paris, 2005, p. 130.

(43) R. DE CEULAER, *De Sint-Catharinakerk te Hoogstraten, Inventaris van het Kunstpatrimonium van de Provincie Antwerpen*, II, Gent, 1988; p. 117-121 et p. 105 pour le fragment de sculpture (non reproduit), d'après le Gemeentearchief Hoogstraten (Stadhuis), nr 170-179.

(44) Ibid., p. 38.

(45) H. JANSE, R. MEISCKE, J.H. VAN MOSSELVELD, F. VAN TYGHEM, *Keldermans. Een architectonisch netwerk in de Nederlanden*, 's Gravenhage, 1987, p. 21, d'après les « Rentmeesterrekeningen » de 1525. A noter que

ments des exécutants pour les années 1524-25, issus de la même source, avaient été publiés en 1895 par Eduard Adriaensen et Gustaaf Segers<sup>(46)</sup>. Ils concernent, notamment, Anthonius Keldermans, autre membre de l'illustre famille de bâtisseurs, et Hendrik Lambrechts. Dans un des comptes il est question de « Jannen Moect » « l'artist »<sup>(47)</sup> que les auteurs ont hésité à identifier avec Jan Mone. Il est clair qu'il s'agit d'une erreur d'audition ou de lecture du secrétaire ou du copiste, comme l'avait déjà souligné Hensler, et que c'est de Jan Mone qu'il est question. En 1528, le comte convoquait à nouveau « Jan Lartist » ainsi que Maître Rombout II Keldermans pour juger du travail d'un sculpteur - par ailleurs inconnu- dénommé Joos Kalbot<sup>(48)</sup>. Il s'agit, probablement, de la notation phonétique d'un nom flamand, hypothèse qui pourrait se révéler exacte, puisque un « Joos Callebout » va figurer comme « maître » dans les *Liggeren anversois* à la date de 1540, immédiatement sous celui de « Frans Floris schilder »<sup>(49)</sup>. En 1528, « Jan Lartist » est payé à Hoogstraten pour une livraison d'albâtre et de pierre blanche. S'agirait-il de pierres destinées au tombeau? Comme on peut s'en rendre compte, toutes les dates réunies ici coïncident avec la période d'activité de Jan Mone aux Pays-Bas. Roeland De Ceulaer n'a pas manqué de souligner les ressemblances entre les gisants de Hoogstraten et deux tombeaux attribués généralement à Jan Mone: celui de Maximilien de Hornes à Braine-le-Château (fig. 5) et celui de Charles Ier de Lalaing, frère aîné d'Antoine, à l'abbaye des Prés-lez-Douai, réalisé également en marbre et en albâtre. Ce dernier, transféré au Musée de la Chartreuse de Douai, fut détruit lors d'un bombardement en 1940 (fig. 6).

Bien que De Ceulaer soit tenté d'attribuer à Mone le tombeau de Hoogstraten, il juge que le séjour du sculpteur sur place a été trop bref, perdant peut-être de vue que l'artiste qui conçoit l'œuvre n'en est pas nécessairement l'exécutant.. N'étant pas sûr de la date d'exécution du tombeau, De Ceulaer ne s'est donc pas risqué à l'attribuer au sculpteur lorrain. Qu'Antoine de Lalaing ait choisi « Jan l'artist » n'aurait cependant rien d'étonnant; en effet, il a été en rapport avec Jean Monet et avec Rombaut II Keldermans dès le moment où Marguerite d'Autriche le chargea de surveiller la mise en oeuvre de la nouvelle chapelle, dite de Charles Quint, au Palais de Bruxelles, confiée à Keldermans, et celle de l'édification d'un retable d'autel, commandé à Mone<sup>(50)</sup>.

Le tombeau des époux Lalaing-Culemborg dans l'église Sainte Catherine de Hoogstraten..

Les niches latérales en plein cintre séparées par des colonnes du tombeau étaient ornées de figures de sibylles en albâtre sculptées en ronde-bosse, un style que Mone affectionnait. En

les comptes pour l'année 1540 manquent.

(46) E. ADRIAENSEN - G. SEGERS, *De collegiale kerk van de H. Catharina te Hoogstraten*, Hoogstraten, 1895. Une notice (avec un certain nombre d'erreurs) de la main de M.P. Génard, parue dans le *Bulletin de l'Académie d'archéologie de Belgique* IV, 2, 1890, p. 69-79, attribue le tombeau à un sculpteur « de premier ordre » appelé « Guillaume Boydens ». Il s'agit, en réalité du sculpteur malinois G. Boyen dont seules des œuvres conservées en Suède ont survécu. Avec nos remerciements à M. Smolderen..

(47) ADRIAENSEN-SEGERS, p. 33 et 34.

(48) DE CEULAER, op. c. p. 105 et 121.

(49) *De liggeren ... der Antwerpsche Sint Lukasgilde* afgeschreven en bewerkt door Th. Rombouts en Th. Van Lerijs, Antwerpen, 1, 1864, p. 137.

(50) Col. de la Kethulle de Ryhove, *Les mystérieux souterrains de la Place royale*, dans *Les Cahiers historiques*, série IV, 46, 1967, p. 1 à 18, ici, p. 1.



Fig. 5. Braine-le-Château, Eglise St-Rémy, *Tombeau de Maximilien de Hornes*. (Copyright IRPA, Bruxelles.)

1676, les sculptures avaient disparu et le fond des niches avait été refermé, comme l'atteste une gravure de Franz Ertlinger (1640-1710) publiée par De Ceulaer<sup>(51)</sup>. La même représentation figure dans l'ouvrage du baron Jacques Leroy « *Notitia Marchionatus...Hoc est Urbis et Agri Antverpiensi* » paru en 1678<sup>(52)</sup> (fig. 7). Ertlinger fut un graveur prolifique, né à Werl en Allemagne ou à Colmar, il travailla d'abord à Paris, s'installa ensuite à Anvers. Il est inscrit comme maître dans les Liggeren de la Gilde de saint Luc en 1677-78, et travailla pour de nombreux imprimeurs de la place. Franz Ertlinger termina sa carrière à Paris comme graveur du roi<sup>(53)</sup>.

(51) DE CEULAER, op. c. p. 105 reproduit d'après l'ouvrage de Jacques Leroy *Notitia Marchionatus Sacri Romani Imperii. Hoc est Urbis et Agri Antverpiensi*, Amsterdam, 1678, p. 343. Exemplaire de la KBR. Réserve précieuse, II 47.779 C.

(52) U. THUEME, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, 11, Leipzig, 1915, p. 15.

(53) Paris, BNF, Ms fr.19.165, f.16 verso

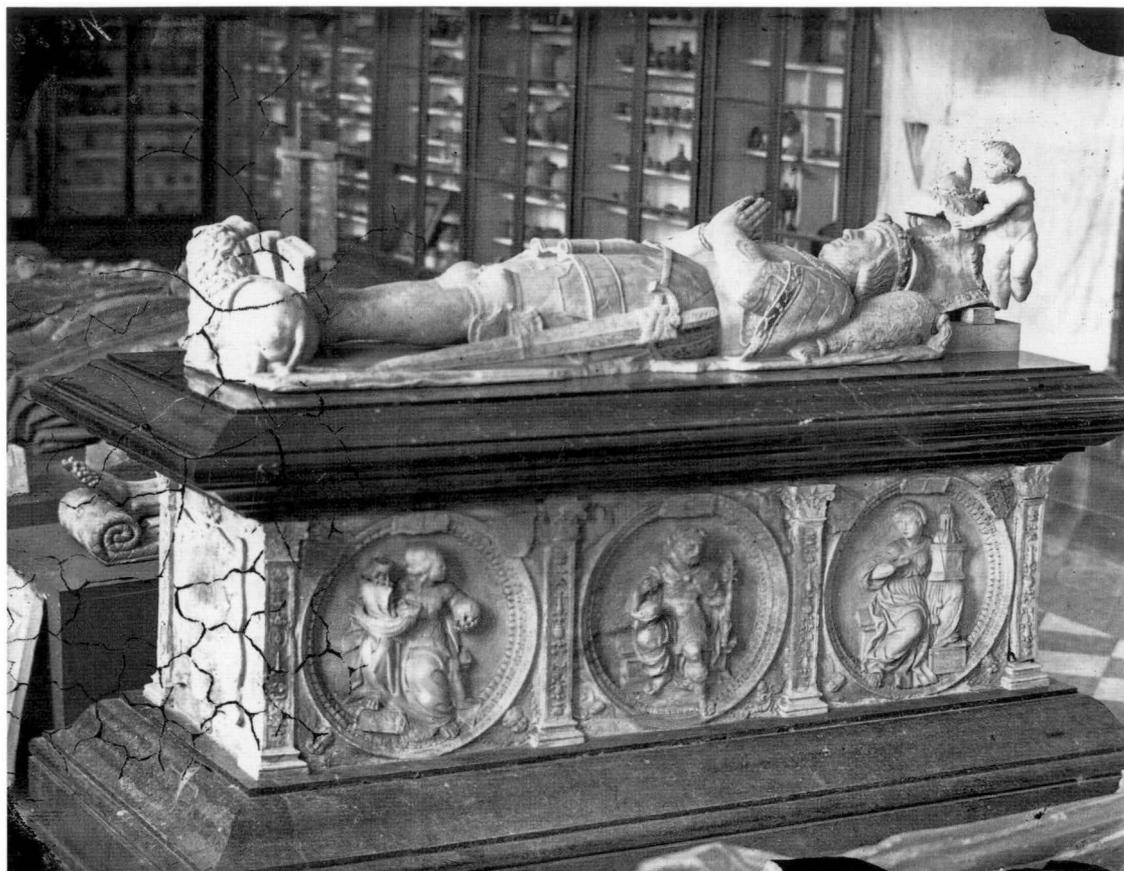


Fig. 6. *Tombeau de Charles de Lalaing*. Détruit en 1940 au Musée de la Chartreuse de Douai.  
(Copyright Photo Boutique, Douai)

A Hoogstraten, seuls les noms de deux sibylles sont encore lisibles: S. Agrippa et S. Europa. De Ceulaer mentionne l'existence d'un fragment d'albâtre d'une des sculptures (non publié, pas de photo à l'IRPA). Au moyen âge, on attribuait des connotations chrétiennes à chacune des douze sibylles: Europa, une épée à la main, était censée rappeler le Massacre des Innocents et Agrippina, représentée comme une jeune femme mauresque, devait symboliser la conversion des païens. La vogue des sibylles régna également à la Renaissance. Molinet, parlant de Marguerite d'Autriche, n'écrit-il pas: « chef d'œuvre exquis, sapiente Sébille »? <sup>(51)</sup>.

Un décor de niches avec sculptures en ronde-bosse est rare à l'époque dans nos régions, seul Mone le pratique; probablement à l'exemple des artistes italiens travaillant en Espagne, où Mone avait commencé sa carrière de sculpteur.

(51) DE CEULAER, op. c., p.

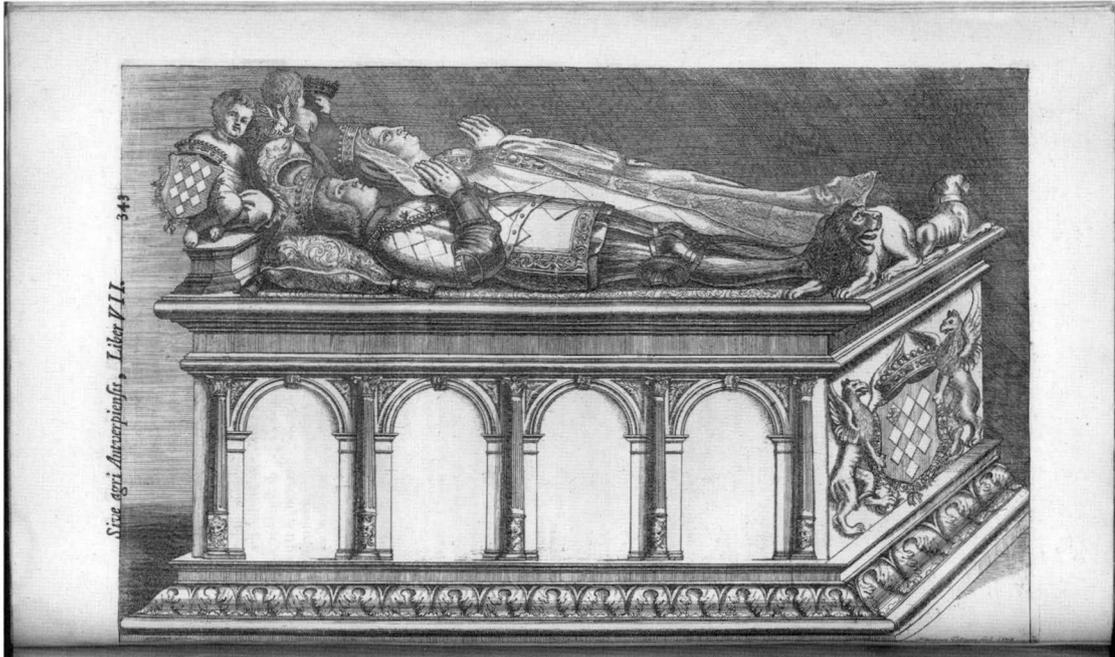


Fig. 7. F. Erlinger, Le tombeau des époux Lalaing en 1676 dans *Jacques Leroy, Notitia Marchionatus Sacri Romani Imperii. Hoc est Urbis et Agri Antverpiensi*, Amsterdam, 1678, Bruxelles, Bibliothèque royale, L.P. II 47.779 C.

Le Kupferstichkabinett de Berlin, conserve un très beau dessin<sup>(55)</sup> (fig. 8) censé représenter un projet pour le tombeau d'Isabelle d'Autriche, la plus jeune sœur de Charles Quint, devenue reine de Danemark par son mariage avec Christian II, qui suivit son époux déchu réfugié aux Pays-Bas et décéda à Zwijnaarde en 1526 à l'âge de 25 ans dans une propriété appartenant à l'abbaye Saint-Pierre)<sup>(56)</sup>. Il représente également des personnages féminins, probablement des Vertus, exécutées en ronde-bosse. Ce dessin et le projet de tombeau ont généralement été attribués à Jan Gossaert de Mabuse (Maubeuge 1478 - Middelburg? 1532) sur base de paiements effectués par Christian II (qui résidait à Anvers à l'époque) à Jan de Smytere pour avoir travaillé d'après « den pateron van Jan Mabuse » relevés par Deruelle

(55) *Staatliche Museen zu Berlin, Die Niederländischen Meister*, I, Berlin, 1930, n° 4646, p. 36, publié, notamment dans *Ganda & Blandinium*, op. c., p. 77.

(56) Isabelle d'Autriche et son époux avaient été assignés à résidence à Lierre par la gouvernante Marguerite d'Autriche, mais Isabelle, malade, fut hébergée successivement avec ses trois jeunes enfants dans des propriétés appartenant aux abbayes de Saint-Bavon et de Saint-Pierre. J.J. Altmeyer, *Isabelle d'Autriche et Christian II*, Bruxelles, 1842; E. Varenbergh, Article *Isabelle d'Autriche*, *Biographie Nationale*, VI, 1878, col. 544-548.

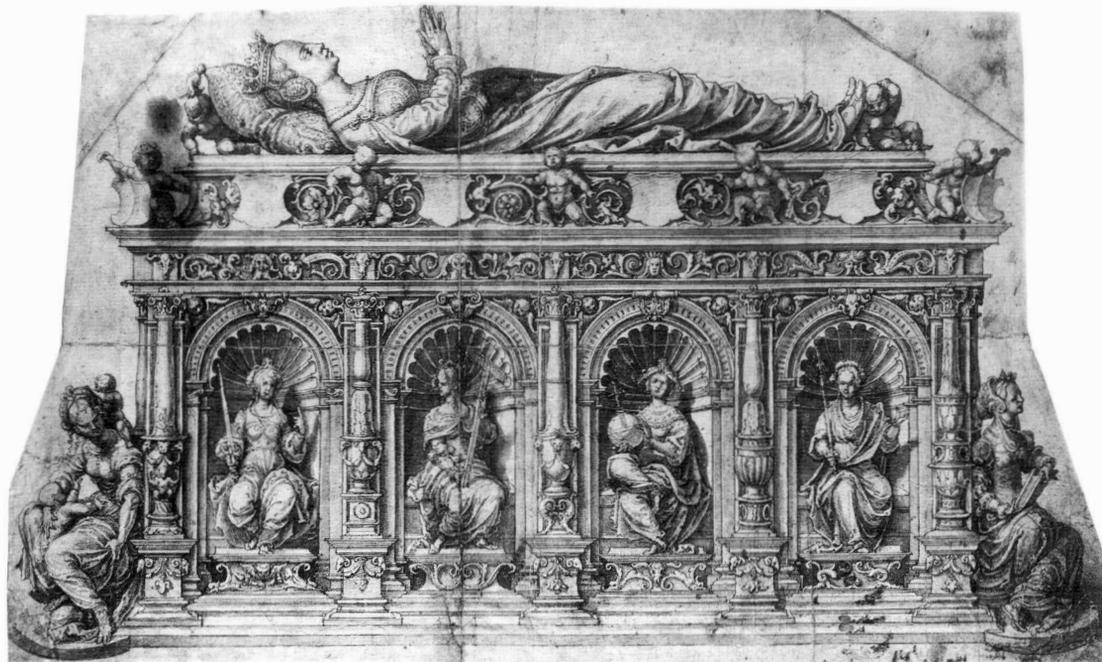


Fig. 8. Jan Gossaert ou Jean Mone ? *Projet de tombeau pour Isabelle d'Autriche.*  
(Copyright Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz. Kupferstichkabinett,  
Katalog Zeichnungen Nr. 4646)

dans les archives de la ville de Gand des années 1526, 1527 et 1528<sup>(57)</sup>. Le tombeau, érigé dans l'abbaye Saint-Pierre, disparut en 1578 au cours des guerres de religion, mais il est connu grâce aux dessins aquarellés exécutés vers 1560 par Arent van Wijnendale, peintre en titre de la ville de Gand (fig. 9). L'historique de l'exécution de l'épithaphe pariétale encadrée de sculptures et du cénotaphe qui ne furent terminés qu'en 1529, a fait l'objet d'une étude de R.A.C. Van Driessche en 1990<sup>(58)</sup>. Il est flagrant que le dessin berlinois ne correspond en aucune manière au dessin du tombeau érigé à Gand. Dans son ouvrage consacré à l'oeuvre à Jan Gossaert paru en 2002, Ariane Mensger n'a d'ailleurs pas repris le dessin de Berlin, considérant que l'attribution à Gossaert est sujette à caution<sup>(59)</sup>. Au vu des niches en plein cintre et des sculptures féminines en ronde bosse du dessin berlinois, il paraît tentant d'établir un lien entre celui-ci, Jan Mone, le tombeau disparu de Charles de Lalaing à Douai et l'aspect

(57) M. DERUELLE, *Hel grafmonument van Isabella van Oostenrijk, Vlaamse Kunst: Een bundel studies*, Gent, 1942, p. 71-91 d'après Gent, *Stadsarchief 1527-28*, f. 125. Voir également, Jan Gossaert genaamd Mabuse. *Tentoonstellingscatalogus door H. Pauwels, H. Hoelink, S. Herzog*, Rotterdam, Brugge, 1965, p. 328-329. et J. *De Beeldhouwkunst*, dans *Ganda & Blandinium*, op. c., p. 199.

(58) R.A.C. VAN DRIESSCHE, *Hel Mausoleum van Isabella van Oostenrijk in de Gentse Sint-Pietersabdijkerk*, dans *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent*, N.R., XLIV, 1990, p. 125-138.

(59) A. MENSGER, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst im Beginn der Neuzeit*, Berlin, 2002, p. 101-107.

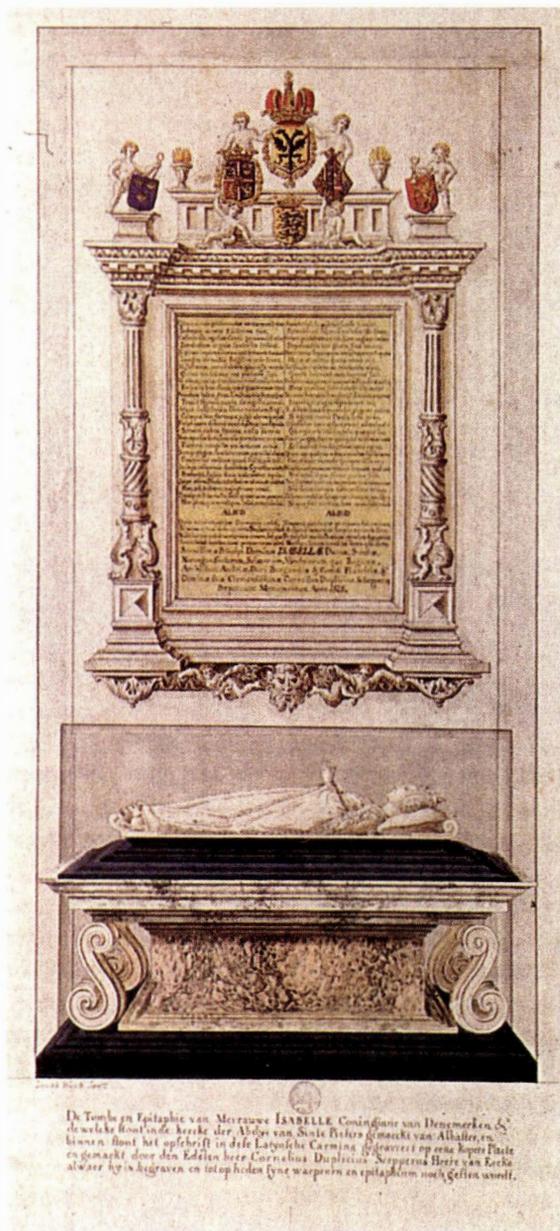


Fig. 9. Arent van Wijnendaele, *Epitaphie et tombeau d'Isabelle d'Autriche* (détruit), aquarelle, 1560. (Copyright Gent, Stadsarchief, sans cote)

original du tombeau de Hoogstraten. Charles Quint, constatant que l'édification du monument funéraire de sa sœur à Gand n'avancait guère, aurait-il envisagé de faire appel à son « artiste », Jan Mone, projet abandonné ensuite? En 1923, Paul Clemen dans le chapitre consacré Lancelot Blondeel de l'ouvrage de Hensler cité ci-dessus, a envisagé une autre possibilité: il s'agirait du projet de Jan Mone pour le tombeau (détruit en 1577), édifié sur ordre de Charles Quint au couvent des Annonciades à Bruges, où Marguerite d'Autriche avait émis le souhait que son cœur soit enterré <sup>(60)</sup>.

La suite de la présente étude comprend trois parties: la première s'intéresse au cortège funèbre, la deuxième au catafalque et au décor de l'église de Hoogstraten, la troisième aux représentations inexplicables figurant sur le dessin coté S V 78038 du Cabinet des Estampes.

Les dessins du cortège, même s'ils ne représentent qu'un projet (réalisés après l'achèvement des tombeaux?) ont une valeur documentaire indéniable; car, pour autant que nous sachions, il s'agit d'une représentation unique en son genre, précédant la publication de la cérémonie des funérailles de Charles Quint en 1559. En outre, ils confirment presque point par point les nombreux récits conservés relatant les funérailles d'un chevalier de l'Ordre. Alors qu'aucune inscription ne figure sur les deux dessins représentant le catafalque dans l'église, la représentation du cortège funèbre comporte quelques annotations relatives aux personnages, chevaux et objets figurant dans le cortège transcrites ci-dessous.

Le cortège se compose de membres du clergé vêtus d'en surplis blanc par dessus la soutane et de membres de la noblesse en longs manteaux de deuil. Les cavaliers portent de curieux chaperons en forme de tuyau, cachant entièrement le visage, dits « embronchés » (le terme apparaît dans tous les textes consultés avec des orthographes variées), ils figurent également dans le cortège funèbre de Charles Quint. Généralement, dans les descriptions conservées, les membres du clergé local, tant régulier que séculier, marchent en tête du cortège, ce qui n'est pas le cas dans le présent document (à moins que le premier feuillet de la frise n'ait disparu).. Ici, la plupart des religieux entourent un groupe de quatre porteurs de bannières, tandis que d'autres, représentés de face, paraissent peu impliqués dans la cérémonie. En ce qui concerne la mention « saint Bavon » figurant dans le texte au dessus des quatre porteurs de bannières, nous proposons l'interprétation suivante. Vu la situation insurrectionnelle dans la ville de Gand, les troupes de l'Empereur campaient hors ville, faisant des incursions punitives dans la cité. On sait, par un document d'époque, que les « bandes d'ordonnance » du duc d'Aerschot étaient cantonnées dans le village de Saint-Pierre. On peut supposer que les troupes d'Antoine de Lalaing campaient dans le petit village nommé Saint-Bavon, où se dressaient également les bâtiments de l'abbaye du même nom, sécularisée depuis quelques années ainsi qu'une petite église paroissiale bien visible sur les documents iconographiques antérieurs à 1540. Les bâtiments de la prévôté, l'église paroissiale, dénommée Saint-Sauveur <sup>(61)</sup>, et une partie du village allaient disparaître sous la pioche des terrassiers venus majoritairement du Hainaut, au grand désespoir de la population, peu de jours après le décès du

(60) P. CLEMEN, *Lancelot Blondeel und die Anfänge der Renaissance in Brügge*, p. 1 à 13 de l'ouvrage cité à la note 37.

(61) E. DE MOREAU, *Circoncriptions ecclésiastiques, chapitres, abbayes, couvents en Belgique avant 1559*, tome complémentaire 1, Bruxelles, 1948, p. 205.

comte de Lalaing, Charles Quint ayant opté pour cet emplacement pour y faire construire par ses troupes (majoritairement allemandes) une forteresse destinée à tenir les Gantois en respect. Si le comte de Hoogstraten est décédé dans le village de Saint-Bavon ou dans l'abbaye, non loin de ses troupes, les quatre personnages en manteau de deuil, portant les quatre bannières arborant les huit quartiers du défunt, pourraient représenter, soit des officiers appartenant aux bandes d'ordonnance du défunt, soit des chanoines de la prévôté de Saint-Bavon <sup>(62)</sup>.

Transcription commentée des notes figurant au-dessus des dessins. L'auteur remercie M. Martin Wittek, qui est parvenu à déchiffrer un certain nombre de mots à première vue illisibles.

la cornette — Etendard carré, généralement porté par un écuyer.

heaume de joute Sur le heaume timbré on voit une ébauche de cimier et une touffe de plumes montée sur un porte-plumail signalée dans toutes les descriptions. Dans le texte des funérailles de Charles Quint, il est question d'un « grant plumas », probablement aux couleurs du défunt. Dans le récit des funérailles de Jean de Luxembourg, il est question d'un « plumach » et dans celui des funérailles de Philippe le Beau à Malines de « ung grant et gorgias plumas » Le terme « emplumassé » se rencontre également.

Lescu de joutte

Le cheval de joutte — Dans toutes les descriptions connues figurent des chevaux, au minimum trois: le cheval de joute, le cheval de combat et le cheval de monte dont le harnachement et les houssures se distinguent suivant l'usage de la monture. Ici, un quatrième cheval est dénommé: cheval de lysse (lice?). Nous n'avons pas trouvé d'explication relative à la différence d'utilisation entre ces deux derniers chevaux, tous deux semblant destinés aux tournois. Il s'agit de la seule monture avec cavalier portant le capuchon « embronché ».

La large de boys et son mot — La large est un petit écu de bois. Il remplace l'écu dans les tournois. Il était généralement recouvert d'un tissu sur lequel était brodé le « mot »; soit, pour Antoine de Lalaing « Nulle plus ». Dans le récit de l'enterrement de Philippe le Beau à Malines on lit: « large de joutte couverte de velours cramoysi brodé à esguille d'un grant fusil dor... ».

Lestendart de ses playnes armes et son mot dessus — Etendard de forme carrée constituant l'enseigne de guerre pour la cavalerie. Le « mot » est le texte de la devise.

Le cheval bardé.

Le pennon des playnes armes — Le pennon est un petit drapeau triangulaire fixé au bout de la lance.

Le cheval bardé de playnes armes. Il s'agit du cheval de combat dont la tête est protégée par un chanfrein à pointe métallique.

les quatre ba(n)ières avec VIII quartiers avecq les héralux et le roi d'armes saint bavon.

Les huit quartiers de noblesse du défunt devaient être répartis sur quatre bannières portées par des

(62) Antoine de Lalaing avait été en rapport avec les chanoines de Saint-Bavon en 1517, lorsque le Pape et Charles Quint avaient nommé comme coadjuteur de l'abbé, le neveu d'Antoine de Lalaing, Charles de Lalaing, âgé de ... 17 ans. Une longue bataille juridique s'en suivit et un autre coadjuteur fut nommé, tandis que la famille de Lalaing fut dédommagée. Voir, J. VAN DE WIELE, *De Zestiende Eeuw*, a. c. en 30. L'historique de la suppression de l'abbaye transformée en chapitre de chanoines figure dans la première partie d'un article de M. Luc Smolderen, *La médaille de Lucas Munich dernier abbé de Saint-Bavon à Gand (1559)*, dans *Revue belge de numismatique*, t. 113, 1967, p. 57-79 + planche, ici, p. 58-60. Avec nos remerciements à l'auteur qui a attiré notre attention sur cette publication

hérauts. Dans les instructions relatives aux funérailles d'Adolphe de Clèves, on lit « les armes doivent être blasonnées « de quatre bannières ».

Le roy d'armes avecq ses armes Il s'agit de la cotte d'armes du héraut Toison d'or.

L'escu des playnes armes

Apparaissent ensuite dans le cortège, en ordre dispersé, les quatre « pièces d'honneur », à savoir le heaume timbré, la cotte d'armes de la Toison (ci-dessus), l'épée et le collier de la Toison du défunt. Elles sont portées par des hérauts ou par des rois d'armes.

Heaume tymbré

L'espée La pointe e(n) hault...souverain Il s'agit de l'épée de combat; celle-ci doit toujours être portée pointe en haut lors d'un enterrement. Dans la plupart des textes consultés figure le vocable « à contre-mont ». En principe, l'épée est portée par le roi d'armes du défunt, coiffé du chapeau ou chaperon ducal ou comtal, suivant les cas. Il s'agit d'un couvre-chef luxueux, confectionné pour les funérailles. Voici la description du « chapeau d'or » réalisé pour les funérailles de Philippe de Croy à Mons en 1482: « Où avoit ung dyamant ... devant aussy grand que un demy gros de six deniers environnez de 4 perles aussi grosses que œufs de muissions (moineaux) et à lentour, avoit 60 rubys et de cinq rubys en aultre, une table de dyamant et à deulx costez, tous perles de la grosseur d'un poix ». A Malines, pour les obsèques de Philippe le Beau, le chapeau était également d'un luxe incroyable entièrement couvert de pierres précieuses. Dans son testament, le comte de Hoogstraten fait allusion au « chapeau de comte » qui devra être déposé « sur notre dicte sépulture aux jours de noz anniversaires ». Une tache d'aquarelle empêche de se représenter le couvre-chef.

La banyre de ses plaines armes portées par m[ai]st[re] dhôtel

Trois personnages portent un coussin noir sur lequel est représentée une couronne comtale. Celle-ci a été barrée, et une autre main a noté « se doibt qui (= ici) le collier de la toison ».

Le corps. Entre deux brancards, deux chevaux montés par deux personnages avec chaperon embronché tirent le cercueil recouvert d'un tissu damassé.

Le dessin coté S V 78084 constitue le projet le plus élaboré de l'aménagement de la chapelle ardente dans l'église de Hoogstraten. Le catafalque est recouvert d'un drap noir et d'une grande croix blanche, comme spécifié dans le testament. La croix blanche est présente partout sur le cercueil à l'église lors de l'enterrement d'un chevalier de la Toison; déjà en 1433, sur le catafalque de Pierre de Luxembourg, elle est « de damas blanc ». Un grillage de bois surmonté de 23 torches blasonnées entoure le catafalque; de chaque côté, deux grands chandeliers éclairent deux râteliers en bois. Sur l'un on voit la targe du défunt, le heaume de joute timbré de plumes multicolores, la couronne comtale surmontant le collier de la Toison, l'épée et le heaume avec le cimier des Lalaing. De l'autre côté, les différentes enseignes sont fichées sur un second râtelier. Des cierges armoriés entourent le catafalque.

Sur le second dessin, coté S V 78083 (s'agit-il d'une variante?), une imposante structure ressemblant à une maison surmontée d'un toit est constellée de petits cierges. De chaque côté, deux grandes bannières, destinées probablement à représenter les huit quartiers de noblesse du défunt. Sur le cercueil, on voit l'épée et la cotte d'armes. On remarque que le chapeau comtal ne figure sur aucun des deux catafalques, alors qu'il en est question dans le testament.

Nous n'avons aucune explication relative aux deux frises figurant à droite sur le dessin. L'une représente une file de personnages endeuillés, certains tête nue, certains avec capuchon embronché. La frise inférieure consiste en un alignement de motifs baroques tels qu'ils apparaissent aux Pays-Bas à partir de 1520 environ. Ils rappellent ceux figurant sur le relai pariétal de Hal, œuvre signée et datée par Mone (1533).

Signalons qu'une partie des frises encadrant les tapisseries conservées dans l'église et représentant la vie des patrons d'Isabelle et d'Antoine, Ste Elisabeth de Hongrie et St Antoine du Désert, furent commandées par le couple Lalaing-Hoogstraten et portent leurs armoiries. Les spécialistes les datent des années 1530-1540, mais sans pouvoir préciser où et dans quel atelier elles furent réalisées<sup>(63)</sup>. Le décor baroque rappelle celui figurant sur le retable de Hal.

On admirera particulièrement sur le tombeau de Hoogstraten, l'élégance du putto présentant les armoiries d'Antoine de Lalaing (fig.8) et la manière raffinée dont sont représentées les broderies ornant les vêtements des défunts qu'on retrouve sur les autres tombeaux attribués à Mone.

## ANNEXE

Identification et datation des filigranes des six dessins KBR, Cabinet des Estampes, S V 78083 à 78088.

Papier filigrané. Feuilles de format ordinaire (environ 30/31,5 cm x 42/45 cm, plus ou moins rog-nées ou coupées).

Filigranes: Bouc à cornes presque droites, une barbe au menton se retrouve huit fois avec deux variantes, A et B, chacune quatre fois.

A = BRIQUET 2858. C.M. Briquet, Les filigranes. Dictionnaire historique des marques de papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600, Paris, 1907, 4 volumes, nombreuses rééditions, numé-rotation continue.

B =PICCARD XV.3 / III. 408, cf Briquet 2858. Gerhard Piccard, Wasserzeichen verschiedene Vier-füssler, Stuttgart, 1987, Findbuch 15,3.

Origine: France du Nord-Est, Champagne, Troyes.

Date: Les premiers spécimens de ce type de papier remontent à 1531 (Briquet). Le type a été adopté par la suite par les papetiers français Jean Gros, Edmond et Claude Denise, qui l'ont ac-compagné de leur nom (1544-1579).

Briquet 2858 est attesté en 1533. Des variantes entre 1531 et 1548 se trouvent, notamment, à Bruges, Bruxelles, Namur, Tournai et en Brabant.

Piccard XV.3 / III.408 est attesté en 1540.

Datation suggérée par les filigranes: 1531-1545.

Martin WITTEK 10. I. 2006

## SAMENVATTING:

Teksten met beschrijvingen van begrafenisplechtigheden van Gulden Vliesridders zijn talrijk, maar iconografische documenten schaars. De beroemdste iconografie is natuurlijk die van de Plantijnuitgave (1559) van de begrafenisplechtigheid van keizer Karel te Brussel in december 1558 in aanwezigheid van Filips de Tweede. In het Prentenkabinet van de KB, te Brussel worden zes tekeningen bewaard, die misschien oorspronkelijk een fries vormden en

(63) Les tapisseries sont reproduites dans R. DE CEULAER, W. AERTS, Y. MAES, *De wandtapijten van de Sint-Catharinakerk te Hoogstraten. Een conserveringsbehandeling*, dans *Monumenten en Landschappen*, 10 / 4 juli-augustus 1991, p. 28-35.

nadien slordig aan elkaar werden geplakt, met een project voor de begrafenis van een Vliesridder die we hebben geïdentificeerd als Antoine de Lalaing, raadgever en kamerheer van keizer Karel en van Margaretha van Oostenrijk, in 1540 te Gent overleden. Dit document bevestigt uiteraard het ceremonieel zoals het uit de beschrijvingen is bekend. Ingevolge historische omstandigheden heeft deze ceremonie in feite nooit plaatsgehad. Het papier van de tekeningen dateert van ca 1531-1545. Enkele, bijna onleesbare aantekeningen boven de tekeningen werden ontcijferd.

Het praalgraf van Antoine de Lalaing en zijn echtgenote Isabellea (of Isabeau) van Culemborg troont nog steeds in de H. Catharina-kerk te Hoogstraten, maar in de loop van de tweede helft van de 16de eeuw verdwenen de hoog-reliëfs van de Sibylla's. Erwin Hensler in 1923, Paul Saintenoy in 1931 en — onlangs — Krista De Jonge zagen in dit kunstwerk de hand van Jan Mone, geboren in Metz. Jan Mone was bedrijvig als « artiste de l'Empereur » (Karel V) hier te lande. Hij ontwierp ook o.a. het praalgraf van Antoine de Lalaing's oudere broer, Karel I, dat in 1940 door een bombardement in Douai werd vernield. De auteur meent dat er voldoende schriftelijke, historische en kunsthistorische bewijzen bestaan om dit standpunt bij te treden. In de Nederlandstalige eigentijdse archiefstukken uit Hoogstraten verschijnt Mone's naam als « Jan lartist » of, soms, als « Jan Moect » (sic).

#### SUMMARY:

Whilst texts narrating the funerals of knights of the Golden Fleece abound, iconographic documents are rare. The most famous of these documents is the book printed by Christophe Plantin in 1559 commemorating the funeral ceremony of Charles V in Brussels in December 1558, without the body, with the mourning led by Philip II. The Prints Cabinet of the Royal Library owns a series of six bistre-coloured ink drawings glued edge to edge representing the plan for the funeral of a knight of the Golden Fleece whom we have identified as Antoine de Lalaing (1480-1540), counsellor and chamberlain to Emperor Charles V. These documents confirm almost item for item the ceremonial that we know from the descriptions. As a result of historical circumstances, the funeral as represented on the drawings never took place. The paper, with contemporary and almost illegible handwritten notes above the drawings, can be dated to c. 1531-1545. The white marble tomb of the Lalaing consorts, with the gisants of Antoine and his wife Isabeau de Culembourg, first lady-in-waiting to Margaret of Austria, still exists in the choir of the church of St. Catherine at Hoogstraten, even if it lost, during the 16<sup>th</sup> century, the free-standing statues of sibyls which decorated the base of the tomb. Just like Erwin Hensler (1923) and Saintenoy (1931), the author adduces proofs to argue that the cenotaph can be attributed to J(e)an Mone, born at Metz around 1480, who worked for the Brussels court and also produced the tomb of Antoine de Lalaing's elder brother Charles I, which was destroyed at Douai in 1940. Mone is mentioned in the Hoogstraten archives as "Jan lartist" or even "Jan Moect".

# LE VOYAGE DE DAVID DANS LES PAYS-BAS MÉRIDIIONAUX EN 1781 (1)

Pierre ROSENBERG

Je n'ai rien à vous apprendre sur le long séjour bruxellois de David. Il avait voté la mort du roi, je veux dire Louis XVI, et dut s'exiler. Après le 18 juin et Waterloo, il hésita, l'Angleterre, la Suisse — il y passa deux mois en juillet et août 1815 — l'Italie, sa chère Italie où il avait résidé à deux reprises avant la Révolution. Il choisit, comme de nombreux régicides, comme également certains fidèles de Napoléon, la Belgique, ou, pour être plus précis le jeune royaume des Pays-Bas que les traités de Vienne avaient confié à Guillaume I<sup>er</sup> de Nassau. Le 26 janvier 1816, David et sa femme couchaient à Cambrai. Le 27, ils étaient à Bruxelles. David ne devait plus revoir la France. Gros fit ce qu'il put pour obtenir sa grâce mais David tenait à sa « tranquillité » — le mot est de lui — et ne voulait rien devoir aux nouvelles autorités françaises. Les David s'installèrent dans un appartement qu'ils avaient loué à l'angle des rues Willems et des Fossés-aux-Loups. Ils avaient deux domestiques. Son atelier était tout proche, rue de l'Evêque.

Le nouveau gouvernement s'était montré accueillant envers les exilés. Ils constituèrent pour David un cercle d'amis qu'il voyait avec plus ou moins de régularité. Il se rendait, selon ses habitudes, presque tous les soirs au théâtre. A Bruxelles, David entretint une abondante correspondance, s'occupant de ses intérêts parisiens avec grand soin à l'aide de ses deux fils Jules et Eugène (celui-ci avait été réintégré dans l'armée, en août 1818, dans le grade de chef d'escadron que Napoléon lui avait accordé en mai 1815), aidé également par Jean-Pierre Delahaye, un ancien avoué parisien, dont il avait fait le portrait en 1815, portrait qui vient de réapparaître et qui sera vendu dans quelques semaines chez Christie's à Paris. Bien entendu, à Bruxelles, David fréquenta les artistes belges qui avaient été ses élèves : Odevaere, Paelinck, Navez et ses nouveaux disciples, en particulier Michel Stapleaux. Il ne renonça ni à dessiner, ni à peindre. Les dessins de sa période bruxelloise, les quelque cent-cinquante dessins que j'ai catalogués en 2002 en collaboration avec Louis-Antoine Prat (2), furent longtemps méprisés avant de regagner les faveurs des amateurs et des collectionneurs. Il peignit beaucoup. Des tableaux d'histoire, des portraits, longtemps mal compris et jugés sévèrement, considérés comme les œuvres d'un artiste dépassé qui n'avait pas su se renouveler, mais aujourd'hui à juste raison fort appréciés. Le prouve l'importante exposition qui s'est récemment tenue à Los Angeles et à Williamstown due à Philippe Bordes, un des meilleurs connaisseurs de David, à l'occasion de l'achat par plusieurs musées des Etats-Unis de compositions historiques et de

(1) Cette conférence a été prononcée le 18 mars 2006 devant l'Académie royale d'archéologie de Belgique. Nous n'en avons pas modifié le texte ni souhaité l'actualiser.

(2) P. ROSENBERG et L.-A. PRAT, *Jacques-Louis David, 1748-1825 - Catalogue raisonné des dessins*, Milan, 2002.

portraits de cette période <sup>(3)</sup>. Le prouvent l'achat par le Louvre en 1997 du *Portrait de Juliette de Villeneuve* pour 35.000.000 de francs français et l'estimation du *Portrait de Delahaye* (2 à 3 millions d'euros). Tout cela vous est bien connu, vous le savez mieux que moi grâce aux recherches d'érudits belges, mes amis Denis Coekelberghs, Alain Jacobs, de Christophe Loir, grâce naturellement aux travaux d'Antoine Schnapper, mon grand ami Antoine Schnapper, disparu il y a bientôt deux ans, qui a magistralement et magnifiquement contribué à réhabiliter les périodes bruxelloises de David, à en montrer l'originalité et parfois l'audace et la nouveauté.

David devait mourir le 29 décembre 1825 à Bruxelles. Les siens voulurent l'enterrer à Paris. La supplique de sa famille fut soumise à Villèle et au conseil des ministres. Elle fut rejetée. David repose en paix — cette paix laborieuse qu'il avait recherchée — au cimetière du quartier Léopold.

\*  
\*   \*   \*

Je vous l'ai dit: l'on sait aujourd'hui tout ou presque sur les dix années — à quelques jours près — que David a passées dans votre pays, les dix dernières années de son existence. Il n'en est pas de même en revanche pour son premier séjour auquel je vais maintenant me consacrer.

Ce voyage, au moment de la grande exposition *David* du Louvre et de Versailles en 1989-1990, demeurait mystérieux <sup>(4)</sup>. On le passait sous silence. Le catalogue de l'exposition, la somme encore aujourd'hui indispensable pour tout spécialiste de David, ne consacre que quelques lignes, encore sont-elles dues à Elisabeth Agius-d'Yvoire et non à Antoine Schnapper. Dans sa chronologie biographique, elle note à la date du 4 octobre 1781: « congé de trois à quatre mois accordé à David pour aller en Flandre <sup>(5)</sup> ».

Fort heureusement, nous sommes aujourd'hui bien mieux informés sur ce voyage et nous pouvons en mesurer toute l'importance. Je vous montrerai en outre quelques œuvres, quelques dessins de David exécutés durant ce séjour. Un mot de rappel: le voyage de Flandre n'était pas rare. S'y précipitèrent, surtout pendant la seconde moitié du siècle, marchands avides d'acquisitions et amateurs désireux d'enrichir leurs collections, artistes également. Nous sommes malheureusement médiocrement renseignés sur ces déplacements. Ainsi ne savons nous que depuis peu, grâce à Sophie Raux — et encore son article n'est pas encore sorti de presse — que Fragonard se rendit dans les Pays-Bas en compagnie de Pierre-Jacques-Onésyme Bergeret de Grancourt, un richissime financier, en 1773. La date était encore récemment fort disputée.

(3) *Jacques-Louis David: empire to exile*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum et Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005.

(4) *Jacques-Louis David 1748-1825*. Paris, Musée du Louvre et Versailles, Musée national du château, 1989-1990.

(5) *Nouvelles Archives de l'Art français*, XXI, 1905, p. 129.

Présentons d'abord les documents. David est de retour à Paris depuis la fin septembre 1780. Une lettre de Pierre, Premier peintre du roi, adressée au comte d'Angiviller, Surintendant des bâtiments du roi, en date du 1<sup>er</sup> octobre 1781 (elle a été publiée dès 1878 mais avec une fausse date, 1<sup>er</sup> décembre <sup>(6)</sup>) nous apprend que « M. David, agréé » — il venait tout juste de l'être —, « profite de la circonstance d'un voyage de M. Sauvage en Flandres, pour voir cette belle école pendant un mois. Comme on ne peut qu'applaudir à cette démarche je vous supplie, M. le comte, de lui donner un congé, une lettre de quatre mots de vous suffira. » Je reviendrai bientôt sur le peintre et expert Sauvage.

D'Angiviller, c'est le document du 4 octobre que je citais à l'instant, accorde ce « congé ». « Nous avons permis au s. *David* peintre, agréé de l'Académie royale de peinture et de sculpture de s'absenter l'espace de trois à quatre mois pour aller en Flandres, passé lequel temps mond. s. David sera tenu de rentrer en France. » <sup>(7)</sup>

Deux pièces complémentaires, dont je dois la connaissance à Alain Jacobs et à Christophe Loir que je voudrais chaleureusement remercier ici, confirment ce voyage. Joseph Navez, dont j'ai cité le nom à propos de l'exil bruxellois, dans un discours à la gloire de l'école belge prononcé le 24 septembre 1847 devant l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts, nous apprend <sup>(8)</sup>: « Lorsque David vint en Belgique en 1782 (*sic*, il se trompe, de peu il est vrai, sur l'année du voyage) pour y voir André Lens, il fut frappé par la couleur d'Herreyns. Il l'engagea vivement à passer en France, où l'attendait, disait-il, le plus brillant succès, et où sa couleur devait produire une complète révolution dans l'école française. Les mœurs douces et tranquilles d'Herreyns <sup>(9)</sup>, ses habitudes toutes bourgeoises, lui firent décliner ces offres. »

Certes en 1781 Navez n'était pas né (1787), mais on peut accorder toute confiance aux quelques lignes de ce discours, discours important qui voulait réhabiliter André Lens. Navez rappelle la visite de Talma à Bruxelles en 1803. Il ajoute: « Une autre visite, non moins honorable pour l'artiste [bien sûr Lens], prouve la réputation dont il jouissait à l'étranger. A son retour de Rome après le brillant succès qu'il avait obtenu en France, David voulut voir le rival de son maître; » — Navez fait allusion à Joseph-Marie Vien, « le Nestor de la peinture française » — « et, en 1816, lorsque les événements politiques le poussèrent à Bruxelles, sa première visite fut encore pour ce patriarche des arts.

Ainsi, Lens recevait presque en même temps les hommages du plus grand peintre et du plus grand tragédien de l'époque. »

Le troisième document encore inédit à ce jour — il devrait être publié l'année prochaine par son découvreur — m'a été communiqué en septembre 2003 par Christophe Loir. Il s'agit d'une note du grand amateur bruxellois Guillaume Bosschaert (1737-1815), conservée dans les archives de Houtain-le-Val « d'accès très difficile ». Je recopie le passage qui concerne David: « Il est de ma parfaite connaissance qu'un peintre de l'Académie française

(6) Voir note précédente, p. 566.

(7) *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1878, p. 54.

(8) *Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, XIV, II<sup>e</sup> partie, 1817, p. 220.

(9) Willem Jacob Herreyns (1743-1827) est aujourd'hui trop négligé. On notera l'observation sur la « couleur » d'Herreyns.

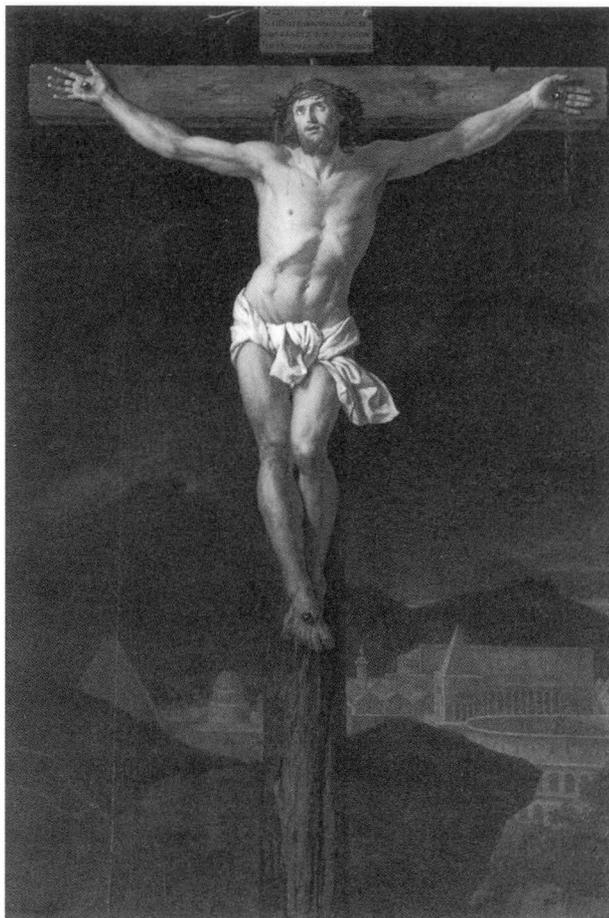


Fig. 1. Jacques-Louis David, *Le Christ en Croix*, Mâcon, église Saint-Vincent

(sic) nommé David, chargé par le maréchale de Noailles de peindre un christ [il s'agit du *Christ en Croix* de l'église Saint-Vincent de Mâcon (fig. 1)] est venu exprès de Paris pour examiner à Anvers le beau tableau de la Descente de Croix [de Rubens] et, qu'après avoir fait ses notes, il est parti pour s'en retourner en France sans s'arrêter un moment dans aucune autre ville (nous nuancerons bientôt cette affirmation). Ce fait prouve de la manière la plus évidente l'importance de ne pas laisser sortir du pays les chefs-d'œuvre de ces grands maîtres qui ont fait tant d'honneur et de profit aux provinces des Pays-Bas. En effet, si un excellent peintre, si un académicien, un homme qui a passé plusieurs années de sa vie en Italie, ayant d'ailleurs sous ses yeux en France plusieurs superbes tableaux, a cru cependant [mot illisible] faire en venant étudier [mot illisible] lieux de sa résidence un tableau de Rubens, peut-on à présent former le moindre doute sur l'utilité de conserver ces tableaux précieux car indépendamment des étrangers qu'ils attirent chez nous annuellement, il faut les envisager comme indispensables à l'instruction des peintres qui se forment dans nos pro-

vinces. » On notera l'allusion aux « chefs-d'œuvre » des « grands maîtres » qu'il convient de « ne pas laisser sortir du pays ».

Le 17 mars 1783, donc quelques mois après le séjour de David dans les Pays-Bas du sud, une ordonnance de l'Empereur d'Autriche supprimait cent-soixante-deux couvents et abbayes dont les possessions furent vendues. Bosschaert, greffier à la chambre ducale de Bruxelles et Lens furent choisis pour inventorier ces biens, le premier probablement chargé de les attribuer, le second de les estimer. L'instructive et amusante correspondance échangée en 1785 et 1786 entre Bosschaert et le comte d'Angiviller publiée en 1880<sup>(10)</sup> met en contradiction les propos « protectionnistes » du document mentionné plus haut avec la réalité de l'action de Bosschaert, assez peu soucieux à la vérité de défendre le patrimoine de son pays.

On peut s'interroger. Lorsque David entreprit son voyage en 1781, était-il déjà question de possibles achats ? Le peintre avait-il été discrètement chargé par Pierre d'examiner les œuvres disponibles sur le marché ? Remarquons en tout cas que le nom de Piat-Joseph Sauvage, né et mort à Tournai (1714-1818), que nous avons déjà cité, apparaît avec régularité dans la correspondance d'Angiviller-Bosschaert et dans les tractations entre Bruxelles et Paris concernant l'acquisition pour le roi de certaines œuvres.

David était encore à Paris le 27 août 1781. Il était de retour le 26 décembre de la même année. Peut-on préciser son itinéraire ? Surtout, les œuvres qu'il y avait vues durant ses déplacements et qu'il a copiées exercèrent-elles une influence sur les siennes, le marquèrent-elles ?

On connaît cinq dessins de David à coup sûr réalisés au cours de son voyage. Quatre ne figurent pas dans notre *corpus* paru en 2002. Nous les avons découverts dans un album de dessins de David récemment réapparu et acquis encore plus récemment par le Louvre.

Que dire de ces albums ? Au cours de son premier séjour à Rome entre 1775 et 1780, David dessina abondamment. Il en revint avec de nombreux carnets de dessins, en majorité des copies d'antiques, de tableaux de maîtres, des paysages. Sans doute en 1782, il détruisit ses carnets pour composer deux ou trois gros recueils logiquement ordonnés. Quelques dessins exécutés après son retour de Rome, notamment durant son voyage belge, y trouvèrent place. Mais, à la mort de David, ses héritiers, ses deux fils et ses deux filles détruisirent les recueils — sans doute pour des raisons lucratives — et composèrent avec les dessins des recueils douze albums. C'est dans un de ces albums, l'album cinq, que se trouvent les quatre dessins qui nous intéressent aujourd'hui et dont je rappelle la récente réapparition et acquisition par le département des arts graphiques du Louvre.

Le premier dessin, à la pierre noire (H. 116 ; L. 193 mm ; fig. 2), copie la *Mort d'Adonis* de Rubens. Les paraphes que vous voyez en bas à droite de la feuille sont ceux des fils de David, Eugène et Jules. Ils les apposèrent sur tous les dessins de leur père au moment de son décès. Le croquis de David est collé sur deux coins ce qui interdit d'en photographier le verso

(10) « Correspondance du comte d'Angiviller avec Bosschaert pour l'acquisition de divers tableaux provenant des couvents supprimés des Pays-Bas pendant les années 1785-1786 » publiée par J.J. GUYFFREY, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1880, II, p. 93 à 130.

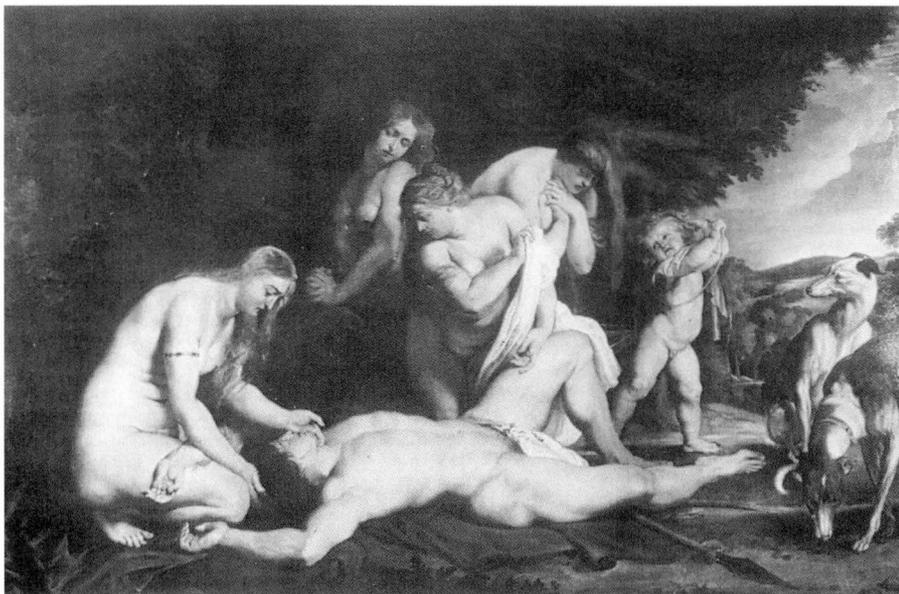


Fig. 2. Pierre-Paul Rubens, *La mort d'Adonis*, Jérusalem, Israel Museum



Fig. 3. Jacques-Louis David, *La mort d'Adonis*, d'après Rubens, feuillet 13 verso de l'album 5. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Inv. RF 51341



Fig. 4. Pierre-Paul Rubens, *Vénus frileuse*, ou «*Sine Cerere et Baccho friget Venus*», Anvers, musée royal des Beaux-Arts



Fig. 5. Jacques-Louis David, *Vénus frileuse* (sur la droite du dessin, partie gauche reproduite en fig. 8), feuillet 13 verso de l'album 5. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Inv. RF 54342

qui semble bien être une seconde étude pour la *Mort d'Adonis*. Ce tableau, peint par Rubens en 1614, est aujourd'hui conservé au Israel Museum de Jérusalem (fig. 3). On ignore la localisation exacte de l'œuvre avant 1813, avant son entrée dans la collection Hope en Angleterre.

On sait en revanche que le *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, dite la *Vénus frileuse*, aujourd'hui au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers (fig. 4) copié dans le même album (fig. 5), appartenait à l'époque du voyage de David à J.A.N. Peylier van Merethen à Anvers. On sait encore, par la correspondance Bosschaert-d'Angiviller, que le tableau de Rubens, également peint en 1614, était à vendre en 1785-1786. Sans doute l'était-il déjà en 1781 et rien n'interdit de penser que David, à son retour à Paris, montra son dessin à Pierre qui avait la charge des acquisitions pour les collections royales. Enfin, toujours d'après Rubens, David copie une *Madeleine en extase* (H.155; L.116 mm; fig. 6) peinte par l'artiste en 1636 pour l'église des Récollets de Gand et aujourd'hui au musée des Beaux-Arts de Lille (fig. 7) (David a donc fait halte à Gand).

Enfin, dernière copie de l'album 5, David a dessiné sur la même feuille que sa *Vénus frileuse* (elle mesure H.115; L. 185 mm; fig. 8), une *Agrippine pleurant sur l'urne funéraire de son époux*. En bas vers la droite, il a inscrit, toujours à la pierre noire, le nom de Lens. Le tableau de Lens, né en 1739, donc de neuf ans l'aîné de David, est aujourd'hui au musée royal des Beaux-Arts d'Anvers et c'est vraisemblablement dans cette ville que David l'a copié.

Navez n'avait pas tort lorsqu'en 1847 il déclarait : « Mais l'homme qui, dans le siècle dernier, porta la gloire de l'école flamande au plus haut degré, ce fut André Lens. Vous le savez, Messieurs, Lens en Belgique, Pompeo Battoni (*sic*) à Rome, Vien à Paris, Benjamin West à Londres, furent les sommités artistiques de leur époque, et cet honneur, Lens le méritait et l'avait justement acquis. »<sup>(11)</sup>

Les quatre dessins du voyage dans les Pays-Bas du sud de David nous ont permis de résoudre une question fort débattue ces dernières années. Elle concerne une feuille d'un autre album de David, l'album 3, aujourd'hui conservé au Nationalmuseum de Stockholm (H. 112; L. 89 mm.; fig. 9), qui copie le *Chapeau de Paille*, ou *Portrait de Suzanne Fourment*, l'illustrissime tableau de Rubens de la National Gallery de Londres. Jusqu'à la redécouverte de l'album 5, l'on s'interrogeait. Où et à quelle date David avait-il bien pu copier le tableau de Rubens qui ne devait quitter Anvers qu'en 1823? David en connaissait-il une réplique, une gravure dont nous aurions perdu la trace? La réponse aujourd'hui ne prête à aucune équivoque et confirme l'importance du séjour anversois. Ce tableau de Rubens était également à vendre et dut particulièrement impressionner David.

\*

\* \* \*

Le voyage de David avait plusieurs raisons: mieux connaître l'œuvre de Lens qui jouissait déjà d'une gloire européenne qu'il a, hélas, perdue aujourd'hui, voir les tableaux de Rubens notamment la *Descente de Croix* d'Anvers, la ville qui, plus que Bruxelles, semble avoir été le but premier de l'artiste et en proposer certains à l'acquisition pour le compte des col-

(11) Voir note 8, p. 220.



Fig. 6. Pierre-Paul Rubens, *La Madeleine en extase*,  
Lille, musée des Beaux-Arts



Fig. 7. Jacques-Louis David, *La Madeleine en extase*, d'après Rubens, feuillet 26 verso de l'album 5.  
Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Inv. RF 51391



Fig. 8. Jacques-Louis David, *Agrippine pleurant sur l'urne funéraire de son époux*, d'après André-Corneille Lens (sur la gauche du dessin, reproduit fig. 5), feuillet 13 verso de l'album 5. Paris, musée du Louvre, département des arts graphiques, Inv. RF 54342



Fig. 9. Jacques-Louis David, *Le Chapeau de Paille*, d'après Rubens, feuillet 9 verso de l'album 3, Stockholm, Nationalmuseum

lections royales. Mais surtout, au lendemain du retour d'Italie, David voulut élargir sa culture artistique, ne pas la limiter aux seuls exemples italiens, à l'antique, à Raphaël, à Caravage, aux Bolognais

Peut-on discerner le fruit de cette nouvelle expérience dans ses productions avant même son exil à Bruxelles, en 1816? Répondre à cette question n'est pas facile et nous entraînerait trop loin. Je voudrais conclure sur le nom d'un autre voyageur, le peintre anglais Joshua Reynolds (1723-1792). Lui aussi se rendit à Anvers en 1781, entre les mois de juillet et de septembre, donc avant David. Lui aussi songeait à y mener à bien des acquisitions au profit de son pays. Lui aussi y vit le *Chapeau de paille*. Rêvons un peu: que se seraient dit deux des plus grands artistes de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle s'ils s'étaient rencontrés à Anvers, quels auraient été, à cette date, leurs jugements respectifs sur Rubens? <sup>(12)</sup>

(12) Les « rencontres » entre David et Rubens, pour peu nombreuses qu'elles soient, sont cependant essentielles: le 30 juillet 1793, trois tableaux sont acquis par le Muséum des Arts dont le « portrait d'une dame par Rubens » « jugé par David d'une importance particulière » (*Archives de l'Art français*, 1909, p. 237). Dans l'état de liquidation des successions de Jacques-Louis David et de Marguerite Charlotte Pécoul son épouse (1827) figure, sous le n°15 « une copie d'après un portrait de Rubens » (D. et G. WILDENSTEIN, *Louis David, Recueil de Documents complémentaires au catalogue complet de l'œuvre de l'artiste*, Paris, 1973, p. 219, voir aussi p. 239). On citera enfin l'entretien de David avec Napoléon, qui date sans doute de 1808, au sujet de la Galerie que l'Empereur veut faire construire pour exposer ses œuvres: « Lors du Couronnement de l'Impératrice Joséphine en 1804, l'Empereur me fit appeler et me demanda de représenter sur quatre grands tableaux les cérémonies du Couronnement. Il ordonna de me faire faire une loge d'où je puisse bien voir les fonctions et les dessiner à mon aise, ce que je fis dans les deux tableaux que je peignis dont l'un représente le Couronnement et l'autre la Distribution et le Serment des Aigles au Champ de Mars, les deux autres n'ont point été faits pour des raisons politiques. Je fus même obligé de faire des changements à celui du Serment des Aigles; l'Impératrice Joséphine y était représentée assise, sa fille la Reine de Hollande et son fils le Vice Roi d'Italie derrière elle. Il a fallu beaucoup d'art pour se tirer de la difficulté que ce changement exigeait. L'Empereur, donc en me commandant ces ouvrages me dit: « Je veux faire construire une salle exprès, où seront exposés ces tableaux. Comment la nommerons-nous? La galerie du Sacre lui dis-je. Non, la Galerie de David répondit l'Empereur. On dit bien la Galerie de Rubens, on nommera celle-ci la Galerie de David. — La différence ici est bien grande, Rubens était le plus grand peintre que Marie était grande reine, mais ici l'Empereur Napoléon est bien plus grand que le peintre! — Laissez faire au temps, c'est la dénomination qu'on lui donnera. » (en dernier D. et G. WILDENSTEIN, cité plus haut, p. 180). Le parallèle entre le *Couronnement* (le *Sacre*) et la Galerie de Marie de Médicis de Rubens a souvent été noté (voir en dernier G. MAËS, « La réception de Rubens en France au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans les actes du colloque *Le rubénisme en Europe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Turnhout, 2005, p. 61 à 67).

## SAMENVATTING:

Het is algemeen bekend dat de schilder Jacques Louis David (1748-1825) de laatste tien jaar van zijn leven te Brussel doorgebracht heeft. Zijn eerste verblijf in België gedurende de laatste maanden van 1781 heeft echter tot nog toe weinig aandacht gekregen. Dankzij verschillende archivalia en vijf tekeningen, waarvan er vier recent verworven zijn door het Département des arts graphiques van het Louvre, is het mogelijk dit verblijf van nabij te volgen en er de — artistieke maar ook commerciële — aanleiding van te bepalen.

## SUMMARY:

We know that painter Jacques-Louis David (1748-1825) spent the last ten years of his life in exile in Brussels. Until now we knew almost nothing about his first stay in what is now Belgium during the final months of 1781. With the help of various archive documents, and five drawings, four of which have recently been acquired by the Graphic Arts Department of the Louvre, we can now detail the stages of this stay and determine its reasons, artistic first of all, but also probably commercial.

# DE BELGISCHE ARCHITECTUURGESCHIEDSCHRIJVING EN DE CHRISTELIJKE ARCHEOLOGIE (1864-1914) EDMOND REUSENS EN «L'ARCHITECTURE PROPREMENT DITE»

Ellen VAN IMPE

De theoloog Edmond Reusens (1831-1903) werd in 1864 aangesteld als professor 'archéologie chrétienne' aan de Katholieke Universiteit van Leuven en was als dusdanig de eerste professor archeologie aan een Belgische universiteit. In de periode waarin Reusens actief was, werd met de term 'archéologie', voornamelijk buiten de universiteit, een breed gamma aan activiteiten aangeduid met als gemeenschappelijke grondslag de interesse voor voorwerpen uit het verleden. De zogenaamde 'archeologische beweging' kreeg in de Belgische context een belangrijke impuls met het ontstaan van de nieuwe natie in 1830. De archeologie werd in die context gepresenteerd als een nieuwe wetenschap, ondanks het bestaan van een reeds eeuwenoude archeologische traditie<sup>(1)</sup>. Binnen deze 'archeologische beweging' kreeg de studie van de architectuurgeschiedenis vaak een bevoorrechte plaats. Wie zicht wil krijgen op de specifieke ontwikkeling van de architectuurgeschiedschrijving in België in de negentiende eeuw, komt daarom onvermijdelijk in dit brede archeologische veld terecht, waar zowel Romeinse munten als gotische kathedralen de aandacht van de archeoloog wegdragen. In samenhang hiermee dient opgemerkt te worden dat er nog geen afzonderlijke opleidingskanalen bestonden voor 'architectuurhistorici', net zomin als voor 'historici', 'archeologen' of 'kunsthistorici', zodat een eenduidig profiel van de architectuurhistoricus in de periode vóór 1914 moeilijk te bepalen valt.

De negentiende-eeuwse Belgische 'archeoloog' Edmond Reusens vormt in dat opzicht een uiterst interessant geval<sup>(2)</sup>. Reusens was opgeleid als theoloog, doceerde en bestudeerde

- (1) Zie H. STYSEN, *De onvoltooid verleden tijd. Een geschiedenis van de monumenten- en landschapszorg in België 1835-1940*, Brussel, 1998, p. 76-85. Over de geschiedenis van de archeologie, zie bijvoorbeeld A. SCHNAPP, *La conquête du passé: aux origines de l'archéologie*, Parijs, 1998. Het voorliggende artikel maakt deel uit van een doctoraatsonderzoek uitgevoerd binnen het FWO-onderzoeksproject G.0356.01 'Architectuurhistorisch onderzoek en onderwijs in België (1830-1914) en de ontwikkeling van de geschiedschrijving als wetenschappelijke discipline', geleid door Prof. Luc Verpoest en uitgevoerd aan het Departement Architectuur, Stedenbouw en Ruimtelijke Ordening van de Katholieke Universiteit Leuven. Met dank aan Luc Verpoest, Inge Bertels (Universiteit Antwerpen), Krista De Jonge (Katholieke Universiteit Leuven), Maarten Delbeke (Universiteit Gent), Pieter Martens (Katholieke Universiteit Leuven) en Dirk Van de Vijver (Universiteit Utrecht) voor hun kritische commentaren bij mijn tekst.
- (2) Enkele biografische notities met betrekking tot Reusens zijn *Notice sur la vie et les oeuvres du chanoine E.-H.-J. Reusens*, in *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, XXX, 1903, p. 1-xvii; C. LAGASSE DE LOCHT, *Paroles prononcées lors des funérailles du chanoine Reusens le 29 décembre 1903*, Brussel, 1903; R. MAERE, *Notice sur M. le chanoine E.-H.-J. Reusens, professeur émérite de la Faculté de théo-*

'christelijke archeologie', waarin architectuurgeschiedenis, hoewel aanwezig, niet noodzakelijk een hoofdrol speelde. Toch lijkt hij een belangrijke bijdrage geleverd te hebben aan de ontwikkeling van het Belgische architectuurhistorische onderzoek, door zijn gedetailleerde aandacht voor specifiek 'Belgische' gebouwen, door zijn wetenschappelijke *rigueur* en kritische methode, en door zijn betrokkenheid bij verschillende instellingen en organisaties met aandacht voor historische architectuur. Zijn rechtstreekse opvolger als professor 'archéologie chrétienne', René Maere (1869-1950), zou vervolgens mee de grondslag leggen van een iets meer institutioneel ingebedde wetenschappelijke architectuurgeschiedenis, in samenhang met de zich ontwikkelende kunsthistorische opleiding aan de Leuvense universiteit. Maere, die sterk voortbouwde op de door Reusens verzamelde documentatie, zou in zijn functie als professor in de 'sciences archéologiques' met name een aantal toonaangevende twintigste-eeuwse Belgische architectuurhistorici vormen <sup>(3)</sup>.

Niettemin werd er uiteraard ook vóór Reusens en Maere architectuurhistorische studie verricht, in verschillende contexten en met uiteenlopende bedoelingen. Tijdschriften als de *Messenger des sciences historiques* publiceerden vanaf 1823 artikels over onder andere historische gebouwen, en verder zijn er het indrukwekkende volume *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas* (1817-1828) van de Gentse architect en verzamelaar P.J. Goetghebuer (1788-1866) met opstanden, doorsneden en plattegronden van gebouwen en biografische notities van architecten, de *Mémoire sur l'architecture ogivale* (1841) van de historicus A.G.B. Schayes (1808-1859), de twee edities van de *Histoire de l'architecture en Belgique* van dezelfde auteur (1<sup>ste</sup> 1849-50 en 2<sup>de</sup> 1852), de verhandeling *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) van de architect Auguste Schoy (1838-1885), tijdschriften zoals het *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie* (opgericht in 1862) en een hele reeks monografische studies van gebouwen, van uiteenlopende omvang, detaillering en accuratesse <sup>(4)</sup>. In de decennia na de onafhankelijkheid ontstond bo-

*logie*, (Extrait de l'Annuaire de l'Université de Louvain), Leuven, 1904; R. MAERE, *Nécrologie. Le chanoine Reusens*, in *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin des séances*, XXXVIII, 1904, p. 31-33; C.M.J. LAENEN, *Le chanoine Edmond-Henri-Joseph Reusens: notice biographique*, Antwerpen, 1904; J. DESTRIÉE, *M. le chanoine Reusens*, in *Société d'Archéologie de Bruxelles. Annuaire*, XV, 1904, p. 139-141; R. BERTAUT, *Edmond-Henri-Joseph Reusens. Notice bio-bibliographique*, in *Revue bibliographique belge*, XVI, 1904, p. I-V; J. LAVALLEYE, *Reusens (Edmond)*, in *Biographie nationale*, XXXI, 2, Brussel, 1961, kol. 621-625.

- (3) De kanunnik Raymond A. Lemaire (1878-1954), die vanaf 1907 architectuurhistorische vakken zou doceren aan de studenten ingenieur-architect van de K.U.Leuven, was een van Maeres eerste doctoraatsstudenten, met een verhandeling over de Romaanse bouwkunst. Verder begeleidde Maere de doctoraten van onder andere Stan Leurs (1891-1973) en Simon Brigode (1909-1978). Zie S. BRIGODE, *L'historien de l'architecture*, in *Contact*, II, 1949-1950 (nummer volledig gewijd aan René Maere), p. 8.
- (4) De *Histoire de l'architecture en Belgique* van Schayes verscheen voor het eerst in 1849-1850 bij de uitgeverij Jamar in een ongedateerde editie in vier volumes. Een tweede, eveneens ongedateerde en uitgebreide editie verscheen bij dezelfde uitgever in 1852 in twee volumes, en ten slotte verscheen een identieke herdruk van deze tweede editie in 1853, deze keer wel gedateerd en met een langere titel: *Histoire de l'architecture en Belgique depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'époque actuelle*. Binnen het huidige doctoraatsonderzoek worden deze teksten voor het eerst systematisch geanalyseerd, evenals de verhandeling *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* van Auguste Schoy, die in 1873 bekroond werd door de *Académie royale* en vervolgens gepubliceerd in 1879.



Fig. 1. Portret van Edmond Reusens in 1872, geschonken door zijn leerlingen.  
KULeuven, Centrale Bibliotheek, Prentenkabinet.

vendien een groot aantal historische en archeologische kringen en tijdschriften, met aandacht voor de historische gebouwen uit hun stad of streek. Stadsarchivarissen speelden eveneens een prominente rol in het bovenhalen van architectuurhistorische informatie, en waren soms tege- lijk ook op nationaal vlak actief in instellingen zoals de *Académie royale des sciences des lettres et des beaux-arts de Belgique* en de *Commission royale des monuments* (opgericht in 1835) <sup>(5)</sup>.

In de lijn van de vele archeologische verenigingen ontstond in 1863 een genootschap met een sterk ideologische, eerder dan geografische, grondslag. Deze *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* was vooral geïnteresseerd in de middeleeuwse en christelijke kunst en architectuur, die precies ingeschakeld werd in een breed ideologisch en politiek programma, gericht op de herkerstening van de negentiende-eeuwse maatschappij en het herstellen van de katholieke invloed in alle geledingen ervan. Het is in dit milieu van de katholieke neogotiek dat de eerste archeologische activiteit van Edmond Reusens te situeren valt. Hoewel hij deel uit- maakte van de katholieke neogotische 'familie', profileerde hij zich langzamerhand op een manier die niet altijd even duidelijk paste in het katholiek-neogotische verhaal. Hij legde

(5) Voorbeelden zijn Alphonse Wauters (1817-1898) in Brussel en Pierre Génard (1830-1899) in Antwerpen.

eigen accenten, aansluitend bij de internationale belangstelling voor de christelijke archeologie, en bouwde vanuit zijn specifieke opleiding en achtergrond een wetenschappelijke praktijk uit. Op die manier lijkt hij tot op zekere hoogte te weerstaan aan de druk vanuit zijn ideologische milieu, om met zijn studie van de kunst en architectuur uit het verleden uitsluitend neogotische artistieke modellen en/of religieuze-liturgische voorschriften te produceren. De activiteit van Reusens in het internationale veld van de 'archéologie chrétienne', waarvan hij in zijn tijd de belangrijkste Belgische vertegenwoordiger was, illustreert daarentegen precies de complexiteit van een hele cluster van zich ontwikkelende onderzoeksvelden. Binnen deze cluster zocht, zoals gezegd, niet enkel de architectuurgeschiedenis haar eigen plaats, maar ook de geschiedenis, de kunstgeschiedenis en de archeologie, alle met verschillende snelheden maar met de nodige overlappingsen wat betreft personen, instituties en methoden.

Tot hiertoe werd er relatief weinig onderzoek verricht naar de Belgische negentiende-eeuwse architectuurgeschiedschrijving. Mede ten gevolge hiervan is België afwezig in een aantal internationale publicaties die wel de grote buurlanden behandelen, zoals David Watkins *The rise of architectural history* (1980), Nikolaus Pevsners *Some architectural writers of the nineteenth century* (1972) of het themanummer «On the methodology of architectural history» van het tijdschrift *Architectural Design* (1981). In Frankrijk werd in 2000 een grondige studie gewijd aan de ontwikkeling van de architectuurhistorische discipline, die de auteur daar situeert tussen 1863 en 1914 (6). Nederlandse architectuurgeschiedschrijving kwam zijdelings aan bod in het kader van breder onderzoek naar het Nederlandse architectuurdebat in de negentiende eeuw en de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis (7). In België kreeg de architectuurgeschiedschrijving vooral aandacht in het kader van de studie van het Belgische monumentenzorgbeleid, (8) het onderzoek naar de katholieke neogotiek en de neo-Vlaamse Renaissance, (9)

- (6) D. WATKIN, *The rise of architectural history*, Londen-Westfield (N.J), 1980; N. PEVSNER, *Some architectural writers of the nineteenth century*, Oxford, 1972; *On the methodology of architectural history* (guest ed. Demetri Porphyrios), theme issue *Architectural Design*, 1981; S. TALENTI, *Histoire de l'architecture en France. Emergence d'une discipline 1863-1914*, Parijs, 2000. In de introductie van deze laatste publicatie geeft de auteur een vrij gedetailleerd overzicht van de (beperkte) literatuur over architectuurgeschiedschrijving (zowel Franse als andere), naast de belangrijkste internationale publicaties met betrekking tot de kunstgeschiedschrijving, een veld dat al vroeger de aandacht kreeg van onderzoekers.
- (7) A. VAN DER WOUDE, *Waarheid en karakter. Het debat over de bouwkunst 1840-1900*, Rotterdam, 1997; onderzoek Petra Brouwer (proefschrift over historiografie van de Nederlandse bouwkunst, 1770-1914, VU Amsterdam, in voorbereiding). Met betrekking tot de kunstgeschiedenis, zie P. HECHT; A. HOOGENBOOM; C. STOLWIJK (eds), *Kunstgeschiedenis in Nederland. Negen Opstellen*, Amsterdam, 1998. (o.a. L. BOSMAN, *De geschiedenis van de Nederlandse architectuurgeschiedenis: middeleeuwse bouwkunst*, p. 63-87)
- (8) H. STYNEN, *op. cit.*, 1998; L. VERPOEST, *Neogotische architectuur en monumentenzorg in België en Nederland*, in P.A.M. GEURTS; A.E.M. JANSSEN; C.J.A.C. PEETERS e.a. (eds), *J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Erflater van de negentiende eeuw*, Baarn, 1992, p. 175-192.
- (9) L. VERPOEST, *De architectuur van de Sint-Lucasscholen: het herstel van een traditie*, in J. DE MAEYER (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, KADOC-Studies, 5, Leuven, 1988, vooral p. 223-233; IDEM, *Hans Vredeman de Vries en de Belgische architectuur in de negentiende eeuw: architectuurgeschiedschrijving en nationale identiteit*, in H. BORGGREFFE (ed.), *Tussen stadspaleizen en luchtkastelen: Hans Vredeman de Vries en de renaissance*, Gent, 2002, p. 375-381; B. MICHAL, *La vision du Moyen Age au XIX<sup>e</sup> siècle: réflexions autour d'un livre sur Joris Helleputte*, in *Belgisch Tijdschrift voor filologie en geschiedenis*, LXXXIII, 2000, p. 535-565.



Reusens wordt in een aantal van deze publicaties aangehaald als richtinggevend voor de universitaire ontwikkeling van de architectuurgeschiedenis in België. Zijn geschreven productie werd tot hertoe evenwel nauwelijks bestudeerd, net zomin als de precieze omstandigheden van de totstandkoming ervan. Op een reeks biografische notities na is er weinig bekend over zijn eigentijdse positie in het architectuurhistorische bedrijf, over de eigenlijke inhoud en structuur van zijn geschriften en de receptie ervan <sup>(13)</sup>. Dit artikel wil een eerste stap zetten in de richting van een betere positionering van Reusens en zijn 'archéologie chrétienne' binnen het zich langzaam definiërende veld van het negentiende-eeuwse architectuurhistorische onderzoek. Zonder uitgebreid in te gaan op de inhoudelijke ontwikkeling van Reusens' geschriften — het onderzoek hiernaar moet nog gevoerd worden — wil dit artikel alvast een beter zicht geven op de context ervan en op Reusens' positie in nationale en internationale netwerken.

Naast zijn universitaire werk was Reusens ook betrokken bij verschillende archeologische en historische verenigingen en commissies, zoals de al genoemde *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, de Antwerpse *Académie d'archéologie*, de overkoepelende *Fédération archéologique et historique de Belgique*, en overheidsinstellingen zoals de *Commission royale d'histoire* en de *Commission royale des monuments*. Chronologisch gezien situeerde het begin van zijn archeologische carrière zich in de eerstgenoemde Gilde, het studiegenootschap van de katholieke neogotische beweging. Reusens nam actief deel aan de jaarlijkse studie-uitstappen van dit genootschap in België en de buurlanden. In de avondlijke vergaderingen kwam hij, aangekondigd als 'professeur d'archéologie à l'Université de Louvain', vaak aan het woord bij het samenvatten en verder toelichten van de overdag afgelegde bezoeken. Tegelijk boden de studiereizen hem een uitgelezen gelegenheid om hoogtepunten uit de Belgische kunstgeschiedenis *in situ* te bestuderen en kennis op te doen die hij eventueel kon verwerken in zijn cursus christelijke archeologie <sup>(14)</sup>.

### De Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas: studie en propaganda

Aandacht voor artistieke en architecturale monumenten, in het bijzonder voor deze uit de 'christelijke' Middeleeuwen, was inherent aan de Belgische katholieke neogotiek. Onder invloed van de Engelse Gothic Revivalist A.W.N. Pugin (1812-1852) begonnen katholieke auteurs rond 1850 de studie van de middeleeuwse architectuur te promoten als een hervormingsmiddel van de eigentijdse kunst en maatschappij. De stad Brugge, relatief rijk aan gotisch erfgoed, was het eerste centrum van de Belgische neogotiek, met bijvoorbeeld de publicatie van *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne, avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel* in 1850, uitgegeven door Thomas Harper King (1822-1892) en gebaseerd

(13) De schaarsheid van archiefmateriaal met betrekking tot de Leuvense universiteit van vóór 1911 (brand Universiteitshallen met bibliotheek en archief) speelt vanzelfsprekend ook een rol in het ontbreken van verregaande studie. Zie o.a. C. COPPENS; M. DEREZ; J. ROEGIERS (eds), *Universiteitsbibliotheek Leuven: 1425-2000*, Leuven, 2005, met een stuk over Reusens op p. 102-103.

(14) R. MAERE, *Notice...*, 1901, p. 6.

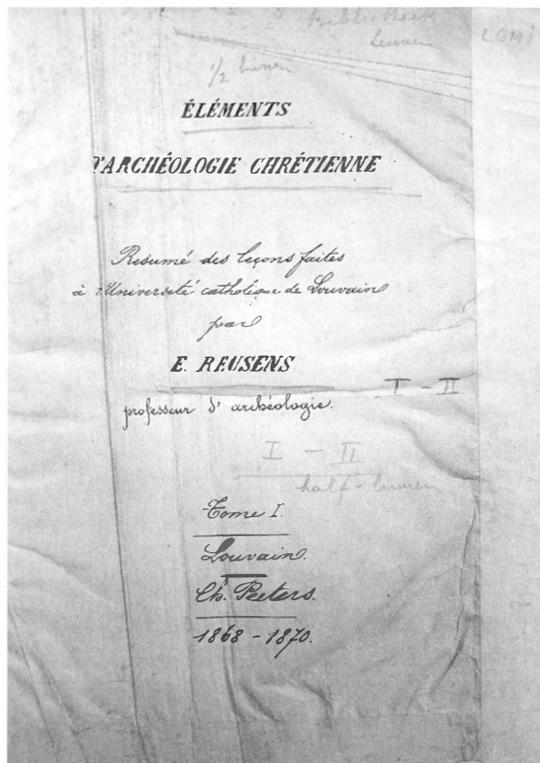


Fig. 3. Titelpagina van de tweede geautografeerde versie van de *Éléments* (1870), die de versie van 1868 niet volledig vervangt maar aanvult.  
Exemplaar KULeuven. Centrale Bibliotheek.

op de geschriften van A.W.N. Pugin<sup>(15)</sup>. Het werkelijke vertrekpunt van de ideologisch samenhangende ontwikkeling van een neogotische beweging waren echter de Katholieke Congressen of *Assemblées générales des catholiques en Belgique* van 1863 en 1864<sup>(16)</sup>. Tijdens deze congressen domineerden figuren als Jean Baptiste Bethune (1821-1894) en James Weale

- (15) T.H. KING, *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne, avec des remarques sur leur renaissance au temps actuel [Remanié et développé d'après le texte Anglais de A.W. Pugin, par T.H. King]*, Brugge, 1850. Zie ook H. STYNEN, *op. cit.*, 1998, p. 97-102. Met betrekking tot de invloedrijke 'Engelse kolonie' in Brugge, zie L. VAN BIENVLIET, *The English Colony in Bruges and its influence on the Gothic Revival in Flanders*, in J. DE MAEYER (ed.), *Gothic Revival: religion, architecture and style in Western Europe 1815-1914*, KADOC-Artes, 5, Leuven, 2000, p. 99-104; en voor King, zie J. VAN CLEVEN, *T.H. King*, in *Nationaal biografisch woordenboek*, 11, Brussel, 1985, kol. 420-425.
- (16) *Assemblée générale des Catholiques en Belgique. Première session à Malines, 18-22 août 1863*, I, Brussel, 1864; *Assemblée générale des Catholiques en Belgique. Deuxième session à Malines, 29 août — 3 septembre 1864*, II, Brussel, 1865, p. 497-503 [Section IV: Littérature et beaux-arts].

(1832-1917) de discussies over de positie van kunst en architectuur in de katholieke poging om de gesecculariseerde negentiende-eeuwse maatschappij te herkerstenen<sup>(17)</sup>.

Met betrekking tot de zorg voor architectuurmonumenten van de christelijke Middeleeuwen werd vooral veel verwacht van pastoors en andere clerici, aangezien hen in veel gevallen de eerstelijnszorg toekwam voor het architecturale erfgoed van hun parochie. Om parochiepriesters het nodige bewustzijn bij te brengen van christelijke tradities, inclusief kerkgebouwen en hun materiële inrichting, werden minstens vanaf de jaren 1810 handboeken samengesteld en cursussen ingericht met voornamelijk middeleeuwse religieuze architectuur als onderwerp. Een voorbeeld van een dergelijke cursus voor priesteropleidingen in de seminaries is de *Archéologie chrétienne, religieuse, civile et militaire* uit 1847 (3<sup>de</sup> editie) van de Franse auteur J. Oudin. Deze uitgave, een aangepaste versie voor België, bevatte onder andere een 'approbation' van de toenmalige kardinaal Engelbert Sterckx (1792-1867), die expliciet wees op de taak van priesters in de lokale monumentenzorg<sup>(18)</sup>. Andere voorbeelden zijn de cursus 'archéologie sacrée', die in 1859 van start ging aan het Grootseminarie van Brugge, en een *Manuel d'archéologie chrétienne*, samengesteld door James Weale in 1865, hoewel er van geen van beide verdere informatie bekend is over de precieze inhoud, structuur en eventuele publicatie. Een uitgebreid handboek, met expliciete verwijzing naar de voorstellen van de Katholieke Congressen, werd ten slotte uitgegeven door de Brusselse priester Hyacinthe De Bruyn (1837-1905), met als titel *Archéologie religieuse appliquée à nos monuments nationaux*<sup>(19)</sup>.

De in 1863 opgerichte *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, onder impuls van onder andere James Weale, formuleerde haar dubbele opdracht als volgt: 'Il est formé une Société

- (17) Bethune was een van de oprichters van de eerste Sint-Lucasschool in Gent in 1861 en, samen met James Weale, mede-oprichter en later voorzitter van de *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Bethune was ook zelf actief als neogotisch kunstenaar en architect (zie bijvoorbeeld de abdij van Maredsous en de kerk van Vyvekapelle). De Engelsman James Weale, die van 1855 tot 1878 in Brugge woonde, was in die periode vooral als archeoloog/kunsthistoricus actief en kreeg nationale bekendheid met zijn striemende kritiek op het monumentenzorgbeleid van de *Commission royale des monuments* in 1862. Met betrekking tot deze figuren, zie L. DEVLIEGHER, *Bethune, Jean de*, in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, I, Brussel, 1964, kol. 188-191; J. UYTTERHOEVEN, *Baron J.-B. de Béthune (1821-1894) en de Neogotiek*, in *Handelingen van de Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk*, 1965 (nieuwe reeks), p. 3-101; J. LAVALLEYE, *Bethune (Jean-Baptiste-Charles-François, baron de)*, in *Biographie Nationale*, XXXVII, Brussel, 1971, kol. 56-60; J. VAN CLEVEN, *Jean-Baptiste Bellune 1821-1894, een kunstenaarsloopbaan*, in *Neogotiek in België*, J. VAN CLEVEN et al. (eds), Tielt, 1994, p. 168-198; O. DE SLOOVERE, *Weale (William-Henry-James)*, in *Biographie Nationale*, XXX, Brussel, 1959, kol. 809-814; L. VAN BIERVLIET, *Leven en werk van W.H. James Weale: een Engels kunsthistoricus in Vlaanderen in de 19de eeuw*, in *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten*, LV, Brussel, 1991; L. VAN BIERVLIET, *Weale, William Henry James*, in *Nationaal Biografische Woordenboek*, XIV, Brussel, 1992, kol. 748-757; H. STYNEN, *op. cit.*, 1998, p. 128-133.
- (18) '[L']ouvrage de M. Oudin sera d'une utilité incontestable à ceux qui sont obligé, par leur position, de veiller à la conservation de nos monuments et de les garantir, dans leurs restaurations, contre tout changement, addition ou retranchement contraires au style primitif', *Approbation*, in J. OUDIN, *Archéologie chrétienne, religieuse, civile et militaire*, Brussel, 1847 (data Oudin onbekend). Zie ook R. MAERE, *L'Étude de l'archéologie chrétienne en Belgique*, in *Revue d'histoire ecclésiastique*, XXVII, 1931, p. 594.
- (19) H. DE BRUYN, *Archéologie religieuse appliquée à nos monuments nationaux*, 2 dln, Brussel, 1869-1870. Zie L. VAN BIERVLIET, *op. cit.*, 1991, p. 86-87.

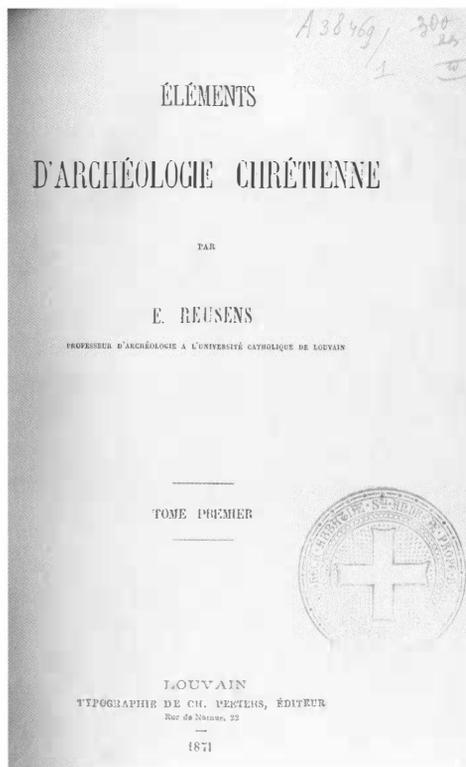


Fig. 1. Titelblad van de eerste editie van de *Éléments d'archéologie chrétienne* (1871, volume 1). Exemplaar KULeuven, Centrale Bibliotheek.

pour l'étude des Antiquités Chrétiennes et pour la propagation des vrais principes de l'Art Chrétien' (20). In samenhang met deze opdracht, en zoals voorgesteld tijdens de congressen van 1863 en 1864 zou er aan de Leuvense katholieke universiteit een leerstoel 'archéologie chrétienne' worden opgericht, waarvan Edmond Reusens als titularis werd aangesteld. Zijn opdracht kreeg niet toevallig een plaats in de theologiefaculteit, voor het merendeel bevolkt door priesters. Reusens' cursus lag dus duidelijk in het verlengde van de archeologiecursussen aan seminaries, maar dit keer uitgewerkt op universitair niveau. René Maere belichtte deze ontwikkeling:

(20) *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin des séances*, I, 1864, p. 1. Over de Gilde en Reusens, zie bijvoorbeeld J. DE MAEYER, *Kunst en politiek. De Sint-Lucasscholen tussen ultramontaanse orthodoxie en drang naar maatschappelijk-culturele vernieuwing*, in J. DE MAEYER (ed.), *De Sint-Lucasscholen en de neogotiek 1862-1914*, in *KADOC-Studies*, 5, Leuven, 1988, p. 83-88; en F. STROBBE, *De Gilde van Sint-Thomas en Sint-Lucas 1863-1894. Een genootschap ter bevordering van de neogotiek*, in *Koninklijke Geschied- en Oudheidkundige Kring van Kortrijk. Handelingen*, LV (nieuwe reeks), 1989, p. 7-156.

Celle-ci [Reusens' cursus archéologie chrétienne] devait son origine aux célèbres assemblées de Malines, dans lesquelles la vitalité catholique s'épanouit en une si belle efflorescence. Les maîtres qui travaillaient en Belgique à remettre en honneur notre art du moyen âge, cherchaient à faire pénétrer leurs idées dans l'enseignement supérieur. Dans la section de l'art chrétien du congrès de 1863 ils firent adopter, sur la proposition de leur chef M. le baron Bethune, un vœu qui demandait aux évêques de Belgique la création d'un cours d'archéologie chrétienne à l'Université catholique de Louvain. <sup>(21)</sup>

Maere vertelde verder hoe Reusens zich, na zijn benoeming in augustus 1864, ging voorbereiden op zijn nieuwe opdracht, in eerste instantie op de tentoonstelling van religieuze kunst die georganiseerd was naar aanleiding van het tweede Katholiekencongres (1864): 'il passa à l'exposition une bonne partie de ses vacances, et il y acquit un premier fonds de sérieuses connaissances archéologiques' <sup>(22)</sup>.

Reusens' activiteiten binnen verschillende archeologische verenigingen buiten de neogotisch-katholieke context lijken dan weer los te staan van deze religieus-artistieke bekommernis. Binnen deze categorie past Reusens' engagement binnen de hoger aangehaalde Antwerpse *Académie d'archéologie de Belgique*, die werd opgericht in 1842 en waarvan Reusens in 1871 vice-voorzitter werd. Hij speelde vervolgens ook een actieve rol in het initiatief tot de *Fédération archéologique et historique de Belgique* en haar jaarlijkse congressen vanaf 1885 <sup>(23)</sup>. Bovendien verrichtte Reusens naast zijn archeologische studie ook 'zuiver historisch' werk. Zo publiceerde hij systematisch archiefdocumenten met betrekking tot de vroege geschiedenis van zijn universiteit en was hij betrokken bij de *Commission royale d'histoire*. Verder leverde hij bijdragen aan het veld van de kerkgeschiedenis en ontwikkelde hij een cursus paleografie, een andere historische hulpwetenschap naast de archeologie, toegepast op teksten uit de Belgische geschiedenis.

Reusens was overigens de eerste universiteitsprofessor archeologie 'pur sang' in België. De eerste gedrukte versie van zijn cursusboek *Éléments d'archéologie chrétienne* verscheen in twee volumes tussen 1871 en 1875, terwijl de tweede uitgebreide versie gepubliceerd werd in

(21) R. MAERE, *Notice ....*, 1904, p. 4. In voetnoot verwijst Maere naar de precieze bladzijden in de congresproceedings van 1863.

(22) Als complement bij de leerstoel werd in 1864 overigens ook voorgesteld een *musée d'art Chrétien* in te richten, met onder andere plaasteren afgietsels en foto's van voorwerpen van de *Exposition d'art religieux* van 1864. Over de verdere ontwikkeling en perikelen omtrent dit museum, zie J. LAVALLEEYE, *L'Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'Université Catholique de Louvain. Histoire et témoignage*, in *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, II, 1969, p. 9, en P. NASTER, *Geschiedenis van de didactische kunstverzameling van de Katholieke Universiteit Leuven*, in A. PROVOOST, *De afgietselverzameling klassieke sculpturen aan de Katholieke Universiteit Leuven*, Leuven, 2004, p. 3-5.

(23) Uit de Académie d'archéologie groeide de huidige Koninklijke Academie voor Oudheidkunde, en ook de *Fédération archéologique et historique de Belgique* is actief tot op vandaag en overkoepelt het netwerk van historische en archeologische kringen. Zie onder andere het overzicht *Sociétés et revues locales et régionales d'histoire, d'archéologie et de folklore. Répertoire*, in *Crédit Communal de Belgique. Bulletin trimestriel*, supplement bij CXLII, 1982; en E. BROUETTE, *Répertoire des tables générales des revues d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie de Belgique*, in *Archief- en bibliotheekwezen in België*, XLII, 1971, p. 397-416.

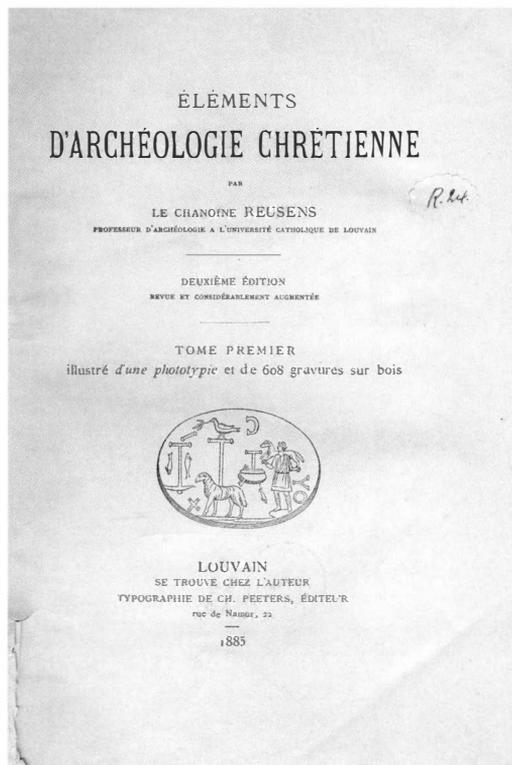


Fig. 5. Titelblad van de tweede editie van de *Éléments d'archéologie chrétienne* (1885, volume 1).  
Exemplaar privécollectie.

1885-1886<sup>(24)</sup>. Eerdere universiteitscursussen met de naam 'archéologie' of 'antiquités', zoals gedoceerd aan Faculteiten Letteren en Wijsbegeerte hadden doorgaans weinig te zien met kunst of architectuur. Ze behelsden de studie van Romeinse en Griekse documenten en oudheden, om aan de hand ervan het publieke leven en de instituties van deze antieke culturen te reconstrueren. De opleiding aan de Letterenfaculteit diende overigens minstens tot rond de eeuwwisseling in eerste instantie als voorbereiding voor studenten die zich in de rechten wilden specialiseren. Kunst en architectuur waren in deze *Artes*-opleiding dus wel mogelijke bronnen voor studie, maar waren niet het eigenlijke onderzoeksobject. Vakken zoals 'archéo-

(24) Jacques Lavalleye (1900-1974) beschouwde de tweede versie als 'l'édition définitive'. J. LAVALLEYE, *Reusens (Edmond)*, in *Biographie nationale*, XXXI/2, Brussel, 1962, kol. 624. Deze editie kreeg een 'médaille de vermeil' van de *Société Française d'archéologie* in 1886, zoals vermeld in *Revue de l'Art Chrétien*, XXIX, 1886, p. 552. In 1890 verscheen er vervolgens een ongewijzigde herdruk van deze versie bij de Franse uitgever Ernest Thorin (Parijs), met deze vermelding op de titelbladzijde: 'Ouvrage ayant obtenu la grande médaille au Congrès de la Société française d'Archéologie tenu à Nantes en 1886'.

logie grecque et romaine' hoorden dus veeleer thuis bij politieke en institutionele geschiedenis dan bij archeologie in de hedendaagse betekenis, of architectuurgeschiedenis<sup>(25)</sup>.

De cursus van Reusens, die zich toespitste op de periode tussen de Vroegchristelijke tijd en de Renaissance (en dus niet op de klassieke oudheid), geldt bijgevolg als de eerste eigenlijke archeologische universiteitscursus. In zijn vak plaatste hij de materiële overblijfselen uit het verleden, inclusief de architectuur, in het centrum van de belangstelling. Hoewel Reusens als theoloog verbonden was aan de Faculteit Theologie van de Katholieke Universiteit van Leuven, was zijn cursus ook toegankelijk voor Letterenstudenten<sup>(26)</sup>. Daarnaast werd de cursus in 1878 verplicht gemaakt voor studenten ingenieur-architect, als complement bij de architectuurhistorische cursus voor deze studenten, gedoceerd door architect Joris Helleputte (1852-1925). De precieze verhouding tussen beide cursussen is moeilijk volledig te achterhalen, aangezien er via het archief van Helleputte enkel een korte inhoudstafel van zijn vakken beschikbaar is, hij geen cursus publiceerde en er tot dusver geen cursusnotities bekend zijn. Uit de bewaarde inhoudstafel kunnen we evenwel afleiden dat het bij Helleputte over een 'algemene' architectuurgeschiedenis ging, terwijl Reusens' tekst zich tot de christelijke architectuur beperkte van de Vroegchristelijke tijd tot en met de Middeleeuwen, met vooral in het tweede deel een klemtoon op de 'Belgische' kunst en architectuur<sup>(27)</sup>. Hoe dan ook blijft de verhouding van 'archeologische architectuurgeschiedenis' tegenover 'architectuurgeschiedenis voor architecten' het voorwerp van verder onderzoek<sup>(28)</sup>.

### 'Archéologie chrétienne': een internationaal onderzoeksgebied

Reusens' archeologische interesse stond tegelijk ook in functie van iets anders dan het door de Mechelse congressen vooropgestelde doen herwaarderen van de middeleeuwse kunst. Vanuit zijn positie als theoloog en in de internationale traditie van de 'archéologie chrétienne' bestudeerde hij vooral de ontwikkeling van het christelijke geloof, waarvan de christelijke kunst als een veruitwendiging werd gezien. Deze invalshoek komt tot uiting in de derde para-

- (25) Een voorbeeld van een dergelijke cursus is G.-A. ARENDT, *Manuel d'antiquités romaines, publ. à l'usage de ses élèves*, Leuven, 1837. Arendt verwijst expliciet naar de functie van zijn vak als voorbereiding voor 'élèves de philosophie qui se destinent au droit' (p. VII).
- (26) Met betrekking tot de Faculteit Theologie, zie L. KENSIS, *De theologische faculteit te Leuven in de negentiende eeuw 1834-1889*, in *Verhandelingen van de Koninklijke academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der letteren*, 143, Brussel, 1992.
- (27) Met betrekking tot Helleputtes architectuuronderwijs, zie tentoonstellingscatalogus J. DE MAEYER; L. VAN MOLLE, *Joris Helleputte. Architect en politicus 1852-1925*, 2 delen, KADOC-Artes 1, Leuven, 1998, p. 44-61 en L. VERPOEST, *Het architectuuronderwijs in België 1830-1890: een institutionele geschiedenis*, onuitg. proefschrift, Leuven, 1984, p. 233-238 (Reusens), p. 238-252 (Helleputte) en bijlage 4.8.
- (28) 'Architectuurgeschiedenis voor architecten' is een veld dat voorlopig enigszins moeilijk in kaart te brengen is, aangezien het niet noodzakelijk om afzonderlijke cursussen binnen architectenopleidingen gaat en omdat er nauwelijks gepubliceerde cursusteksten voorhanden zijn, zodat systematisch archiefonderzoek nodig is. Bijvoorbeeld met betrekking tot de Gentse universiteit en de academie publiceerden de opeenvolgende docenten Louis Roelandt en Adolphe Pauli geen cursusteksten of architectuurhistorische werken (zie verder).

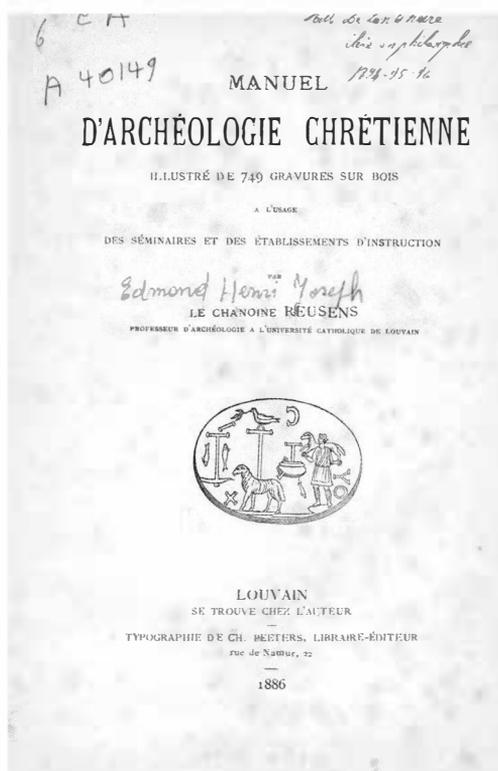


Fig. 6. Titelblad van de *Manuel d'archéologie chrétienne*, bestemd voor priesteropleidingen in seminaries (1886). Exemplaar privécollectie.

graaf van de introductie tot Reusens' *Éléments* van 1885, getiteld 'Utilité des études archéologiques'. Net zoals materiële kennis van de antieke oudheid noodzakelijk is om de teksten van klassieke auteurs ten volle te begrijpen, zo is op haar beurt de christelijke archeologie een onontbeerlijke hulpwetenschap bij de studie van de 'saintes Écritures', aldus Reusens. Deze archeologie leverde volgens hem bovendien elementen aan ter bevestiging van geloofsdogma's en toonde de vroegste vormen van de christelijke geloofsuiting in de Romeinse catacomben. Ten slotte toonde ze ook de maatschappelijke historische ontwikkeling onder invloed van het Christendom, of, in Reusens eigen woorden: '[E]lles [studies christelijke archeologie] nous montrent le développement successif de la civilisation sous l'influence du christianisme, nous initient à l'intelligence des chefs-d'oeuvre, produits du génie chrétien dans les siècles écoulés, et nous inspirent un saint respect et un amour sincère pour ces monuments anti-ques' (29).

Door de naam 'archéologie chrétienne' te gebruiken voor zijn vak, plaatste Reusens zich in een lange onderzoekstraditie, die evenwel in de jaren 1860 in een stroomversnelling was

(29) E. REUSENS, *Éléments...*, I, 1885-1886, p. 5.

geraakt. Een reeks encyclopedieën, woordenboeken en handboeken van rond 1900, die de geschiedenis van de 'archéologie chrétienne' retraceerden, lieten deze doorgaans beginnen in de zestiende eeuw, met het onderzoek van de Augustijn Onofrio Panvinio (1529/30-1568). De christelijke archeologie nam daarmee een iets latere start dan de Griekse en Romeinse archeologie<sup>(30)</sup>. In de meeste van deze publicaties lag de nadruk op de vroegste periode van de 'christelijke tijd', omdat daar de christelijke doctrine in haar vroegste en meest zuivere vorm terug te vinden zou zijn: 'l'histoire du christianisme primitif, c'est plus que l'histoire, c'est du dogme, ou si l'on veut, c'est l'apologétique catholique'.<sup>(31)</sup> De Franse priester Martigny (1808-1880), die een volledig woordenboek aan de 'antiquités chrétiennes' wijdde in 1865 (2<sup>de</sup> ed. in 1877), spitste zich toe op 'les origines chrétiennes jusqu'au moyen âge exclusivement', aldus de ondertitel van zijn *Dictionnaire*. Zijn woordenboek zou model gestaan hebben voor een Engelse en een Duitse versie, aldus een andere Franse auteur, Henri Leclercq (1869-1945), die zijn eigen studie liet lopen tot de achtste eeuw<sup>(32)</sup>.

Deze Leclercq publiceerde in zijn *Manuel d'archéologie chrétienne* van 1907 een overzichtslijst van alle volgens hem relevante publicaties sinds Panvinio, en nam Reusens' *Éléments* erin op<sup>(33)</sup>. Hij definieerde 'archéologie chrétienne' als 'la science des origines monumentales du christianisme' en onderscheidde drie grote periodes: 'l'antiquité proprement dite, le moyen âge, les temps modernes depuis la Renaissance'<sup>(34)</sup>. Ondanks de sterke nadruk op de vroegste eeuwen van de christelijke periode, en met name de Romeinse catacomben, kwamen in de overzichten toch ook publicaties aan bod die de middeleeuwse architectuur bestudeerden. Een auteur als Orazio Marucchi (1852-1931) wees bijvoorbeeld expliciet op het belang van de studie van de middeleeuwse christelijke architectuur voor landen als Frankrijk, Duitsland en Groot-Brittannië. Hij noemde de 'étude de l'architecture chrétienne (...) pendant les siècles où fleurirent le style roman et le style ogival' dan ook 'une branche importante de l'archéologie chrétienne pour ces pays qui n'ont pas, comme l'Italie, de monuments chrétiens de l'époque primitive'<sup>(35)</sup>.

Met zijn *Éléments* schreef Reusens zich alvast in in twee richtingen van de internationale *archéologie chrétienne*, door enerzijds te beginnen bij de vroegste periode van het onderzoeksgebied en anderzijds zijn studie te laten doorlopen tot de Renaissance. Het eerste volume van zijn handboek behandelde de christelijke archeologie van in de antieke tot en met de Romaanse periode, opgedeeld in vier hoofdstukken: (1) 'Architecture classique', (2) 'Période des catacombes', (3) 'Période latino-byzantine' en (4) 'Période romane'. Het tweede volume be-

(30) Zie H. LECLERCQ, *Préface*, in H. LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII<sup>e</sup> siècle*, 2 dl'n, Parijs, 1907, p. 2; H. MARUCCI, *Archéologie chrétienne*, in A. VACANT; E. MANGENOT (eds), *Dictionnaire de théologie catholique*, Parijs, 1909, kol. 1762.

(31) J.A. MARTIGNY, *Archéologie*, in *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2<sup>de</sup> uitgebr. editie, Parijs, 1877, p. 58.

(32) H. LECLERCQ, *op. cit.*, 1907, p. 26. Martigny inspireerde, volgens Leclercq, W. SMITH; S. CHEETAM, *Dictionary of christian antiquities*, Londen, 1875-1880, en F.X. KRAUS, *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, Freiburg-im-Bresgau, 1882-1886.

(33) H. LECLERCQ, *op. cit.*, 1907, p. 48: 'REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2 vol., in-8°, Louvain 1871-1875; 2<sup>e</sup> édit., 1885'.

(34) H. LECLERCQ, *op. cit.*, 1907, p. 1.

(35) H. MARUCCI, *op. cit.*, 1909, kol. 1768.

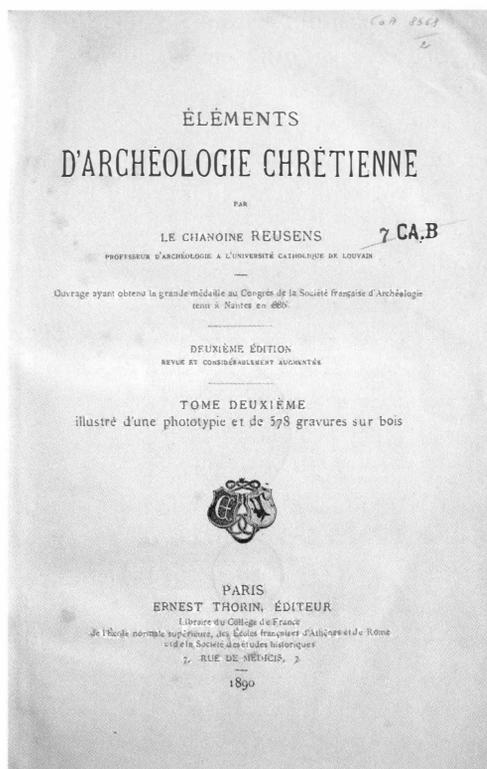


Fig. 7. Titelblad van de *Éléments*, uitgegeven in Parijs in 1890 (herdruk 2<sup>de</sup> editie 1885-1886), met de vermelding 'Ouvrage ayant obtenu la grande médaille au Congrès de la Société française d'Archéologie, tenu à Nantes en 1886'. Exemplaar KU Leuven, Centrale Bibliotheek.

lichtte de gotiek ('Période ogivale'), met een laatste beperkt hoofdstuk over de Renaissance<sup>(36)</sup>. Met betrekking tot de catacomben, die zoals gezegd het kernstuk vormden van de christelijke archeologie, maakte Reusens uitgebreid gebruik van de basiswerken op dat vlak van Giovanni Battista De Rossi (1822-1894)<sup>(37)</sup>. In de *Annales de l'archéologie de Belgique* handelde de eerste bijdrage van Reusens in 1866 dan ook niet toevallig over de Romeinse catacomben<sup>(38)</sup>. De Rossi publiceerde zijn belangrijkste werk vanaf de jaren 1864, precies

(36) De 'Période ogivale' (hoofdstuk 5) beslaat 558 bladzijden van het tweede volume, tegenover een luttel 15 bladzijden voor hoofdstuk 6, 'Période de la renaissance', in E. REUSENS 1885-1886.

(37) G.B. DE ROSSI, *La Roma sotterranea cristiana*, 3 dln, Rome, 1864-1877. Marucchi deelde de geschiedenis van de 'archéologie chrétienne' als discipline in zijn notitie op in 2 grote periodes, vóór en na De Rossi, H. MARUCCHI, *op. cit.*, 1909, kol. 1763 en ook in de andere aangehaalde referenties komt De Rossi naar voor als cruciaal. J.A. MARTIGNY, *op. cit.*, 1877, p. XIII en p. 59; F. CABROL (ed.), *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Parijs, 1907, I, p. V; H. LECLERCQ, *op. cit.*, 1907, p. 17-25.

(38) E. REUSENS, *Les catacombes de Rome. Mémoire*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XXII (2de reeks), 1866, p. 5-11.

het moment waarop Reusens zijn eerste stappen in de christelijke archeologie zette. De eerste 'wetenschappelijke' overzichtswerken en encyclopedieën van de christelijke archeologie begonnen ook pas op dat moment te verschijnen, met de vermelde *Dictionnaire* van Martigny als startpunt (1865). Reusens combineerde dus de eigentijdse internationale aandacht voor de vroegechristelijke periode met de vraag naar kennis over de 'nationale' kunst en architectuur, specifiek voor de Belgische context.

### Nationale archeologie, geschiedenis, architectuur

De internationale studie van de christelijke archeologie is niet het enige referentieveld voor Reusens' archeologische activiteit. Ook de nationale ontwikkeling van de archeologie in het algemeen en de plaats van de architectuur daarin verdient de nodige aandacht in deze context. In de jaren 1830 en 1840 werd de 'archéologie', zoals gezegd, gepropageerd als een nieuwe wetenschap in België. Archeologie of oudheidkunde behelsde, algemeen gesproken, de studie van 'monumenten' uit het verleden. De term 'monument' verwees doorgaans naar om het even welk materieel object uit het verleden. Als dusdanig is het te onderscheiden van het 'document', het primaire bronnenmateriaal van de historicus<sup>(39)</sup>. Met andere woorden, de archeoloog bestudeert *voorwerpen*, terwijl de historicus *teksten* voor zijn rekening neemt. Hoewel deze verhouding uiteraard iets complexer lag dan hier voorgesteld, en ze bovendien nauwelijks systematisch besproken of behandeld werd in negentiende-eeuwse teksten, geven verspreide uitspraken van een aantal auteurs alvast relevante aanwijzingen.

Over de eigenheid en evolutie van de archeologie als studiegebied verschenen onder andere beschouwingen in het tijdschrift van de Antwerpse *Académie d'archéologie*, waarbinnen Reusens in toenemende mate actief werd in de jaren 1870 en 1880. In een terugblik op de vijftigjarige geschiedenis van deze *Académie d'archéologie* in 1891 situeerde de toenmalige voorzitter Henri-Emmanuel Wauwermans (1825-1902) zijn vereniging in de bredere evolutie van de 'archéologie'. Hij omschreef deze laatste als 'une science relativement moderne, dont le développement ne dépasse guère le commencement du siècle'. Hierbij maakt hij een onderscheid tussen enerzijds de '*antiquaire habile*', die vooral verzamelde, zonder de bedoeling tot systematische studie te komen, en anderzijds de '*archéologue savant*'<sup>(40)</sup>.

In 1885 vervulde Reusens de taak van voorzitter van de *Académie d'archéologie*, die zoals gezegd het initiatief genomen had tot het oprichten van de *Fédération historique et archéologique de Belgique* in dat jaar<sup>(41)</sup>. Ook Reusens situeerde het begin van de archéologie 'telle

(39) Zie hiervoor ook H. STYNEN, *op. cit.*, 1998, p. 81. Stynen beschouwt Reusens' definitie en indeling van de archeologie in zijn 1885-86 *Éléments* als 'een eerste synthese van de in de 19<sup>de</sup> eeuw gegroeide inhoud van het begrip'.

(40) H.-E. WAUWERMANS, *Cinquantième de l'Académie d'Archéologie de Belgique 1842-1892*, in *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XLVII (Ide reeks), 1891 (7), p. 67-129. De citaten staan respectievelijk op p. 67 en 72.

(41) Het oprichtingscongres van 1885 gaf het startschot voor de jaarlijkse congressen onder de auspiciën van de *Fédération d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, die telkens in een andere stad plaatsvonden. De *Fédération* verenigde zo vertegenwoordigers uit allerlei lokale of regionale archeologische en historische kring-

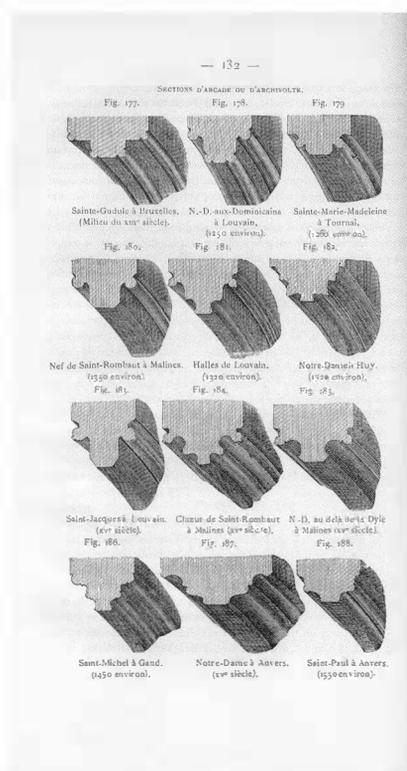


Fig. 8. Doorsneden van archivolten in een twaalfal Belgische kerken (*Éléments*, 2<sup>de</sup> editie, volume 2, p. 132).  
Exemplaar privécollectie.

que nous entendons aujourd'hui ce mot', aan het einde van de achttiende eeuw. Hoewel er al eerder door afzonderlijke personen een vorm van archeologie bedreven werd, was het volgens Reusens vooral Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) die de overgang bewerkstelligde, door zijn 'recherches profondes et si savantes (...) sur l'histoire de l'art dans l'antiquité classique'. Samengevat behelsde de archeologie in 1885 volgens Reusens 'l'étude des civilisations d'autrefois dans leurs productions monumentales et artistiques' (42). Deze definitie impliceert

gen. Ook vanuit architectenverenigingen, die nochtans niet in de eerste plaats gericht waren op historische of archeologische studie, werd deelgenomen aan de congressen, zie met name de deelname van de Société centrale d'architecture de Belgique. E. VAN IMPE, *Architectural history on show. Retrospective architectural exhibitions and nineteenth-century architectural history in Belgium*, in *Fabrications. Journal of the Society of Architectural Historians of Australia & New Zealand* (themanummer architectuur, musea en geschiedenis), XVI (1), 2006, p. 63-89 (p. 69).

(42) E. REUSENS, *Séance d'ouverture du 27 Septembre 1885*, in *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, I, 1886, p. 32. Winckelmann, die vaak als 'vader van de moderne kunstgeschiedenis' beschouwd wordt, publiceerde zijn hoofdwerk *Geschichte der Kunst des Allerlums* in 1764. Minstens vanaf 1766 bestond er een Franse vertaling, *Histoire de l'art chez les Anciens*, door G. Sellius en uitgegeven door

een bepaalde hiërarchie in de verhouding tussen (algemene) geschiedenis en archeologie: de archeologie heeft een betere historische kennis van vroegere samenlevingen tot doel, maar onderneemt deze studie specifiek via de materiële bronnen, en meerbepaald de 'productions monumentales et artistiques'. Als dusdanig fungeert de archeologie als een hulpwetenschap van de geschiedenis, zoals Reusens ook uitdrukt in de inleiding van zijn *Éléments*: archeologie is 'l'étude de toutes les sources monumentales de l'histoire quelles qu'elles soient' (43). Ook bij andere auteurs is een dergelijke hiërarchie terug te vinden, bijvoorbeeld in een ouder artikel van de *Annales de l'Académie d'archéologie* uit 1866: 'l'archéologie est une branche de l'histoire, et à mes yeux les études archéologiques n'ont de valeur que si elles peuvent de près ou de loin se rattacher à l'éclaircissement de points historiques (...), les études archéologiques doivent avoir l'histoire pour base et pour couronnement'. (44)

Behalve de hiërarchisering van geschiedenis en archeologie, is er ook binnen de archeologie zelf een structuur aan te brengen. Terwijl met de aangegeven definitie van 'monument' zowel grootschalige architecturale als meer kleinschalige objecten aangeduid worden, stond de architectuur voor verschillende auteurs toch in het centrum van de archeologische studie. Een dergelijke definitie vinden we bijvoorbeeld in de hoger aangehaalde publicatie van J. Oudin. Aangezien Oudins tekst, bestemd voor de opleiding van priesters, gezien kan worden als een voorloper van Reusens' eigen *Manuel d'archéologie chrétienne*, is deze referentie zeker relevant (45). In de introductie van de Belgische uitgevers van het werk werd de archeologie gedefinieerd als 'en général la science des antiquités', een definitie die evenwel wordt aangevuld met de volgende specificatie: 'on désigne particulièrement sous ce nom la science des monuments d'architecture. (...) Nous nous occuperons ici, sous le nom d'archéologie, que de la science architectonique, c'est-à-dire de celle qui traite de l'architecture'. (46)

Ook Reusens gaf in zijn onderverdeling van de archeologie aan waar het zwaartepunt lag: naast de takken glyptiek, numismatiek, paleografie en sfragistiek onderscheidde hij de 'archéologie proprement dite', die de architectuur en aanverwante kunsten (schilder- en beeldhouwkunst) bestudeert. Van dit onderdeel stelde Reusens dat '[c]'est d'elle qu'on parle lorsqu'on mentionne simplement l'archéologie' (47). Deze 'archéologie proprement dite' kan verder onderverdeeld worden in 'sacrée' en 'profane'. De eerste categorie, 'sacrée' of ook 'religieuse' bestaat verder uit 'archéologie biblique' en 'archéologie chrétienne', waarvan de laatste dus het onderwerp vormt van Reusens' cursus. Reusens' klassering van schilderkunst en beeldhouwkunst als inherente onderdelen van elk architecturaal artefact lag in de lijn van de neogotische perceptie van de architectuur als 'moeder van alle kunsten'. In zijn cursusboek en in zijn

J.-B.-R. Robinet, bij Saillant in Parijs, zie onder andere U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte; Der Weg einer Wissenschaft*, Wenen — Düsseldorf, p. 106.

(43) E. REUSENS, *Éléments...*, I, 1885-1886, p. 1.

(44) H. SCHUERMANS, *Histoire et archéologie. Lettre*, in *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, XXII (2de reeks), 1866, p. 42-43.

(45) E. REUSENS, *Manuel d'archéologie chrétienne (...) à l'usage des séminaires et des établissements d'instruction*, Leuven, 1886. Dit handboek is een ingekorte versie van Reusens' universitaire cursus *Éléments* van 1885-1886.

(46) J. OUDIN, *op. cit.*, 1847, p. XI.

(47) E. REUSENS, *Éléments...*, I, 1885-1886, p. 2.

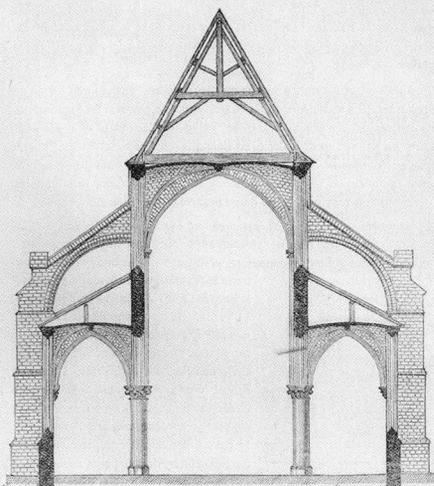
— 18 —

b) Dans les églises à deux nefs celles-ci sont tantôt de même hauteur, tantôt l'une plus élevée que l'autre. Voyez, sur les églises allemandes à deux nefs, OTTE, *Kunstarchaeologie*, 5<sup>e</sup> éd., I, p. 66-67.

c) Les églises qui ont trois ou un nombre impair de nefs peuvent se diviser en deux classes selon que le vaisseau du milieu est plus élevé ou de même hauteur que les bas côtés.

Avant d'exposer les caractères que présente chacune de ces classes, nous ferons observer que nous ne parlerons plus ici de quelques églises de la fin du XIII<sup>e</sup> et du commencement du XIV<sup>e</sup> siècle qui ont, comme les églises lom-

Fig. 27.

Coupe transversale de Notre-Dame aux-Dominicains à Louvain (XIII<sup>e</sup> siècle).

— 19 —

bardes et certaines églises romanes, leurs bas côtés surmontés de galeries, et se rencontrent principalement au centre et dans le nord de la France (cathédrales de Paris, de Noyon et de Laon, église de Flavigny en Bourgogne, chœur de l'église de Léau).

La première classe comprend les églises dont la nef du milieu est notablement plus élevée que les bas côtés (fig. 27). Les églises de cette forme sont les seules connues dans l'Europe occidentale et méridionale, c'est-à-dire en Belgique, en France, en Angleterre, en Espagne et en Italie. Leur nef haute est couverte d'un toit à double pente entièrement indépendant, tandis que les bas côtés reçoivent souvent une terrasse ou un toit en appentis à inclinaison se rapprochant sensiblement de la ligne horizontale (fig. 28); parfois aussi ils sont couverts par une succession de petits combles à double versant, perpendiculaires à la nef et fermés par des pignons (bas côté méridional de la nef de Sainte-Gudule à Bruxelles, église de Sainte-Vaudru à

Fig. 28.

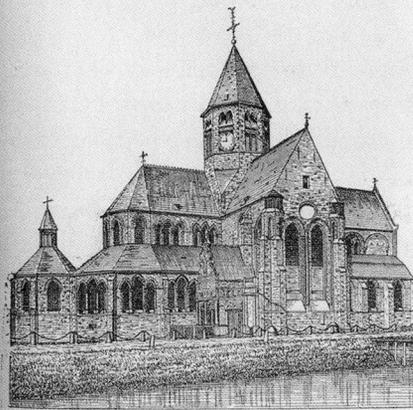
Vue de l'église de Pamele à Audenaarde (XIII<sup>e</sup> siècle). (D'après Van Assche.)

Fig. 9. Twee geïllustreerde bladzijden, met rechts een afbeelding van de kerk Onze-Lieve-Vrouw van Pamele te Oudenaarde, zoals gerestaureerd en gedocumenteerd door de neogotische architect Auguste Van Assche (1826-1907), die net zoals Reusens lid was van de *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* (*Éléments*, 2<sup>de</sup> editie, volume 2, p. 18-19).

bijdragen tot de Gilde-studieuitstappen had Reusens het bijgevolg met hetzelfde gemak over architecturale structuren als over kapiteelsculpturen, glasramen, liturgisch textiel of meubilair. In Reusens' opvatting was 'architecture proprement dite' dus slechts één element van een bredere interesse voor het artistieke verleden.

### 'Architecture proprement dite'?

De institutionele contexten waarbinnen 'architectuurhistorici' actief waren in de periode 1864-1914 overlaptten in grote mate met de zich ontwikkelende infrastructuur voor (algemeen) historisch onderzoek, zoals de *Académie royale de Belgique*, de *Commission royale d'histoire* of bepaalde tijdschriften. Personen die veel over architectuur uit het verleden publiceerden en die binnen de evolutie van de architectuurgeschiedschrijving daarom als 'architectuurhistorici' gelden, komen evengoed aan bod in studies over de historische disciplinevorming in de negen-

tiende eeuw<sup>(48)</sup>. Met name aan de hand van het tijdschrift *Messenger des sciences historiques* werd bestudeerd hoe de oudere archeologische of oudheidkundige traditie als hulpwetenschap werd geïncorporeerd in de geprofessionaliseerde geschiedschrijving op het einde van de negentiende eeuw<sup>(49)</sup>. Vanuit het perspectief van deze oudheidkunde bekeken, betekende deze professionalisering en incorporatie anderzijds ook een verzelfstandiging die de basis legde voor de latere universitaire ontwikkeling van de archeologie en de kunstwetenschap. Het statuut van specifiek de architectuurgeschiedschrijving is in deze tot dusver onduidelijk: enerzijds vormde ze, zoals gezien, een belangrijk onderdeel van de archeologische studie, maar anderzijds werden bijvoorbeeld binnen ingenieur-architectenopleidingen al veel langer vakken *Histoire de l'architecture* gedoceerd<sup>(50)</sup>.

In Reusens' cursus christelijke archeologie is een vrij belangrijke plaats weggelegd voor de architectuur, die bovendien vaak architectuur-specifiek wordt afgebeeld: van sommige gebouwen nam Reusens de plannen en doorsnedes op, of de volledige 'doorsnede-plattegrond-opstand'-driedeling (bijvoorbeeld 1885, fig. 156-158), van andere gebouwen tekeningen waarbij de ene helft van het gebouw in opstand en de andere helft in doorsnede is afgebeeld (bijvoorbeeld 1885, fig. 316). Ook architectuurdetails zoals gewelfribben of kroonlijsten worden weergegeven in perspectivische doorsnede zodat de precieze vormen van het profiel leesbaar zijn (bijvoorbeeld 1886, fig. 230-233). Toch is het nog de vraag in hoeverre Reusens' werk als een 'architectuurhistorische publicatie' beschouwd werd, die bovendien van nut zou zijn voor architecten. Uit de prospectus voor de tweede editie van zijn *Éléments* blijkt alvast dat architecten tot Reusens' doelpubliek behoorden, zij het niet in eerste instantie. De prospectus stelde in de eerste plaats dat een elementaire kennis van de christelijke archeologie onontbeerlijk was voor 'ecclésiastiques', maar evengoed voor ambtenaren betrokken bij de zorg voor monumenten — 'membres des administrations publiques qui, par leur position officielle, sont souvent chargés de veiller à la conservation des anciens monuments'. Pas op de derde plaats komen de 'architectes appelés soit à les restaurer soit à dresser les plans pour de nouvelles constructions'. Het belang van deze kennis was bij beide doelgroepen, waarbij 'ecclésiastiques' en 'membres de l'administration' tot dezelfde, eerste groep gerekend worden, bovendien van een andere aard:

Aux uns les connaissances archéologiques inspireront le respect pour les restes, quels qu'ils soient, des civilisations qui nous ont précédés; aux autres elles fourniront, en outre, pour

(48) Jo Tollebeek betoogde bijvoorbeeld hoe de hulpwetenschappen, waartoe de archeologie wordt gerekend, een belangrijke pijler waren van de verwetenschappelijking van de geschiedenis in België op het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw. J. TOLLEBEEK, *De machinerie...*, 1991, p. 27, met onder andere een verwijzing naar Reusens op deze pagina.

(49) J. TOLLEBEEK, *Geschiedenis ...*, 1998.

(50) In 1835 bestond er aan de Speciale Scholen van de Gentse Universiteit al een vak *Histoire de l'architecture*, achtereenvolgens gedoceerd door Louis Roelandt (1786-1864) tot 1859, door Adolphe Pauli (1820-1895) tot 1890, en vanaf dan door Louis Cloquet (1849-1920). Over de precieze inhoud ervan is slechts beperkte informatie bekend, via onder andere L. C[LOQUET], *L'enseignement de l'architecture à l'École du Génie Civil annexée à l'Université de Gand*, Gent, 1913. Voor een beknopt overzicht van de 19<sup>de</sup>-eeuwse architectuurhistorische cursussen binnen zowel Letteren- als Ingenieursfaculteiten aan de Belgische universiteiten, zie E. VAN IMPE, *Architectuurgeschiedenis aan de Belgische universiteiten 1830-1914*, in *Nieuwsbrief Universiteitsgeschiedenis*, X, 2004 (2), p. 19-27. Zie verder L. VERPOEST, *op. cit.*, 1984.

citer ou à reproduire par la gravure, nous donnons toujours la préférence à nos monuments nationaux.

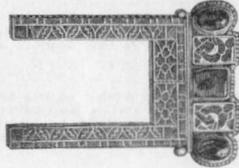
La première édition des *Éléments* a été rapidement enlevée; la nouvelle a reçu des améliorations notables: son impression est faite avec un grand luxe sur beau papier teinté; LE TEXTE ET LE NOMBRE DES GRAVURES SONT AUGMENTÉS DE PLUS D'UN TIERS, au point qu'elle constitue, à vrai dire, un travail nouveau. Veuillez le monde des archéologues lui faire, comme à son aînée, un accueil favorable!

CHEZ REUSENS.

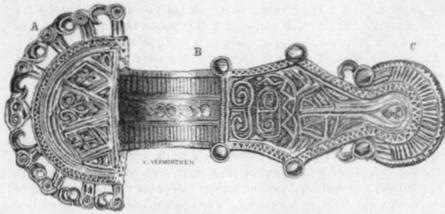
SPÉCIMEN DES GRAVURES.



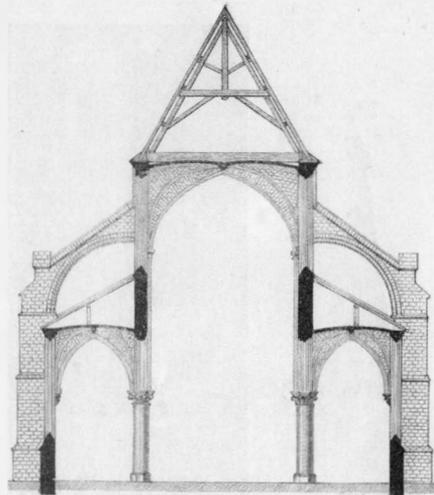
Breche franque du 9<sup>e</sup> siècle, trouvée à Franchimont (Namur).



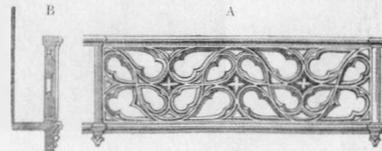
Breche franque du 9<sup>e</sup> siècle, au trésor de Tongres.



Fibule franque, du 9<sup>e</sup> siècle, trouvée à Ledes près d'Olost



Croise transversale de Notre-Dame-aux-Dominicains à Louvain (13<sup>e</sup> siècle).



Perforum de l'église de Saint-Paul à Anvers (14<sup>e</sup> siècle).

Fig. 10. Prospectus voor de tweede editie van de *Éléments*, 1885-1886, p. 2-3.  
Exemplaar KULeuven, Centrale Bibliotheek.

leurs plans et leurs travaux, des données certaines basées sur une pratique longue et raisonnée des différentes branches des arts industriels <sup>(51)</sup>.

Wanneer we Reusens' *Éléments* anderzijds kwantitatief bekijken en afwegen hoeveel plaats er wordt ingeruimd voor architectuur tegenover andere kunsten, die strikt genomen niet bij de constructie horen, dan blijken aan deze 'architecture proprement dite' relatief weinig bladzijden besteed te zijn. Zelfs wanneer we tot deze categorie constructies rekenen met inbegrip van hun 'onroerende' decoratie-elementen zoals vloeren, ramen, zuilen, kapitelen, dan behandelen slechts een tweehonderdtal bladzijden van de 570 bladzijden in volume 1, en een 140 op 600 van volume 2 de architectuur (uitgave van 1885-1886). Symptomatisch voor zijn 'onzuivere' profiel in het architecturale veld is bovendien de beoordeling van Reusens' *Éléments*, zij het in de eerste versie van 1871-1875, door de jury van de *Prix du Roi* voor archi-

(51) [Prospectus voor de 'deuxième édition revue et considérablement augmentée'], Leuven, s.d. (2 ingevouwen bladzijden, met tekst en voorbeelden van gravures uit de *Éléments*).

lectuurpublicaties in 1879. De jury erkende dat Reusens met zijn handboek aansloot bij een genre dat al in Frankrijk bestond en ze juichte toe dat de auteur het bovendien had aangevend voor specifiek Belgische documentatie. Naast de kritiek dat het desondanks ging om een erg elementair werk zonder persoonlijke stellingname — ‘L’auteur ne développe pas, ne commente point; il se borne à exposer’ — struikelden de juryleden vooral over het feit dat het werk niet exclusief genoeg over architectuur ging om het als architectuurpublicatie te beschouwen: ‘Il y est parlé d’architecture; mais ce n’est pas un ouvrage sur l’architecture. Les autres matières de l’archéologie chrétienne y occupent, dans leur ensemble, une place beaucoup plus considérable que l’architecture proprement dite.’<sup>(52)</sup>

De jury van deze *Prix du Roi* bestond uit zeven personen, van wie zes lid waren van de *Commission royale des monuments*. De Prijs van de Koning was ingesteld in 1874 en werd in vijf opeenvolgende jaren telkens aan een andere discipline toegekend. Zo werd in 1879 het beste ‘ouvrage d’architecture’ bekroond, of beter gezegd *niet* bekroond, want de jury vond uiteindelijk geen van de tien ingezonden publicaties waardevol genoeg om de vooropgestelde 25 000 frank te verdienen.<sup>(53)</sup> Geen van de vermelde juryleden had connecties met het milieu van de katholieke neogotiek of de Leuvense katholieke universiteit. De betrokken architecten hadden ofwel een veeleer technisch-wetenschappelijke of een *beaux-arts* opleiding genoten en waren in een dergelijke context werkzaam. Ze hechtten vermoedelijk niet hetzelfde belang aan de specifieke studie van de christelijke archeologie voor architecten en stonden zo goed als zeker niet achter de apologetische functie die aan deze studie ten grondslag lag. Zonder van een werkelijk complot te spreken — Reusens’ werk was niet het enige dat afgekeurd werd — ligt deze beoordeling in de lijn van het feit dat leden uit het katholiek-neogotische circuit slechts moeizaam hun weg vonden binnen overheidsinstellingen zoals de *Commission royale des monuments*, een situatie die vrij radicaal zou veranderen na de katholieke verkiezingsoverwinning van 1884<sup>(54)</sup>.

De inclusieve kunstperceptie in katholiek-neogotische kringen, van architectuur als overkoepelend voor de andere kunsten, die pas zin krijgen indien toegepast op een groter architecturaal geheel, lag mee aan de basis voor Reusens’ brede keuze. Aangezien zijn invalshoek

(52) *Prix de 25,000 francs, institué par le Roi. Concours ayant pour objet le meilleur ouvrage sur l’architecture. Rapport du jury à M. le ministre de l’intérieur*, Brussel, 1879, p. 8.

(53) Zie over deze prijs o.a. H. STYNEN, *op. cit.*, 1998, p. 180-181. De prijs werd aangekondigd in het *Bulletin administratif du Ministère de l’Intérieur*, 1874, p. 574-575, waarin ook het juryrapport verscheen in 1879, p. 162-167. Juryleden waren de architecten Alphonse Balat (1818-1895), Henri Beyaert (1823-1894) en Adolphe Pauli (1820-1895), hogere ambtenaren zoals Jean-Baptiste Rousseau (1829-1891, inspecteur des beaux-arts bij het Ministerie Binnenlandse Zaken), François Wellens (1812-1897, ingenieur, inspecteur-generaal van Ministerie Openbare Werken, voorzitter *Commission royale des monuments*), een onafhankelijke ‘kenner’ zoals Renier Chalon (1802-1889, numismaat en oudheidkundige) en de musicoloog en kunstkenner Edouard Fétis (1812-1909), lid van de Schone-Kunstenklasse van de *Académie royale*. Administratieve documenten met betrekking tot de *Prix du roi* worden overigens bewaard in het Archief van het Koninklijk Paleis, Kabinet Leopold II, mappen I E 1, I E 1 a (1874-79) en I E 1 b (1880-1912).

(54) René Maere verwees bijvoorbeeld naar deze situatie in een notitie over Reusens. Hij zag er dan weer wel een bewuste tactiek in: ‘Ce fut en 1884, peu après l’avènement du Gouvernement catholique qu’il devint membre effectif de cette institution officielle dont avant lui les partisans des Écoles Saint-Luc avaient été soigneusement exclus’, R. MAÈRE, *Notice ...*, 1901, p. 6.

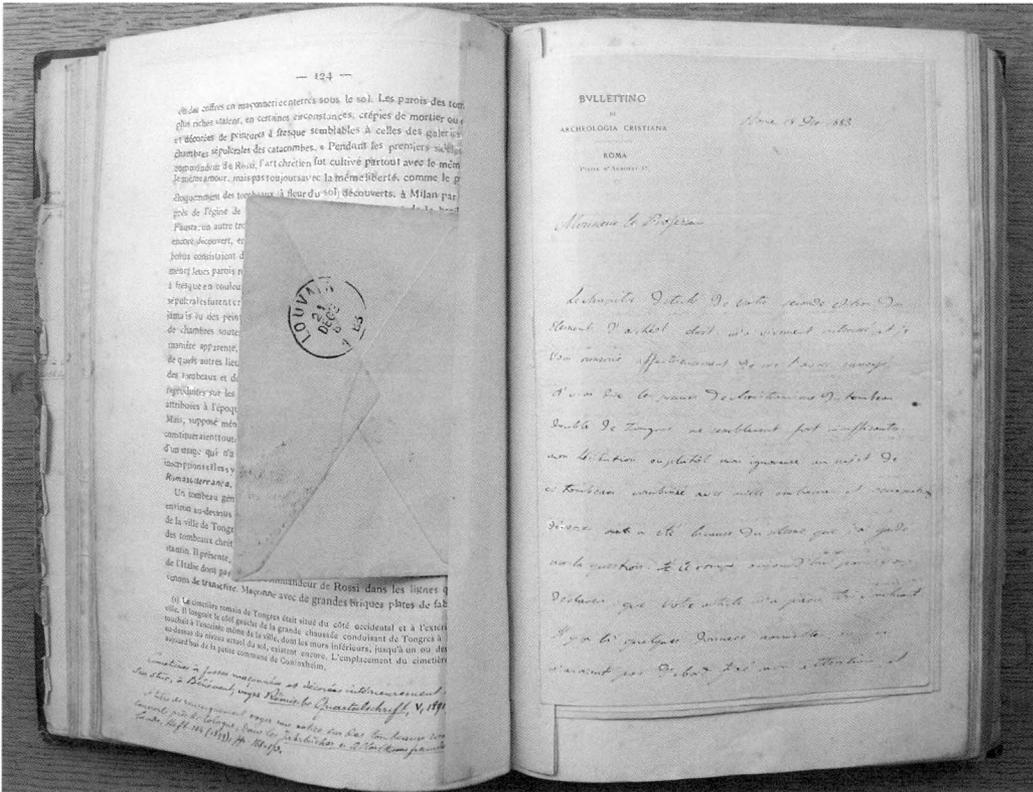


Fig. 11. Brief van Giovanni Battista de Rossi aan Edmond Reusens, gedateerd 18 december 1883, als antwoord op Reusens' melding van een vroegchristelijk graf in de buurt van Tongeren. (Brief gesigneerd aan achterzijde)

Exemplaar van de *Éléments*, 1885-1886, doorschoten met brieven, foto's en aantekeningen van de auteur, KU-Leuven, Centrale Bibliotheek, Universiteitsarchief.

bovendien de ontwikkeling van het christelijke geloof was, en de materiële veruitwendiging ervan, had het weinig zin de architectuur af te zonderen van andere kunsttakken, zoals dit bijvoorbeeld wel relevant kon zijn binnen een gespecialiseerde architectuuropleiding. Met betrekking tot de 'architectuurgedeelten' van zijn cursus, en vooral de hoofdstukken over middeleeuwse architectuur, baseerde Reusens zich dan ook in belangrijke mate op het werk van een Franse auteur die eveneens een breed en inclusief architectuurconcept huldigde: de Franse architectuurhistoricus en -theoreticus Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879). Reusens citeerde opvallend veel uit diens tiendelige *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (1854-1868) <sup>(55)</sup>. Alleen al in de eerste 230 bladzijden van

(55) Zie ook J. VAN CLEVEN, *Viollet le Duc et la Belgique*, in *Actes du Colloque International Viollet le Duc*, Parijs, 1980/2, p. 295-304. Dit artikel handelt vooral over de invloed van de Franse architect op monumentenzorg en architectuur in België, maar gaat niet in op de invloed of receptie in de historiografie. Er wordt wel gewezen op de dubbele houding van de Belgische katholieke neogotische beweging ten aanzien

Reusens' tweede volume (2<sup>de</sup> ed. 1886) wordt Viollet-le-Duc alvast 38 keer aangehaald, met citaten die soms meer dan een bladzijde beslaan, tegenover een dertigtal citaten van of verwijzingen naar andere auteurs. Een dergelijk omvangrijk en gespecialiseerd oeuvre als dat van Viollet-le-Duc was vermoedelijk sinds het verschijnen zo goed als *incontournable* voor iedereen die zich met Europese middeleeuwse architectuur en toegepaste kunst inliet, en bovendien was het in veel gevallen ook bruikbaar voor België.

Naast de sterke aanwezigheid van deze Franse referentie haalde Reusens ook een aantal Belgische publicaties aan, onder andere van auteurs die zoals Reusens actief waren binnen de *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Verder citeerde hij bijvoorbeeld uit de *Histoire de l'architecture en Belgique* van A.G.B. Schayes<sup>(56)</sup>. Tussen de citaten van Viollet-le-Duc door verscheen in de *Éléments* hoe dan ook vrij veel gedetailleerde en rijk geïllustreerde informatie over Belgische kerken en hun inrichting, zonder dat hierbij naar literatuur verwezen wordt. In dat geval gaat het vermoedelijk vooral om eigen kennis van Reusens, opgedaan tijdens de Gilde-studiereizen of eigen studiebezoeken, die hij aflegde tijdens het decennium tussen zijn aanstelling als professor en het verschijnen van zijn cursus. Aangezien Reusens actief betrokken was in het samenvatten van de bezoeken in de avondlijke *Gilde*-vergaderingen, zoals weergegeven in het *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, hoefde hij hier dus strikt genomen geen referenties toe te voegen<sup>(57)</sup>.

De uitgebreide citaten van Viollet-le-Duc zijn anderzijds wel relevant in de context van de *Prix du Roi*. In de inleiding bij haar rapport gaf de jury kort aan welk soort publicaties ze verwacht had voor de architectuurprijs, waaronder bijvoorbeeld 'une ouvrage qui serait fait, pour la Belgique, sur le plan du *Dictionnaire de l'architecture Française*, de Viollet-le-Duc, analysant, dans toutes leurs parties, les édifices religieux et civils de la Belgique, exposant la raison d'être de tous les plans, de toutes les formes architecturales, en tenant compte des idées, des moeurs, de la destination des monuments, des matériaux, du climat, de toutes les causes déterminantes de l'ensemble et des détails de ces monuments'<sup>(58)</sup>. Hoewel Reusens blijkbaar tekortschoot voor de jury van de *Prix du Roi*, die gehoopt had op een integrale

van Viollet-le-Duc, wiens 'rationalisme' en 'septicisme religieux' niet geapprecieerd werden, hoewel zijn eruditie erkend werd (p. 302).

- (56) Van de overige 30 referenties gaat één derde naar E. LÉVY, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, Brussel, 1860. Verder verwees Reusens naar J. WEALE, *Les églises du doyenné de Dixmude: notices historiques et descriptives suivies de nombreux documents*, Brugge, 1874, en naar een notitie over Doornikse muurschilderingen van Charles-Joseph Voisin (1802-1872), de eerste voorzitter van de Gilde; C.-J. VOISIN, *Notice sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournay*, in *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, IV, 1865, p. 257-281. Drie referenties betreffen tot slot passages uit de *Histoire* van Antoine Schayes.
- (57) Behalve de grotere steden met belangrijk middeleeuws erfgoed, zoals Brugge, Doornik, Leuven, Gent, ondernam de Gilde ook uitstappen naar streken waar de architecturale monumenten meer verspreid lagen, zoals bijvoorbeeld de kust ('La Flandre maritime') of Haspengouw ('Hesbaye'), zie *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin des séances* [1864-1913]. Daarnaast werden ook buitenlandse reizen ondernomen. Van Reusens' eigen reislust getuigden zijn notitieschriftjes, vermeld door Lavalleye (in 1961 nog bewaard in het 'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'Université de Louvain'; vandaag helaas niet meer gelokaliseerd), zie J. LAVALLEYE, *op. cit.*, 1961, kol. 623-624.
- (58) *Prix de 25,000 francs, institué par le Roi. Concours ayant pour objet le meilleur ouvrage sur l'architecture. Rapport du jury à M. le ministre de l'intérieur*, Brussel, 1879, p. 3.

Belgische versie van de Franse *Dictionnaire*, kwam hij met zijn uitgebreide citaten aangevuld met 'Belgische' kennis wellicht nog het dichtst in de buurt, zonder evenwel dezelfde omvattende ambitie te koesteren als het Franse model.

### Reusens en 'la science pour la science'

Hoewel Reusens' studie voor hemzelf in belangrijke mate in het teken stond van het christelijke geloof, paste zijn visie en aanpak blijkbaar niet helemaal binnen de ideologie van de *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Zijn 'sérieuses connaissances' en profilering als ernstige wetenschapper brachten hem haast onvermijdelijk in aanvaring met de meer propagandistisch gerichte vleugel van de Gilde. Zoals Filip Strobbe aangeeft in zijn verhandeling over de Gilde, was Reusens langs een andere weg tot de architectuurhistorische studie gekomen dan bijvoorbeeld Jean Baptiste Bethune. In tegenstelling tot deze laatste was Reusens zelf geen kunstenaar die de precieze archeologische gegevens wilde aanwenden om een eigentijdse architectuur- en kunstpraktijk uit te bouwen. Hij was daarentegen 'leerling van rector De Ram en gevormd in de Duitse positivistische traditie', de traditie van de Duitse historicus Leopold von Ranke (1795-1886)<sup>(59)</sup>. Hoewel de precieze toedracht moeilijk te achterhalen is, zijn er toch aanwijzingen dat de wrijvingen tussen Reusens en de Bethune-clan met dit verschil in (wetenschappelijke) benadering te maken hadden<sup>(60)</sup>.

Desondanks ging Reusens tot op zekere hoogte mee in de richting van Bethune, die de resultaten van wetenschappelijke studie wilde inzetten als voorschriften voor kerkinrichting en als modellenverzameling voor de eigentijdse kunst. Tijdens een Gilde-studieuitstap naar een Luikse kerk in 1877 liet Reusens zich bijvoorbeeld ontvallen dat een tegelvloer in een zijkapel 'pourrait utilement être pris pour modèle'<sup>(61)</sup>. Ook René Maere wees op Reusens' occasionele interactie met kunstenaars, die niet alleen zijn erg theoretische kennis konden uitbreiden met praktische informatie, maar die op hun beurt konden rekenen op Reusens'

(59) F. STROBBE, *op. cit.*, 1989, p. 80. Met betrekking tot Pierre De Ram (1804-1865), zie o.a. J.J. THONISSEN, *Notice sur la vie et les travaux de Mgr De Ram*, in *Annuaire de l'université de Louvain*, XXXII, 1866, p. 291-304; E. DE MOREAU, *Les études historiques à l'Université de Louvain pendant un siècle*, Leuven, 1935, p. 6-8 en KENSIS 1992, p. 65-75; 87-94. De Schryver vermeldt Reusens samen met De Ram als 'vertegenwoordigers van de zuivere eruditie' in de lijn van Rankes vernieuwingen aan Duitse universiteiten, zie R. DE SCHRYVER, *Universitaire opleiding en kritische wetenschap*, in *Historiografie. Vijftienvijftig eeuwen geschiedschrijving van West-Europa*, 3<sup>de</sup> ed., Leuven, 1997, p. 300. Over Ranke en zijn invloed in de Nederlanden, zie ook J. TOLLEBEEK, *De erfenis van Ranke*, in H. BELLIËN; G.J. SETTEN (eds), *Geschiedschrijving van de twintigste eeuw. Discussie zonder eind*, Amsterdam, 1991, p. 9-54.

(60) Strobbe verwijst hiervoor onder andere naar de correspondentie tussen Jules Helbig (1821-1906) en Jean Baptiste Bethune, waaruit blijkt dat hun groep binnen het Gilde Reusens liever niet als opvolger zag van de eerste voorzitter C.-J. Voisin (1802-1872), om redenen die evenwel niet geëxpliciteerd worden. Bethune haalde het uiteindelijk ook en werd in 1873 de nieuwe voorzitter, zie F. STROBBE, *op. cit.*, 1989, p. 99-102.

(61) *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin des séances*, XI, 1877, p. 119. Toch werden er duidelijk richtlijnen verwacht van Reusens, die verder gingen dan deze occasionele uitlatingen, zoals blijkt uit een aantal recensies van de *Éléments* in het katholieke maandblad *Revue générale*: A. DELVIGNE, *Éléments d'archéologie chrétienne*, par le chanoine Reusens, in *Revue générale*, XXI, 1885, p. 926-928; AD. D., *Éléments d'archéologie chrétienne*, par le chanoine Reusens, in *Revue générale*, XXI, 1886, p. 486-487.

'bons conseils et (...) ses vastes connaissances'. In het verlengde van dit 'Joeluvre de prosélytisme' wees Maere op Reusens' engagement binnen de *Commission royale des monuments*. Als corresponderend lid sinds 1871 en als effectief lid vanaf 1884 zette Reusens zich blijkbaar in 'pour la restauration des monuments anciens, comme pour la création d'œuvres nouvelles' (62).

In een toespraak in 1872, naar aanleiding van een huldeviering door zijn studenten, gaf Reusens zelf een scherper inzicht in zijn drijfveren en in de aard van het door Maere aangegeuide 'prosélytisme': hij was volgens deze tekst vooral geïnteresseerd in het ontsluiten van 'le symbolisme chrétien' van architectuur en kunst, een in de Middeleeuwen evidente kennis die verloren gegaan was voor de eigentijdse mens. Hoewel Reusens door het achterhalen van deze kennis wilde bijdragen tot 'la renaissance de l'art véritablement chrétien' was zijn benadering toch minder direct gericht op het verzamelen van gebruiksklare modellen dan het geval was voor Bethune. Zo was de keuze voor de dertiende-eeuwse gotiek, die door Bethune en zijn aanhangers fel gepropageerd werd als model, allesbehalve evident voor Reusens (63). Elke periode waarin de 'principes mêmes de notre sainte religion' herkenbaar waren, behoorde tot zijn studiegebied: 'Tantôt elle [l'archéologie chrétienne] nous reporte au berceau du christianisme, à ces catacombes de la Ville Éternelle (...). Tantôt elle nous initie à la connaissance raisonnée des chefs-d'œuvre du moyen âge, produits du génie chrétien dans ces siècles glorieux' (64).

Vooral Reusens' activiteit in universitaire context werd bovendien door verschillende commentatoren als bij uitstek 'wetenschappelijk' gepercipieerd, waarbij zijn engagement in ideologische kringen, van welke strekking dan ook, als weinig doorslaggevend beschouwd werd. In zijn artikel over honderd jaar 'archéologie chrétienne' uit 1930 situeerde René Maere Reusens' bijdrage in de tweede fase van de ontwikkeling van de 'archéologie chrétienne' met nationale inslag. Een eerste fase kwam tot ontwikkeling rond 1830. De discussies op de Katholieke Congressen van 1863 en 1864 en Reusens' aanstelling in 1864 vormden dan de tweede fase, die tegelijk de eerste wetenschappelijke was. De derde, werkelijk wetenschappelijke fase zag Maere ten slotte in de eeuwwisseling, met het ontwikkelen van zelfstandige kunsthistorische en archeologische programma's aan verschillende Belgische universiteiten (65). Ook in bepaalde biografische notities kreeg Reusens nadrukkelijk een wetenschappelijk etiket opgeplakt, bijvoorbeeld in de notitie die in 1904 verscheen in het *Revue bibliographique belge*:

(62) R. MAERE, *op. cit.*, 1904, p. 6. Een ander voorbeeld is te vinden in *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Bulletin des séances*, X, 1876, p. 121 met betrekking tot koorbanken in de kerk van Hastière. Zie F. STROBBE, *op. cit.*, 1989, p. 112.

(63) F. STROBBE, *op. cit.*, 1989, p. 111.

(64) *Souvenir du 11 mars 1872. Extrait de l'album offert à M. le professeur Reusens à l'occasion de la remise solennelle de son portrait lithographié*, Leuven, 1972, p. 7-11 (*Réponse de M. le professeur Reusens*).

(65) R. MAERE *op. cit.*, 1931, p. 594 en 597. De beoordeling van Maere kreeg vervolgens een echo in Jacques Lavalleyes *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*. Hij plaatste de verwetenschappelijking van de kunst- en archeologiegeschiedschrijving rond 1900, als 'la troisième période de l'historiographie de l'archéologie et de l'histoire de l'art en Belgique (...), celle qui peut être réellement qualifiée de scientifique'. J. LAVALLEYE, *Introduction à l'archéologie et à l'histoire de l'art*, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université catholique de Louvain, 17, 4de ed., Louvain-la-Neuve, 1979, p. 53. (o.a. geciteerd in J. DE MAEYER; L. VAN MOLLE, *op. cit.*, I, 1998, p. 61)

'S'il existe une doctrine de l'art pour l'art qui a ses partisans et ses détracteurs, il est aussi une doctrine de la science pour la science et l'on peut dire que le chanoine Reusens fut l'un de ses plus fervents adeptes. Il était un savant dans toute l'acceptation du terme.'<sup>(66)</sup>

## De synthese van Reusens

Zowel de precieze opbouw, interne evolutie en iconografie van Reusens' *Éléments*, als de impact en verspreiding ervan vergen nog verder onderzoek<sup>(67)</sup>. Uit de hierboven verzamelde documentatie met betrekking tot Reusens' werk werd alvast duidelijk dat zijn positie in het architectuurhistorische bedrijf en de laat-negentiende-eeuwse ontwikkeling ervan erg complex is. Tegelijk zeggen de figuur van Reusens en zijn complexe profiel iets over de architectuurgeschiedschrijving als een zich ontwikkelend kennisveld, dat moeilijk af te zonderen valt van ander onderzoek naar (objecten uit) het verleden, en waarvan evenmin een duidelijk, zuiver beginpunt te bepalen valt. In de periode waarin Edmond Reusens werkzaam was als professor 'archéologie chrétienne' manifesteerde zich in uiteenlopende contexten en instituties een actieve historische interesse in de architectuur. Reusens vond aansluiting bij verschillende van deze contexten: de katholieke neogotische beweging (*Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*), de internationale 'archéologie chrétienne', de 'nationale' archeologiebeoefening in min of meer lokale kringen, de opleiding van priesters en de opleiding van ingenieurs-architecten aan de universiteit.

Niettemin lijkt Reusens toch telkens te ontsnappen aan de perspectieven die deze kringen op architectuur uit het verleden hebben en aan de manier waarop ze architectuurhistorische kennis willen inzetten. Zo liet hij zijn onderzoeksaanpak nauwelijks beïnvloeden door de ideologische druk van het katholieke neogotische milieu, wat gesuggereerd wordt in het latente conflict met de Bethune-clan. Binnen het perspectief van de internationale (vroeg)christelijke archeologie is Reusens evenmin volledig te vangen: hij besteedde meer aandacht aan

(66) R. BERTAUT, *op. cit.*, 1904, p. II. Ook in Maeres notitie voor het bulletin van de Gilde ligt de nadruk sterk op Reusens' ernstige wetenschappelijke activiteit, bijvoorbeeld in de context van de Gilde-uitstappen: 'son exposé clair, qui ne cédait rien à l'enthousiasme du moment, instruisait les plus savants et changeait chez tous des souvenirs confus en des connaissances précises', R. MAERE, *Nécrologie ...*, 1904, p. 33. Charles Lagasse de Locht (1845-1937) benadrukt op zijn beurt dat Reusens' geloofsovertuiging niet in de weg stond van zijn wetenschappelijke activiteit: 'Tandis qu'on disserte sur l'accord ou sur la prétendue opposition de la science et de la foi, des hommes, comme Reusens, offrent à la jeunesse le noble exemple d'une vie consacrée à la science vraie et profonde, à la foi sincère et obéissante', C. LAGASSE DE LOCHT, *op. cit.*, 1903, p. 7.

(67) Enkele aanwijzingen voor de eigentijdse receptie van Reusens' *Éléments* vinden we in *Bibliographie*, in *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XI, 1872, p. 494; B., *Quelques notes sur les ouvrages illustrés*, in *Revue de l'art chrétien*, XXVI, 1883 (1), p. 85-89; *Éléments d'archéologie chrétienne, par le chan. Reusens*, in *Revue de l'art chrétien*, XXVII, 1884 (2), p. 221-224; XXVIII, 1885 (2), p. 247-250; XXIX, 1886 (2), p. 114-117; XXX, 1886 (2), p. 269-273; *Bibliographie*, in *L'Émulation*, IX, 1884 (7), kol. 78; A. DELVIGNÉ, *op. cit.*, 1885, p. 926-928; AD. D., *op. cit.*, 1886, p. 486-487. Met betrekking tot de latere reputatie van Reusens komt zijn *Éléments* alvast nog voor in de bibliografie van het synthesewerk P. FIERENS (ed.), *L'art en Belgique du moyen âge à nos jours*, Brussel, 1939, met name in de hoofdstukken over de Romaanse en gotische architectuur, geschreven door Paul Rolland (p. 17-42 en p. 45-90).

(middeleeuwse) architectuur dan in deze context gebruikelijk was en bovendien spitste hij zich in belangrijke mate toe op de Belgische kunst en architectuur. Binnen de priesteropleiding bleef de 'archéologie chrétienne' steeds een vrij marginaal vak en onderzoeksgebied. Hoewel Reusens' *Éléments* in overheidskringen (*Prix du Roi*) niet beschouwd werd als een echte architectuurpublicatie, is het wel significant dat het vak 'archéologie chrétienne' in 1878 als een verplicht vak werd toegevoegd aan de opleiding van ingenieur-architecten in Leuven. Niet alleen vormde Reusens' cursus daar vermoedelijk een 'nationale' uitbreiding bij het voornamelijk 'algemeen historisch overzicht' van een vak als Histoire de l'architecture (geschiedenis van de architectuur uit alle tijden en van alle landen). Bovendien kan verondersteld worden dat het accentverschil, tussen de vermoedelijk meer vormgerichte aanpak (typologie, constructiemethoden) van Helleputte en de meer betekenisgerichte benadering (christelijke symboliek) van Reusens, als een belangrijke meerwaarde werd gevoeld in de context van de katholieke universiteit.

Naast Edmond Reusens verdienen zeker ook andere figuren en instituties, met andere achtergronden en bedoelingen, een meer gedetailleerde bestudering in het kader van onderzoek naar de geschiedenis van de negentiende-eeuwse Belgische architectuurgeschiedschrijving — voorbeelden zijn Antoine Schayes, die als eerste de 'Belgische' gotische architectuur systematisch bestudeerde, Auguste Schoy, die zich toedeede op de architectuur van Renaissance en barok, Louis Cloquet (1849-1920), Paul Saintenoy (1862-1952), René Maere, Raymond Lemaire, en instellingen als de *Académie royale*, de architectenopleiding aan de academies voor schone kunsten, aan de katholieke Sint-Lucasscholen en aan de Rijksuniversiteit van Gent. Bovendien vraagt ook Reusens' eigen oeuvre om een doorgedreven inhoudelijke analyse, onder meer van de evolutie zoals af te lezen van de opeenvolgende geautografeerde edities (1868 en 1870) en de gedrukte edities (1871-75 en 1885-86). Ook recent opgedoken archiefmateriaal — een versie van Reusens' *Éléments* van 1885 met eigen latere notities, aanvullingen, foto's, iconografie, bewaard in het Leuvense Universiteitsarchief — biedt stof voor verdere studie en kan bijkomend licht werpen op zijn concrete wetenschappelijke praktijk. Of Reusens, op kwantitatieve gronden, al dan niet als *architectuurhistoricus* kan gelden, is in deze minder relevant. Vast staat dat hij deel uitmaakte van een gevarieerd netwerk en met zijn *Éléments* voor een soort synthese zorgde van de architectuurhistorische kennis van zijn tijd. Vanuit deze synthese zetten verschillende onderzoekslijnen een of andere vorm van emancipatie verder, waaronder deze van de gespecialiseerde architectuurgeschiedenis.

#### RESUME:

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'étude de l'histoire et du développement des connaissances en matière d'histoire de l'architecture a joué un rôle de plus en plus considérable dans la formation et la pratique des architectes. L'histoire de l'architecture se définit petit à petit par rapport à d'autres disciplines, telles que l'archéologie et l'histoire proprement dite. Notre étude examine les rapports qui s'établissent entre ces différents domaines et leur évolution chez Edmond Reusens, dont le curriculum différencié et l'engagement éclaire la question de la recherche et de l'enseignement de ces disciplines en Belgique durant la période 1860-1914.

Reusens, nommé professeur d'*Archéologie chrétienne* à l'Université catholique de Louvain donnait cours à des étudiants inscrits à différentes facultés: lettres, théologie, futurs ingé-

nieurs-architectes. Dans l'introduction à son cours (1re édition, 1871-1875, 2e édition 1885-86), il positionne celui-ci, qu'il nomme *archéologie proprement dite* comme une science auxiliaire de l'histoire dont l'archéologie chrétienne fait partie, au même titre que la paléographie, la numismatique, la diplomatique et la glyptique, mais en mettant l'accent sur l'architecture et sur les arts appliqués du passé chrétien.

Issu du milieu du néogothique catholique, Reusens privilégiait l'approche descriptive, l'archéologie devant fournir le « matériau brut » pour l'enseignement de l'histoire.

#### SUMMARY:

In the 19th century, the study of history and of the development of knowledge of the history of architecture played an increasingly important role in architectural training and practice. The history of architecture was gradually defined in relation to other disciplines, like archaeology and history proper. Our study examines the relations that developed between these different fields and their development in the hands of Edmond Reusens, whose curriculum and commitment shed light onto the question of research into and teaching of these disciplines in Belgium between 1860 and 1914. Appointed professor of *Christian archaeology* at the Catholic University of Louvain, he taught students enrolled in various faculties: arts, theology, future architects and construction engineers. In the introduction to his course (first edition 1871-1875, second edition 1885-1886), he positions the course, which he entitles *archaeology in the true sense of the term* as an auxiliary science to history, of which Christian archaeology forms a part, as do palaeography, numismatics, diplomatic and glyptics, but with an accent on the architecture and the applied arts of the Christian past.

Coming from the Catholic neo-Gothic ideological environment, Reusens favoured a descriptive approach, with the task of archaeology being to supply the «raw material» of the teaching of history.



## COMPTES RENDUS — RECENSIES

*La Bible de Lobbes. Intégrale des initiales du manuscrit du moine Goderan. 1084* (Préface de N. Patris; Introduction de L. et M. Dubois), Lobbes, Cercle de Recherches archéologiques de Lobbes asbl (CRAL), 2006 (Collection INCIPIT), 88 pages, nombreuses photos en couleur de P. Peeters.

Il est des livres qui arrivent trop tard, et d'autres, trop tôt. Le présent ouvrage appartient à la deuxième catégorie. En effet, son contenu, pauvre en informations vraiment pertinentes et surtout, entâché de nombreuses imprécisions et d'erreurs, aurait grandement gagné à bénéficier des conclusions qui se dégageront de la Journée d'étude qui sera consacrée à ce manuscrit souvent cité, mais finalement mal connu, le 30 mars prochain, sous la houlette de Monique Maillard, Conservateur et archiviste du Grand Séminaire de Tournai, où il est conservé.

On se plaît en effet à rêver à ce que pourrait être une autre publication — destinée comme celle-ci à une large audience — qui aurait intégré, en les mettant à la portée de tous, les apports des spécialistes des différentes disciplines concernées. À dire vrai, le livre vaut uniquement par les belles photos en couleur des initiales ornées et historiées et par la retranscription, en regard, des passages bibliques qui les ont plus ou moins fidèlement inspirées. En tout cas, ce n'est pas son introduction fourre-tout qui englobe successivement des considérations d'ampleur et de valeur inégales sur le scribe Goderan et le contenu du colophon, la période romane (*Le temps*), l'Abbaye de Lobbes (*Le lieu*), *Le livre*, *La Bible*, *Le texte* et *Les initiales* (*Les livres de la Bible de Lobbes*) qui initiera de la meilleure manière le lecteur à la culture médiévale. En effet, on y déplore de nombreuses approximations. Que penser entre autres du début de l'histoire des initiales ornées (p. 27), dans lequel Fleury, Tours, Luxeuil et Corbie sont présentés pêle-mêle et sur un même pied, comme principaux centres de production de manuscrits mérovingiens enluminés? Et de l'affirmation, pour le moins sujette à caution, selon laquelle, à l'époque romane, « Le décor du livre se cantonne pour l'essentiel à l'ornementation de l'initiale »? Il est aussi des inexactitudes dont la plus flagrante consiste sans doute à illustrer le paragraphe consacré à l'écriture onciale à l'aide d'une photo présentant un passage écrit exclusivement en lettres capitales (p. 27). Pour ce qui est de l'étude iconographique, c'est vraiment l'indigence, alors que les images s'imposent alternativement par leur originalité ou, au contraire, par leur insertion dans une longue tradition picturale. On eut aimé avoir ne fut-ce que certaines pistes. À cet égard, il est triste de constater que quand, par exception, l'iconographie de l'une ou l'autre initiale est commentée, elle l'est de manière fautive. Ainsi, on est quelque peu étonné d'apprendre que, dans le médaillon correspondant au Troisième jour de la Création, « ...les fruits de la terre sont représentés symboliquement par une femme récoltant du blé... » (p. 45), alors qu'à l'évidence, la femme tient deux arbres, à l'instar de certaines personnifications médiévales de la Terre-mère. Plus grave encore, le rameau fleuronné qui sort de l'Arche d'Alliance peinte dans le livre du Deutéronome, et dans lequel les auteurs voient « probablement l'arbre de Jessé », n'est autre que la verge fleurie d'Aaron, représenté par ailleurs, dans la partie inférieure de l'image (p. 53). Enfin les considérations stylistiques sont vraiment très sommaires, et se résument le plus souvent à des expressions aussi peu significatives que « C'est une très belle initiale « F » » (p. 59), « Remarquons les plis de ses vêtements » (p. 57) ou bien encore, à propos de Samson déchirant le lion: « La chevelure de Samson est très bien dessinée et l'action fait ressortir un certain dynamisme » (p. 56).

On a manifestement raté ici l'occasion d'offrir au « grand public » le texte à la fois synthétique et précis qu'il mérite. Il reste un petit volume présentant bien, dont les photos de qualité raviront les amateurs d'enluminures romanes à défaut de leur apprendre grand-chose sur le manuscrit qui les contient.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

Pascal-François BERTRAND, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque (Studies in Western Tapestry, 2)*, Turnhout, éd. Brepols, 2005, 343 p., 153 fig. en noir et blanc, 16 ill. en couleur, cartonné, 24,5 x 29,7 cm. ISBN 2-503-51668-8. Prix: 100 €.

L'auteur, qui est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Pau, présente une enquête sur la fonction et l'usage des tapisseries, sur le lien entre celles-ci — qui sont à la fois meuble ou décor — et leur environnement. Cette réflexion a été menée à partir de l'exemple des Barberini à Rome, une illustre famille qui dut sa renommée à Malteo Barberini (élu pape sous le nom d'Urbain VIII en 1623) et sa fortune au népotisme. Les neveux, Francesco, Taddeo et Antonio, ont, en effet, assisté leur oncle dans l'exercice de son pontificat, non sans en avoir largement profité. Devenus richissimes, les Barberini furent à la fois grands collectionneurs et mécènes. Les murs de leurs diverses résidences *intra* ou *extra muros* étaient décorés de tentures historiées ou de tapisseries. On estime qu'un sixième seulement d'un ensemble ayant compté un peu plus de neuf cents pièces serait parvenu jusqu'à nous.

Les deux premières parties de l'ouvrage sont consacrées aux manifestations d'intérêt des Barberini pour la tapisserie depuis les premières et modestes acquisitions du futur Urbain VIII, à l'époque où il était nonce à Paris, jusqu'à celles du cardinal-neveu Francesco, créateur d'une manufacture familiale, conduite par un tapissier originaire d'Audenaerde, Jacob van den Vliete (Giacomo della Riviera), qui produisit notamment une « Vie du pape Urbain VIII », une suite en dix épisodes destinée à glorifier l'oncle et à célébrer le rayonnement de la famille.

La troisième partie examine l'usage de ces tentures au quotidien dans l'ameublement des demeures des neveux et du petit neveu d'Urbain VIII. Les murs des demeures romaines n'étaient, en effet, jamais nus mais presque toujours couverts de fresques ou de tissus divers destinés à reposer l'esprit, étouffer le bruit et absorber la lumière. Mais on utilisait également la tapisserie dans des décors éphémères à l'occasion de fêtes, cérémonies et funérailles: il arrivait alors que les sujets des tentures ne correspondent pas aux événements qui les avaient mobilisées.

L'auteur examine ensuite le processus de constitution d'une collection familiale de ce genre. Beaucoup d'achats proviennent des grands centres de production que sont à l'époque Paris et Bruxelles. On signale qu'une personne de qualité à Rome possédait en moyenne entre une douzaine et une vingtaine de suites, dont une ou deux au moins enrichies de fils d'or. La dispersion commence au *xix<sup>e</sup>* siècle. La majeure partie de ce qui reste de la collection des Barberini se trouve aujourd'hui aux États-Unis. Un collectionneur de Washington, Charles Mather Ffoulke, leur acheta, d'un seul coup, en 1889 un lot de cent trente-cinq tapisseries.

Une cinquième et dernière partie analyse le processus de fabrication des tapisseries, à partir de l'élaboration des modèles et des cartons jusqu'à la mise en œuvre par les tapissiers. La collection Barberini comprenait notamment une demi-douzaine de suites réalisées à partir de patrons dus à l'entourage de Bernard van Orley (les « Mois Lucas », les « Douze Âges de l'Homme », « les Amours de Vertumne et Pomone », l'Histoire de David, celle de Cyrus et celle de Jacob et Moïse) ainsi qu'à Rubens (l'Histoire de Constantin le Grand, complétée par Pierre de Cortone).

Comme on a pu le constater par la brève analyse qui précède, l'enquête entreprise par Pascal-François Bertrand — bien que limitée à la seule collection Barberini — constitue, en réalité, une étude globale portant non seulement sur les aspects historiques et esthétiques de certaines suites célèbres mais aussi sur leur portée sociologique. La tapisserie, en effet, placée dans un milieu précis à une époque déterminée, était objet d'ameublement autant qu'œuvre d'art. Pour mettre au point

cet impressionnant bilan, l'auteur a utilisé les nombreux inventaires qui nous ont été conservés, de succession en succession. Une notable partie du livre est consacrée à la publication de 22 documents de ce genre. Cette annexe est complétée par l'indication détaillée des sources utilisées ainsi que par une bibliographie extensive du sujet. L'importance des problèmes soulevés dans cet ouvrage en fait un instrument de travail indispensable pour tous ceux qui s'intéressent à la tapisserie et, plus largement, à la décoration murale aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

LUC SMOLDEREN

Alan Phipps DARR, Peter BARNET, Antonia BOSTRÖM, *Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Art*, volume I 'Eighth to Sixteenth Century'; volume II 'Seventeenth to Twentieth Century. Medals. Plaquettes. Heraldry', Harvey Miller Publishers in association with The Detroit Institute of Arts, 2002, 564 pages, 390 illustrations dont 43 en couleurs. ISBN 1-872501-38-9.

The Detroit Institute of Art est l'un des grands musées des Beaux-Arts des États-Unis. Renommé pour sa collection de tableaux européens, il n'en possède pas moins un important ensemble, par le nombre, de sculptures d'Europe, en particulier de l'école italienne. La porcelaine florentine de la manufacture de Doccia, avec 23 pièces, est ainsi la plus riche collection du genre en dehors de l'Italie. La publication analysée ici est le premier catalogue complet de l'ensemble des sculptures de l'école italienne post-antique du musée. La collection qui comprend 278 pièces regroupe des statues en bois polychrome, en bronze, en marbre, en pierre, en terre cuite, en porcelaine, mais également des médailles, des plaquettes en bronze et des blasons héraldiques en pierre. Elle couvre treize siècles de création sculpturale, depuis les cloisons de chœur en pierre aux bas-reliefs ornementaux des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles jusqu'aux œuvres néo-renaissance tardives signées Alceo Dossena (1878-1937) et Attilio Fagioli (1877-1966).

Dans son texte introductif, Alan P. Darr, conservateur du Walter B. Ford II Family of European Sculpture and Decorative Arts du musée de Detroit, relate l'histoire de la collection. On y apprend que le musée a été fondé en 1885 et que les premières sculptures italiennes y entrèrent au tournant du XX<sup>e</sup> siècle sous forme de donations. C'est cependant sous l'impulsion de Dr. William R. Valentiner, directeur du musée de 1924 à 1945, que la collection connut un formidable accroissement. Après avoir été formé à Berlin auprès de Wilhelm von Bode, Valentiner dirigea durant six années le département des Arts décoratifs du Metropolitan Museum of Art et servit d'expert auprès de diverses institutions et collectionneurs privés, dont Ralph Harman Booth, l'un des principaux donateurs du musée de Detroit. Il parvint à susciter l'intérêt des grandes familles et des chefs d'entreprises locaux, tels les Ford, Haass, Tannahill, Whitcomb, pour sa politique d'enrichissement des collections. Ayant maintenu et développé de bonnes relations avec les collectionneurs et marchands d'art européens (Elia Volpi e.a.), il procéda à l'acquisition par achats et par dons des deux tiers des sculptures italiennes du musée. Ses acquisitions portèrent principalement sur ce qui le passionnait le plus, la sculpture toscane des XIV<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècles. Les successeurs de Valentiner poursuivirent avec plus de retenue l'enrichissement du fonds. Edgar P. Richardson (1964-73) qui s'intéressa à d'autres domaines artistiques, procéda à plusieurs acquisitions importantes, faisant entrer au musée des sculptures non toscanes de la Renaissance, des bronzes padouans et vénitiens, des médailles et plaquettes. Son acquisition majeure est le *modello* en terre cuite de la chaire à prêcher de la basilique Saint-Pierre à Rome du Bernin (cat. n°137). Sous Frederick J. Cummings (1973-1983), l'art et la culture italienne furent mis à l'honneur à travers deux expositions organisées en partenariat avec le Palazzo Pitti à Florence (en 1965 et en 1973-74). En tant que conservateur, Cummings procéda lui aussi à plusieurs acquisitions dans le domaine de la sculpture italienne dont l'achat du groupe en bronze *Le retour du Fils prodigue* d'Antonio Montauti. Enfin, dans les années quatre-vingts et nonante, plusieurs achats accrurent le nombre encore modeste de sculptures baroques dont les pièces maîtresses sont le buste en terre cuite d'Ottaviano Acciaiuoli d'Ercole Ferrata et le buste en terre cuite également de saint Pierre d'Alessandro Algardi.

Lorsque Alan Philipp Darr accéda au poste de conservateur du département en 1980, sa priorité fut de publier le catalogue de la sculpture italienne du musée, vieux projet avorté de Valentiner. Reconnu depuis trente ans comme l'un des spécialistes américains de la sculpture italienne autour de 1500, il en assumait la direction en signant seul, ou en collaboration avec son assistante Antonia Boström, la majorité des notices du catalogue et laissa à d'autres le soin d'étudier certaines pièces ou ensembles. Ainsi, Charles Avery a assuré les entrées des médailles et des plaques en bronze, Peter Barnet, conservateur au Cloisters de New York, l'étude des œuvres médiévales, Silvia Huober les reliefs héraldiques, Shelley Zuraw, spécialiste de Mino de Fiesole, les statues du xv<sup>e</sup> siècle, Ana Jolly et John Turner diverses statues de la Renaissance.

Le catalogue est établi de manière chronologique, par régions et provinces italiennes. Chacune des 278 œuvres cataloguées est décrite avec finesse. Aucune piste d'analyse n'a été étudiée et le point de la recherche scientifique de chacune des pièces est résumé. Bien que la tentation soit toujours grande d'attribuer les œuvres aux maîtres, Darr s'est voulu résolument prudent et respectueux des suggestions et avis prodigués par les confrères autorisés. Les questions d'attribution ou d'authenticité des œuvres sont discutées et souvent restées volontairement pendantes. Enfin, chaque œuvre est illustrée en noir et blanc pleine page, les plus importantes pièces bénéficiant d'une ou de plusieurs illustrations complémentaires en couleur. Une bibliographie exhaustive et un index des artistes complètent l'étude, faisant de cette publication un ouvrage de référence utile pour l'étude de la sculpture italienne.

Au-delà de l'analyse des œuvres, la lecture du catalogue met en perspective les méthodes et les moyens qui ont été engagés au fil des décennies pour la constitution d'une collection de sculptures italiennes par un grand musée américain, et nous en montre aussi les limites. On y trouve beaucoup d'œuvres intéressantes, un certain nombre d'œuvres remarquables, mais peu de chefs-d'œuvre absolus. Pour l'essentiel, les sculptures proviennent du marché de l'art et de ce fait, leur pedigree se limite souvent à la nomenclature des marchands et propriétaires successifs. Coupés de leurs racines, ces œuvres sans histoire offrent des difficultés d'identification à l'historien de l'art qui n'a d'autres recours que l'analyse comparative de style, souvent aléatoire pour une attribution fine, parfois combinée à un examen technique en laboratoire lorsque le matériau le permet, lequel ne livre que des fourchettes chronologiques ou des repères géographiques souvent vagues. Beaucoup d'attributions généreuses de William R. Valentiner ont été remises en question ici, certaines rejetées comme des copies du xix<sup>e</sup> siècle. Il n'est pas exclu que dans l'avenir, nombre de propositions nouvelles fassent à leur tour l'objet de nouvelles discussions.

Alain JACOBS

Raphaël DE SMEDT, *Jan de Smedt: catalogue raisonné, olieverfschilderijen & beeldhouwwerken*, Tiel, Lannoo, 2005, 198 p., 30 x 26, een Franstalige versie van dit boek verscheen bij Racine, Bruxelles, 2005.

In *De onvoltooide van Cézanne* schrijft professor Carel Blotkamp: "Niet alleen wat de overzichtsboeken heeft gehaald is goede kunst; er is buiten de standaard geschiedenis van de moderne kunst, opgehangen aan stromingen en avant-garde bewegingen, nog zoveel meer te beleven. Originaliteit en vernieuwing zijn zinnige criteria maar niet de enige die tellen in de oordeelsvorming over moderne kunst. Even belangrijk zijn voor mij intensiteit en gedrevenheid. En vakbekwaamheid (...)." (Carel BLOTKAMP, *De onvoltooide van Cézanne: 40 korte beschouwingen over moderne kunst*, Warnsveld, Terra, 2004, p.6).

Ik ben het met deze uitspraak volkomen eens. Maar vooral levert dit citaat het perfecte argument om het bestaan en zelfs de noodzaak van een catalogue raisonné van Jan de Smedt te rechtvaardigen.

Het werk van deze kunstenaar wordt niet gerekend tot de zogenaamde groten van de moderne kunst. Maar wie of wat beslist hierover? Welke criteria worden hiervoor gehanteerd? Hoe onderhevig aan herziening is dit paradigma zelf? In de periode waarin Jan de Smedt zijn loopbaan

startte, was onder andere *Sélection* een belangrijke factor. Permeke, Magritte en anderen plukten de vruchten van de selectie die gewild of ongewild werd opgedrongen. Jozef Peeters, Marthe Donas en anderen behoorden tot de eerste slachtoffers. Kunstenaars die niet in de progressieve denksfeer pasten, waren dat a fortiori. Dit moet niet als een verwijt aan *Sélection* opgevat worden. Paul-Gustave Van Hecke speelde de rol die van hem verwacht mocht worden. Maar dat neemt niet weg dat *les jeux sont faits*. De tol hiervoor zou wel eens groot kunnen zijn. Sommige kunstenaars zijn ongetwijfeld overroepen. Anderen zijn met evenveel zekerheid ondergewaardeerd. Wie zou in het kunstmilieu nu nog de bewering durven lanceren dat bij Magritte hooguit vijftien echt geslaagde schilderijen te vinden zijn (zeker niet nu Brussel er straks een toeristische attractie bij krijgt)? Wie herschrijft de geschiedenis van de moderne kunst?

De handboeken herhalen tot vervelens toe hetzelfde refrein. De geschiedenis van de moderne kunst verloopt als een opeenvolging van breuken. *Les demoiselles d'Avignon*, de eerste abstracte werken van Kandinsky, het fietswiel van Duchamp, de Amerikaanse vlag van Jasper Johns... zijn in dit verhaal de ijkpunten. Men verliest daarbij uit het oog dat de *Demoiselles* schilderkunstig een weinig overtuigend werk is. Het volstaat dat het iets nieuws introduceerde om het te canoniseren. Dat, met alle respect, de urinoir van Duchamp ter gelegenheid van de millenniumwissel door vijfhonderd prominente kunstpauzen uit de hele wereld tot het belangrijkste kunstwerk van de twintigste eeuw werd uitgeroepen, geeft minstens te denken over die eeuw of onze visie erop. Eén onfeilbare paus, tot daartoe, maar vijfhonderd! Tegen zoveel machtsvertoon is geen kruid gewassen.

Is het niet mogelijk over deze geschiedenis anders te denken? Natuurlijk wel. Het volstaat wat minder geobsedeerd te zijn door het criterium van "het nieuwe", dat ten slotte tot in het absurde dominerend werd. De geïnstitutionaliseerde kunstgeschiedenis van de moderne tijd verkiest te spreken over de breekpunten, de zogenaamde scharnierwerken, zoals *Impression soleil levant* (boven de prachtige *Nymphéas* die Monet op 76-jarige leeftijd schilderde) want in 1874 werd het impressionisme geboren. Of de werken van Matisse waarmee hij in 1905 het fauvisme in het leven riep (boven de vrouwenfiguren uit 1937, misschien wel zijn hoogtepunt wanneer hij 68 was). Hier spelen de waarden van de "jeugd": het provoceren, het tegendraadse, de opstandigheid, het afwijzen. Geen mens zal aanvechten dat dit belangrijke waarden zijn. De openheid voor verandering mag nooit de kans krijgen om in te sluimeren, kunstwerken zorgen daar doorgaans goed voor. Maar uitsluitend oog hebben voor de breekijzers, voor de krachten van verandering, riskeert uit te lopen op eenzijdigheid. Als de breuk met al het voorgaande alleen maar wordt nagestreefd ter wille van zichzelf, is het nog niet zeker of de uitkomst wel zo zinnig is. Dan verliest men niet alleen de inhoud van datgene wat men vernietigt uit het oog, maar maakt men zich al evenmin zorgen over de relevantie van datgene wat men in de plaats stelt. Er is ook een waarde van de onveranderlijkheid (van de "ouderdom"?), of beter gezegd een besef van continuïteit, waarin alle verandering ten slotte haar eigenlijke plaats en bestemming vindt. De wijsheid die leert dat verandering in laatste instantie niet zoveel verschil maakt.

De moderne kunst liep uiteindelijk in haar eigen "rupturisme" vast. Het achternahollen van het nieuwe werd zelf een nieuw academisme. Het is niet ten onrechte dat in dit verband gesproken werd van de "traditie van het nieuwe" (Thomas B. Hess) of zelfs van het "terrorisme van het nieuwe" (Jean Paulhan). De postmoderne reactie tegen de hypostasering van het nieuwe in de moderne kunst getuigt hier overigens zelf van. Zulke reactie kon op de duur niet uitblijven.

In het hier geschetste plaatje past een kunstenaar als Jan de Smedt niet. Zijn geschilderd en gebeeldhouwd oeuvre kwam tot stand tussen 1928 en 1954. In heel deze periode zocht hij veeleer naar stabilisering, zonder daarom de erkentelijkheid voor de hem pas voorafgegangene revoluties te negeren. Hij was zeer wel vertrouwd met de vernieuwingen die door de impressionisten en vooral door Cézanne gecreëerd waren, met name de ontvoogding van de beeldmiddelen. Hij kende zeker de exuberante kracht van de vroege Matisse, Derain, Vlaminck. Zoveel ongekeerde schilderkunstige mogelijkheden waren hier geopend, die om verdere uitdieping vroegen. Vooraleer verder te rennen naar de volgende grensverlegging, kwam het er ook op aan deze schat aan mogelijkheden in de diepte te verkennen. Laat ons beginnen met te bewaren en te consolideren wat we nu ontdekt

hebben, teneinde er in de eerste plaats goede schilderijen uit te puren: als dat de redenering van Jan de Smedt was, mag hij gerust "conservatief" genoemd worden.

Valt het trouwens niet op dat deze redenering een zekere overeenkomst vertoont met de reactie van het postmodernisme op het modernisme? Huidige kunstenaars doen in zekere zin hetzelfde. Zij vinden vernieuwing een irrelevante categorie. Zij kijken liever terug naar de avant-garde van het begin van de twintigste eeuw, naar de neo-avant-garde van de jaren '60 en '70 en zelfs naar alle mogelijke tradities. Zij nemen er naar willekeur uit wat ze bruikbaar achten. Jonge kunstenaars benutten de onuitputtelijke mogelijkheden die hun door de (vooral recente) geschiedenis van de kunst ter beschikking worden gesteld. Zij kunnen zonder beperking alle kanten op. Zij storten zich vol overgave in dit avonturenrijkpark, zonder gehinderd te worden door de dwang tot vernieuwing. Daartoe moet het werk van hun voorgangers wel van zijn eigenlijke inhoud geledigd worden. Het resultaat is een eindeloos spel met mogelijkheden waarbij de oppervlakte belangrijker wordt dan de diepte. Het lichtvoetige, dartele, speelse van de actuele kunst is haar onloochenbare kwaliteit. Het onderscheid tussen oppervlakte en diepte valt weg, conform met de huidige filosofie die eveneens pleit voor het gelijkstellen van schijn en essentie. Zal dit aanprijzen van de oppervlakkigheid niet het verwijt worden dat op zijn beurt aan het postmodernisme gemaakt wordt? Men kan met recht zeggen dat het modernisme te hoge verwachtingen op de kunst projecteerde. Maar zou het omgekeerd niet kunnen dat we thans met betrekking tot de kunst de lat te laag leggen?

Tegenover de lichtvoetigheid van de actuele kunst contrasteert scherp de ernst van Jan de Smedt. Hij hoort thuis in een generatie die de zending van de kunst hoog inschatte. Als schilder beoefende hij alle aspecten die in de negentiende eeuw nog als revolutionair, want minderwaardig werden aanzien: het landschap, het stilleven, het genre-tafereel. Steeds trachtte hij te zoeken hoe hij de bevrijding van de beeldmiddelen kon verzoenen met zijn geprefereerde onderwerpen teneinde goede schilderijen te maken. In zijn beste marines, *Stille branding I en II*, *Onheilspellende zee*, *Onstuimige zee I, II en III* is hij in zijn grote ambitie ten volle geslaagd.

Zo geeft deze catalogue raisonné heel wat te *denken*. En alles wat een aanzet geeft om te denken heeft geen verdere argumentatie nodig om zijn bestaansrecht te bewijzen. Wat ik met al deze losse beschouwingen wil zeggen, is dat het belangrijk is dat het werk van Jan de Smedt *be waard* wordt. Niet alleen in de praktische betekenis van het woord, maar vooral in de mooie, overdachtelijke betekenis die Heidegger aan *Bewahrung* geeft in *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Het kunstwerk kan niet bestaan zonder dat er een maker is, dat spreekt vanzelf. Maar Heidegger insisteert dat het kunstwerk evenzeer afhangt van *die Bewahrenden*. De bewarende tussenkomst waar het werk zich op richt bestaat erin het werk te laten zijn, dat wil zeggen zich te openen voor zijn waarheid, zijn *Entbergung*, zijn *Lichtung*. Een catalogue raisonné is een eerste vorm van bewaring waardoor deze bewarende tussenkomst van onzentwege mogelijk gemaakt wordt.

De redactie van een oeuvre-catalogus is vaak een ondergewaardeerd genre. Het heeft de naam saai te zijn (het is bijvoorbeeld niet populair bij licentiestudenten in de kunstgeschiedenis). Ik meen dat dit een misvatting is. Er is om te beginnen veel liefde tot het onderwerp voor nodig. In het geval van Jan de Smedt is door de liefde van de zoon tot zijn vader alvast aan deze voorwaarde voldaan. Maar dat volstaat nog niet om een degelijke catalogue raisonné op te stellen. Om een populair gezegde te parafaseren: liefde is een werkwoord. Teneinde aan de hoge eisen van een oeuvre-catalogus te voldoen, is jarenlang hard labour vereist. Vooral moet men over de gaven van de grondigheid en de nauwkeurigheid beschikken. Uit alle vorige publicaties van Raphaël de Smedt weten we dat dit bij deze auteur in de hoogste mate gewaarborgd is. De catalogue raisonné van Jan de Smedt levert hier ten overvloede het bewijs van, *quod nec erat demonstrandum*.

FRANCIS SMETS

Brigitte D'HAINAUT-ZVENY (éd.), *Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècles. Production, formes et usages*, Bruxelles, CFC-Éditions, 2005, 251 pp., 178 figg.

Cet ouvrage collectif, dont Brigitte D'Hainaut a assumé la direction scientifique, offre une approche pluridisciplinaire du retable sculpté bruxellois des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles. Il s'ouvre par une préface de Jean-Claude Schmitt (pp.8-12). L'auteur relève les analogies structurelles entre la formule du retable à volets, très largement répandue à Bruxelles, et le nouveau support de l'écriture sacrée propagé par le christianisme: le *volumen*, le livre dont on tourne les pages. Comme on sait, celui-ci va prendre progressivement, entre le ix<sup>e</sup> et le xi<sup>e</sup> siècle de notre ère, la place de l'antique *rotulus* païen et juif. Dans sa version illustrée, il se caractérise par un principe de discontinuité figurative: pour pouvoir contempler une nouvelle image, il faut souvent en cacher une autre. Selon Jean-Claude Schmitt, c'est un nouveau paradigme de la consommation figurative qui voit ainsi le jour: la dissimulation d'une ou de plusieurs représentations devient la condition nécessaire à l'apparition d'une représentation nouvelle. On retrouverait le même principe dans les retables à volets. Ces volets étant en règle générale ornés de représentations figurées sur les deux côtés, face et revers ne pouvaient être observés simultanément.

Brigitte D'Hainaut étudie les origines du retable sculpté bruxellois (pp.12-33) et brosse pour l'occasion une histoire synthétique du retable occidental médiéval, depuis son émergence à l'époque romane. Elle met en évidence le lien que celui-ci entretient dans un premier temps avec le culte des reliques, ces reliques dont les *Libri carolini* autorisent explicitement la présence sur la table de l'autel, à une époque où les représentations figurées en sont encore bannies. L'apparition, à l'extrême fin du ix<sup>e</sup> siècle, de reliquaires anthropomorphes, tel celui de sainte Foy de Conques, crée les conditions d'une légalisation progressive de l'image posée sur l'autel. Au cours des xiii<sup>e</sup> et xiv<sup>e</sup> siècles, le retable-reliquaire, parfois orné de représentations figurées, cède la place à des ensembles ne comprenant plus que peintures et sculptures. Ces dernières feront l'objet d'une valorisation implicite, puisqu'elles deviendront, par transfert, un équivalent des reliques. Selon Brigitte D'Hainaut, la nouvelle sacralité dont l'image va être investie trouvera, dans l'adjonction de volets, l'une de ses expressions les plus caractéristiques. Ils permettent de cacher une partie du programme figuré du retable. « Il ne s'agit pas tant, affirme-t-elle, de protéger les dorures, les statuette et la polychromie de la huche, que d'établir une régulation rituelle des accès à l'image. Le geste qui découvre l'image placée au centre du rituel implique, en effet, une démarche essentielle de ré-vélation: il établit la nature sacralisée de ce qui est alternativement caché et dévoilé » (p.30).

Lynn Jacobs s'intéresse aux modes de production des retables bruxellois (pp.35-53). Elle relève leur originalité esthétique. D'après elle, la formule flamande des niches en forme de chapelles, une formule appelée à connaître le succès au-delà même des frontières des anciens Pays-Bas bourguignons, aurait été inventée à Bruxelles. Elle consiste à disposer les figures du retable sous des voûtes miniatures, devant des fenêtres gothiques ornées de remplages, même lorsque la scène représentée est censée se dérouler en plein air. Peut-être Rogier de le Pasture a-t-il contribué au développement de cette solution, lui qui, dans le retable des *Sept Sacrements* d'Anvers, n'hésita pas à insérer l'image monumentale du Christ en croix dans un intérieur d'église brabant? Mais Lynn Jacobs met en garde contre toute approche tendant à effacer les différences entre retables peints et retables sculptés. Elle souligne par exemple le fait que, si la grisaille, c'est-à-dire l'imitation picturale de statues en pierre non polychromées au revers des volets, s'observe très fréquemment dans les premiers, en revanche, elle est plutôt rare dans les seconds (p.45). Les volets des retables sculptés sont, en général, peints en couleurs sur les deux faces. L'auteur fait également référence à une seconde particularité bruxelloise: la présence, à partir des années 1453-1454, de marques de garantie. Elle relève fort justement que leur usage doit être lié à l'essor d'une production standardisée, se situant en dehors du cadre traditionnel de la commande et destinée au marché des foires (p.48). Dans ce nouveau contexte, il n'y a plus de contacts directs entre l'artiste et le client, lequel achète le produit fini à un intermédiaire. Des garanties de qualité émanant d'une gilde réputée étaient, de ce fait, les bienvenues.

Myriam Serck-Dewaide signe le chapitre consacré aux matériaux et aux techniques (pp.54-61). Elle signale l'usage, dans les retables sculptés, non seulement du chêne de la Baltique, dont on sait le succès qu'il rencontra auprès des peintres, mais aussi de chêne local. Apparemment, on réservait le chêne d'importation, qui se caractérise par des anneaux de croissance de dimensions très régulières.

res, aux caisses des retables, aux volets et aux éléments d'architecture. En revanche, les sculptures pouvaient être taillées indifféremment dans du chêne de la Baltique ou dans du chêne indigène. Ce second cas de figure est attesté dans le retable de saint Georges de Jan II Borreman, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Myriam Serck détaille par ailleurs les différentes techniques de polychromie et de décoration en usage dans les ateliers. Il est clair que la sophistication de ces techniques a contribué au succès international du retable sculpté bruxellois.

Claire Dumortier envisage la commercialisation et la distribution des retables (pp.62-75). Elle met notamment en évidence les différences entre les règlements corporatifs en vigueur à Bruxelles et à Anvers. Ils étaient moins contraignants dans la cité scaldienne, ce qui lui a permis d'attirer des sculpteurs bruxellois (pp.67-69). Ces derniers y ont réalisé, dans le style qui leur était coutumier, des œuvres portant des marques de garantie anversoises. C'est le cas, par exemple, du retable de facture clairement 'borremanesque' qui orne, depuis le xix<sup>e</sup> siècle, le maître-autel de Notre-Dame de Tongres. Cette observation ne devrait pas être de nature à rassurer les historiens d'art qui tendent tout naturellement à établir un lien entre les caractéristiques stylistiques d'une œuvre et son lieu de production, sans songer à d'éventuels transfuges. Ceux-ci ont pu importer leurs manières de faire dans des centres où elles n'avaient pas cours. Claire Dumortier donne aussi un aperçu des routes commerciales qui ont rendu possible la diffusion internationale des retables sculptés bruxellois: voies terrestres, fluviales et maritimes. Elle observe que, dans certains pays tels la France et la Suède, les importations flamandes ont pénétré le marché sans susciter une réponse des sculpteurs locaux (p.73). Par contre, en Espagne et en Allemagne, ces derniers ont eu à cœur de produire des ensembles susceptibles de concurrencer les pièces étrangères.

Kim Woods étudie les thèmes iconographiques des retables bruxellois (pp.76-93). Elle tente de délimiter les rôles respectifs du client, de l'artiste et d'éventuels conseillers ecclésiastiques dans l'élaboration des programmes figurés. Les sources utilisées furent non seulement la Bible, mais aussi et surtout les Évangiles apocryphes, la *Légende dorée* et les hagiographies locales. Cette ouverture très large à des sources non-bibliques a pu contribuer, suggère l'auteur, au rejet massif dont les retables bruxellois feront l'objet à partir du xvi<sup>e</sup> siècle dans les régions gagnées au Calvinisme (p.94).

Jean-Pierre Delville s'intéresse aux relations entre les retables sculptés bruxellois et la théologie médiévale de la compassion (pp.94-109). Dans l'*Épître aux Romains* (VIII, 17), Paul déjà voit dans le fait d'avoir souffert avec le Christ une condition de notre glorification avec Lui, c'est-à-dire de notre Salut. Souffrir avec le Christ, c'est ce que proposeront, à partir du xiv<sup>ème</sup> siècle, sous une forme textuelle élaborée, les *Méditations sur la Vie du Christ* du Pseudo-Bonaventure et la *Vie de Jésus-Christ* de Ludolphe de Saxe. Ces deux ouvrages, qui connurent un grand succès, se signalent par un ton fortement sentimental et d'incessantes invitations au lecteur à compatir aux douleurs du Christ et de sa Mère. La compassion devient, à la fin du Moyen Âge, une manière salvifique d'appréhender la Passion. Elle constituerait un élément important dans les retables sculptés bruxellois, lesquels offrent en effet au regard, à partir du milieu du xv<sup>e</sup> siècle, une image particulièrement émouvante du Christ dans laquelle les larmes et le sang occupent une place privilégiée.

Paul Philippot analyse, de son côté, la conception et l'évolution stylistique de ces ensembles (pp.110-129). Dans des pages d'une grande densité conceptuelle, qui reprennent et développent un article souvent cité, paru en 1979 dans les *Annales d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* de l'Université Libre de Bruxelles, il s'attache à définir la spécificité esthétique du retable sculpté flamand. Il met en évidence la singularité de la formule, attestée à partir de 1409 dans les reliefs en pierre du tabernacle de Hal, consistant à insérer les figures dans un plan oblique ascendant, compris entre un 'plan-limite' et un fond matériel. L'effet est d'une grande ambiguïté esthétique, puisque le volume bien réel des sculptures, souvent de véritables statuettes, est combiné à un espace pseudo-perspectif qui représente plus de profondeur qu'il n'en contient effectivement. Cette solution atypique, mélangeant ronde-bosse et relief, va se maintenir jusque dans les années 1530, avant de s'effondrer, comme l'explique Paul Philippot, « sous le choc de la perspective centrale italienne plus encore que sous celui des iconoclastes » (p.128).

Enfin, dans un chapitre intitulé *Fonctions et usages religieux* (pp.130-147), Brigitte D'Hainaut tente de montrer combien le retable sculpté bruxellois constituait non seulement une toile de fond

pour les célébrations eucharistiques, mais permettait aussi au fidèle de se projeter en esprit dans le monde de la Passion, grâce notamment à ces figures-relais que sont les portraits de donateurs.

L'ouvrage s'achève par un inventaire des retables sculptés bruxellois des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles conservés en Belgique et à l'étranger. Rédigé en grande partie par Ria De Boodt, ce catalogue raisonné rendra sans nul doute de grands services à l'historien d'art. Chaque notice comporte, outre une illustration et une description succincte de l'iconographie, une bibliographie sélective.

Paul Philippot a judicieusement proposé de voir, dans les retables sculptés en bois des anciens Pays-Bas, des exemples de *Gesamtkunstwerk*, réunissant peinture, sculpture et architecture dans « un ensemble complexe mais unitaire » (p.111). Le livre édité par Brigitte D'Hainaut n'est-il pas aussi un *Gesamtkunstwerk*? Ne reproduit-il pas, dans sa structure, l'objet même auquel il est consacré? Cette œuvre à neuf mains offre en effet autant d'éclairages différents sur un même objet: le retable sculpté bruxellois. Les approches historico-économiques, technologiques, iconographiques, esthétiques et psycho-anthropologiques ont été habilement combinées, de façon à composer « un ensemble complexe mais unitaire » qui rende pleinement justice aussi bien à la richesse intrinsèque du sujet qu'aux exigences actuelles en matière de multidisciplinarité dans les sciences historiques.

On s'étonnera cependant d'une absence. Les individus qui ont réalisé ces retables n'ont guère trouvé place dans un chapitre propre. Pourtant, ce sont bien eux qui ont 'fait', au niveau le plus concret, l'histoire du retable bruxellois, une histoire qui, dans un milieu urbain, favorisant un certain individualisme, n'a pu qu'être individuelle, même si la distance chronologique tend à conférer à celle-ci le caractère d'un mouvement anonyme et collectif. Et si, en raison d'une tradition historiographique qui ne débute que sur le tard (ni Facio, ni Vasari, ni Van Mander ne se sont intéressés aux sculpteurs flamands), la 'personnalisation' du récit apparaît moins aisée à opérer qu'elle ne l'est, par exemple, dans le cas de la peinture bruxelloise contemporaine, certaines figures de sculpteurs émergent clairement. On citera par exemple le Maître de Hakendover, Jan II Borreman (auquel Brigitte D'Hainaut consacra d'ailleurs un important article en 1983, publié dans les *Annales d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* de l'Université Libre de Bruxelles) ou le Maître de Lombeek. Dans ces conditions, ne devait-on prévoir un chapitre qui aurait résumé tout ce que l'on connaît ou peut raisonnablement conjecturer au sujet des artistes qui ont marqué de leur empreinte l'histoire du retable bruxellois?

On sait combien, depuis deux décennies, la notion d'auteur fait problème dans les sciences humaines. On observe même, dans de nombreux ouvrages, une mise entre parenthèses à peu près complète de ce dernier. S'il ne saurait être question de revenir à une histoire de l'art à la Vasari ou à la Van Mander se résumant à une suite de biographies d'artistes -cette conception imprègne d'ailleurs encore au xx<sup>e</sup> siècle les volumes de l'*Altniederländische Malerei* de Friedländer-, on ne peut que déplorer l'émergence d'une histoire de l'art désincarnée faisant complètement l'impasse sur l'individualité de ses acteurs, qu'ils soient artistes ou commanditaires.

Cette critique ne saurait bien sûr porter ombrage à un livre qui constitue, dans son ensemble, une réussite tout à la fois scientifique et éditoriale. Les textes, bien rédigés, sont de lecture agréable, y compris ceux qui ont dû être traduits; les illustrations, judicieusement choisies, éclairaient le propos des auteurs. La présence d'un lexique en fin de volume ouvre en outre le livre aux lecteurs cultivés. Ce point mérite d'être souligné, car la sculpture flamande de la fin du Moyen Âge est loin de jouir, auprès du grand public, de la reconnaissance dont bénéficie la peinture. Enfin, on appréciera à sa juste valeur la dédicace à Robert Didier, dont les recherches ont incontestablement contribué à rendre possible le présent volume.

Didier MARTENS

Jean GUILLAUME (Dir.), *Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles* (Université de Tours. Centre d'études supérieures de la Renaissance. Collection « De Architectura »), Paris, éd. A. et J. Picard, 2005, 288 p., nombreuses ill. en noir et blanc, broché, 21 x 27 cm. ISBN 2-7084-0731-7. Prix: 52€.

L'ouvrage reproduit la plupart des communications faites au colloque tenu à Tours du 11 au 14 juin 1996 ainsi que deux études nouvelles.

Les tombeaux des xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles présentent dans toute l'Europe occidentale deux caractères qui leur sont propres: d'une part, le visage du mort devient portrait et les monuments funéraires prennent un caractère triomphal, dans le souci d'échapper à l'oubli; de l'autre, la multiplication des fondations pieuses bien souvent localisées dans une chapelle ou dans une église spécialement consacrées à la permanence de ce service. Les variétés locales sont multiples et l'étude en question les passe en revue dans un certain nombre de pays.

Les rois de France et d'Angleterre restèrent fidèles aux abbayes qui accueillaient depuis des siècles leurs ancêtres. Cette permanence attestait leur légitimité. Mais à Saint-Denis, la politique — qui était celle des abbés aussi bien que des rois — de réserver l'abbatiale aux seuls souverains et à leurs épouses se trouva remise en cause à diverses reprises au profit d'une extension familiale associant parents royaux à leurs enfants. Le roi Charles V prit la décision de définir la chapelle funéraire à destination personnelle, entièrement équipée et pourvue d'objets de culte. Henri VII, roi d'Angleterre, fit de même à Westminster. Les princes, désormais exclus de Saint-Denis, s'efforcent eux aussi de « territorialiser » leurs dépouilles mortelles: Philippe le Hardi choisit la Chartreuse de Champmol et il est imité par les ducs d'Orléans et de Bourbon. Bientôt l'ensemble d'un monastère sera consacré à la mémoire d'un prince: ainsi en est-il de l'église de Brou, rebâtie par Marguerite d'Autriche, veuve du beau Philibert de Savoie.

En Italie, les grandes familles s'efforcèrent de disposer d'espaces funéraires prestigieux: les Médicis édifièrent à Florence la sacristie de San Lorenzo, les Sforza s'installèrent à la Chartreuse de Pavie puis à Sainte-Marie-des-Grâces de Milan, les Malatesta plantèrent leur « temple » à Rimini et les papes Della Rovere, Sixte IV et Jules II n'hésitèrent pas à vouloir élever leurs tombeaux de parade derrière l'autel majeur de Saint-Pierre...

En Espagne également, les souverains cherchèrent à bénéficier d'un espace funéraire privé dont le caractère monumental aurait valeur commémorative. L'histoire du monastère de l'Escorial commandé par Philippe II est, à cet égard, significative. L'adjonction sous ses successeurs Philippe III et Philippe IV d'une crypte funéraire, dite « Panthéon » introduit un élément nouveau dans le problème de la tombe dynastique: des sarcophages tous semblables attendent les rois à venir alors que jusque-là ils consacraient des rois décédés.

Au Portugal, le Panthéon royal ajouté à l'église Santa Maria de Belem est contemporain de l'Escorial et du monastère des Descalzas Reales à Madrid: ces trois chantiers funéraires s'édifient de concert dans une concurrence familiale fructueuse. Ce qui frappe à Belem, ce sont les portes feintes dans les embrasures des fenêtres et les mausolées aux éléphants, deux motifs funéraires qui évoquent l'éternité.

L'exemple des grands s'étend aux différentes couches de la population, de la haute noblesse aux humbles courtisans, de la grosse bourgeoisie aux simples parvenus. Le goût de l'ostentation fait souvent préférer l'inhumation dans les paroisses plutôt que dans les cathédrales où la sépulture risque de passer inaperçue.

C'est notre consœur Krista De Jonge qui s'est chargée de traiter des « fondations funéraires de la haute noblesse des anciens Pays-Bas dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle » (p. 125-146). Elle choisit, pour ce faire, trois exemples caractéristiques: celui du prieuré des Célestins à Heverlee, fondé par Guillaume de Croy dont le mausolée fut édifié par Jean Mone, cas unique, les familles rivales ayant élevé leurs tombeaux dans des églises paroissiales. Antoine de Lalaing fut, en effet, enterré dans le chœur de l'église d'Hoogstraeten où le même Jean Mone avait réalisé son mausolée. À Bréda, les Nassau financèrent également la construction de l'abside, d'un déambulatoire et d'une chapelle destinée à servir d'espace funéraire. Le choix du langage formel de ces ensembles — parti architectural et tombeaux — est celui d'une époque de transition qui oppose projets « antiques » et « modernes », termes ambigus, s'il en est. Le type reste souvent traditionnel (gisants couchés sur un dé) tandis que le répertoire des formes se renouvelle (représentation des Vertus qui constitue une nouveauté dans l'art funéraire des Pays-Bas, présence de guerriers antiques, de putti, etc.). Les tombeaux de prélats, par contre, témoignent de recherches nouvelles: on y trouve des demi-gisants

couchés sur le côté, la tête appuyée sur une main, bien souvent placés dans un enfeu avec l'image du Jugement dernier. Parfois, même l'évêque se redresse, agenouillé en oraison, bouleversé par l'apparition de la mort, comme sur le tombeau (détruit) d'Erard de la Marek placé au centre du chœur de la cathédrale Saint Lambert à Liège.

L'étude de l'architecture funéraire ne saurait rester en marge des pompes funèbres et de leurs prolongements paraliturgiques. On constate notamment que les obsèques des grands feudataires offrent bien des similitudes avec les cérémonies royales.

Un autre aspect est celui présenté par les fondations pieuses sous forme de services commémoratifs, d'inscriptions funéraires accrochées aux piliers des églises, de tombeaux dispersés çà et là jusqu'à l'encombrement. Ce n'est qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle que la vogue des fondations onéreuses se réduit progressivement.

Les quinze contributions consacrées à ces problèmes, rédigées en plusieurs langues (français, italien, espagnol et anglais), sont résumées en français à la fin du volume. Le panorama ainsi dressé n'est assurément pas complet mais suscite d'intéressantes comparaisons. Il faut toutefois regretter l'absence de contributions portant sur les régions de langue allemande. On songe, notamment, au fameux tombeau de l'empereur Maximilien à Innsbruck, avec son cortège d'ancêtres légendaires en bronze, qui s'inspire des cortèges funèbres de la Rome antique, ou aux nombreux mausolées de Corneille Floris qui ont contribué à diffuser au Schleswig, à Roskilde, à Königsberg et ailleurs les courants nouveaux. Sous tous les cieux, le chemin de l'éternité est pavé d'humanisme, d'orgueil et d'inquiétude.

LUC SMOLDEREN

Lydie HADERMANN-MISGUICH, *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XI<sup>e</sup> siècle, ses antécédents, son rayonnement* (Préface, B. D'Hainaut-Zveny et C. Vanderheyde; Portraits, N. Chatzidakis et P. Philippot). Édité en hommage par Brigitte D'Hainaut-Zveny et Catherine Vanderheyde, Bruxelles, Le Livre Timperman, 2005, 270 p. Illustrations en noir et blanc et en couleur. ISBN 9077723-31-5.

Il n'est pas habituel que les volumes d'*Hommage* réunissant des articles de leur dédicataire apporte une matière neuve au lecteur. Ce serait même contraire au concept. Il n'en reste pas moins que, tout en appartenant à cette catégorie, *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XI<sup>e</sup> siècle, ses antécédents, son rayonnement* s'en distingue au moins par deux points tout à fait remarquables: d'abord par la présence d'une contribution originale dont les nombreuses références servent de complément bibliographique aux études qui suivent, ensuite par celle d'articles dont l'illustration, souvent renouvelée, est insérée dans le texte et aide ainsi à sa compréhension — ce qui n'était pas toujours le cas, à l'origine. À l'évidence, le résultat est à la hauteur du soin extrême apporté à l'élaboration de cet élégant volume: excellent. En effet, ce dernier a le triple mérite de réunir onze importantes études dispersées dans des revues, des recueils et des actes de colloque parfois difficiles d'accès, d'en offrir une, inédite, qui complète l'ensemble des recherches menées par l'auteur sur la peinture tardo-comnène, et d'être pourvu de photos de qualités, notamment de détails, pris *in situ* par notre médiéviste. En outre, le livre s'ouvre sur trois textes qui rappellent de manière vivante son apport scientifique et sa carrière professorale: une ample préface (« Préface ») rédigée par les éditrices, et deux Portraits (« Note pour un portrait »). Le premier est dû à la plume d'une proche collègue et amie de l'Université de Ioannina, Nano Chatzidakis, fille de l'éminent byzantiniste, avec qui la dédicataire eut aussi des contacts suivis. Le second est rédigé par Paul Philippot qui la fréquenta longtemps à l'Université Libre de Bruxelles et qui, à ce titre, put en apprécier les qualités à la fois humaines et intellectuelles. Comme il le rappelle lui-même, ce sont ces dernières qui l'incitèrent à faire appel à elle pour l'étude — qu'elle mena bien au-delà des espérances de son commanditaire — des fragments restaurés des peintures murales des églises de la ville en ruine de Ninfa, alors qu'il était à la tête de l'Istituto Centrale per il Restauro, à Rome, dans les années 80. Il en résulta « une reconstitution hypothétique mais convaincante d'une grande partie

des absides, et l'esquisse de la caractérisation de la peinture d'une école ou d'un atelier byzantin des  $xii^e$  -  $xiii^e$  siècles actif dans le Latium méridional » (p. 16). Cette étude, reprise ici, est — le lecteur en jugera — particulièrement exemplative de la très grande minutie, de l'extrême rigueur et de la sensibilité très vive qui caractérisent les travaux de Lydie Hadermann-Misguich. Mais les autres articles présentent aussi un intérêt majeur: *per se*, évidemment, mais aussi parce qu'ils forment un ensemble cohérent relatif à divers domaines de l'art byzantin des  $xii^e$  et  $xiii^e$  siècles, que les éditrices ont eu la bonne idée de regrouper autour de quatre pôles: *L'art de peindre sous les dynasties des Comnènes et des Anges* (Articles I-II); *Aspects du rayonnement de l'art tardo-comnène: peintures murales* (Articles III-V); *Miniatures et arts somptueux* (Articles VI-VIII); *L'interaction spatiale des peintures murales* (Articles IX-XI). Parmi ces contributions, certaines d'entre elles — en particulier les articles I et II (« Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du  $xii^e$  siècle » et « La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au  $xiii^e$  siècle ») demeurent des synthèses importantes sur l'art de peindre sous la dynastie des Comnènes et des Anges (1080-1204). Le dernier texte cité met notamment bien en évidence l'influence de cette période dans l'évolution ultérieure des programmes iconographiques des églises byzantines. Les articles III, IV et V (« Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo », « La peinture monumentale du  $xii^e$  siècle à Chypre: « L'influence stylistique de Byzance sur les peintures médiévales de Ninfa (Latium) ») révèlent un des apports scientifiques majeurs de l'auteur qui est parvenue à montrer que le style tardo-comnène se retrouve tant à Chypre que dans les Balkans et même dans le Latium. L'article VIII sur la staurothèque d'Esztergom (« Pour une datation de la staurothèque d'Esztergom à l'époque tardo-comnène ») constitue aussi une étude importante car elle prouve que le style tardo-comnène n'est pas uniquement attesté dans la peinture. L'article VI (« Influence des miniatures constantinopolitaines sur les peintures murales des Saints-Anargyres de Castoria et de Saint-Georges de Kurbinovo ») montre par ailleurs l'influence des miniatures sur les peintures. Enfin les contributions centrées sur l'interaction spatiale des peintures (« Une longue tradition byzantine: la décoration extérieure des églises »; « Aspects de l'ambiguïté spatiale dans la peinture monumentale byzantine »; « Images et passages. Leurs relations dans quelques églises byzantines d'après 843 ») sont très riches en enseignements. En effet, à Byzance, comme d'ailleurs dans le monde occidental, l'organisation du décor n'est pas le fait du hasard ou de la répétition systématique des mêmes scènes. Nombreux sont les liens symboliques entre un type de représentation et son emplacement au sein de l'église. Quant à l'étude liminaire inédite dont il a déjà été question — « Le temps des Anges » — qui reprend, en l'expliquant, le titre du volume, elle met encore en lumière, grâce aux représentations conservées dans la peinture tardo-comnène, le rôle accru des anges dans la liturgie céleste. Dans ce cas comme dans d'autres, notre auteur corrobore le côté précurseur des peintures étudiées, la présence des anges devenant de plus en plus prégnante dans les représentations postérieures au  $xiii^e$  siècle.

On le voit, ce recueil de textes viendra bien à point à quiconque voudra consulter aisément les articles qui y sont réunis. Les byzantinistes confirmés et débutants sont évidemment les premiers concernés. Mais même les spécialistes dont le champ de recherche est limité à l'Occident médiéval ont intérêt à s'y plonger. Outre qu'ils apprendront comment tel ou tel thème bien connu dans nos régions — je pense à celui des « eaux vives » — était traité au même moment à Byzance et dans son aire d'influence, ils trouveront parfois matière à nourrir des études qui n'en sont encore qu'à leur début. Ainsi, l'article sur les coussins de pieds et leurs représentations intéressera autant les historiens des tissus et des vêtements byzantins que ceux qui commencent à s'intéresser à leur transposition dans la peinture romane.

Jacqueline LECLERCQ-MARX

LUC SMOLDEREN, *Les Waterloo, graveurs bruxellois de médailles et de sceaux (XVII<sup>e</sup> siècle)*, Numismatica Lovaniensia 19, Louvain-la-Neuve, Association de numismatique professeur Marcel Hoc, 2004, 22 x 28 cm, 289 p. et XXIV pl. — ISBN 2-9600462-0-X (110 €).

Avec son monumental ouvrage paru en 1996 sur *Jacques Jonghelinck. Sculpteur, médailleur et graveur de sceaux (1530-1606)*, Luc Smolderen, notre président en exercice, avait ponctué une série de recherches qui en font le grand spécialiste de la médaille en Belgique pour les XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> s. Voici qu'une nouvelle monographie étend cette mainmise sur le XVII<sup>e</sup> s., dont à vrai dire il était déjà une autorité.

L'ouvrage qu'il consacre au Waterloos forme le prolongement naturel de celui écrit sur Jonghelinck: en effet, le fondateur de la dynastie, Sybrecht Waterloos, dit l'Ancien (c. 1565/1570-1624), était le neveu de Jonghelinck et c'est grâce à une requête de ce dernier, adressée en 1600 aux Archiducs, que Sybrecht va lui succéder dans la charge de graveur ordinaire des sceaux.

C'est à une passionnante histoire familiale étendue sur trois générations que nous convie l'A. Les spécialistes des médailles et des sceaux seront bien sûr intéressés au premier chef, mais le livre fourmille d'informations économiques et sociales, juridiques et administratives, qui rendent cette lecture à la fois distrayante (on sait que Luc Smolderen s'y entend pour conter l'anecdote) et surtout très instructive pour qui veut saisir l'ambiance des métiers et de la Cour au XVII<sup>e</sup> s. à Bruxelles. À la base de ce travail, figure un grand effort de dépouillement des dépôts d'archives, à commencer par ceux conservés aux *Archives Générales du Royaume*. Ce ne sont pas moins de 92 textes, répartis en 46 rubriques, que l'A. reproduit en fin de volume à titre de *Pièces justificatives* (p. 207-55). On y trouve, entre autres, des quittances pour travail accompli, des rapports pour missions effectuées, et surtout beaucoup de requêtes (et leurs réponses) portant sur des gages impayés et plus encore sur des querelles entre confrères.

Les Waterloos sont une ancienne famille bruxelloise (et non anversoise comme on a pu l'écrire) dont la devise « *Niet altoos (= altijd) waterloos* » (pas toujours en manque d'eau) en dit long peut-être sur leur volonté de se procurer des ressources.

Sybrecht l'Ancien était orfèvre et ce sera une constante de la famille d'être plus introduite auprès des orfèvres, dont ils seront à plusieurs reprises chargés de vérifier l'absence de fraude sur le titre des pièces produites, que des monnayeurs, avec lesquels ils auront plus d'une fois maille à partir. Chargé de produire les sceaux de la Cour, Sybrecht était aussi spécialisé dans une industrie qui, comme le dit l'A., « tenait de la quincaillerie autant que de l'orfèvrerie » (p. 25): la production de couronnes, de casques, de cimiers destinés à orner les catafalques de personnages royaux. À quoi s'ajoutent d'autres activités périphériques: il sait aussi se faire graveur en taille douce (on possède de lui un *Leo Belgicus*) ou médailleur, s'il est bien le responsable principal de la belle médaille réalisée à l'occasion des funérailles de l'archiduc Albert (1622). Établi près du Cantersteen (entre la cathédrale Saint-Michel et l'église de la Madeleine), il vit et fait vivre sa famille de la fabrication de sceaux et des missions de contrôle auprès de la Gilde des orfèvres. Des quatre fils sur les treize enfants qu'il eût de son union avec Catherine van der Jeugd (la nièce de Jonghelinck), trois vont apprendre son métier: Denis l'Ainé, Sybrecht le Puiné et Adrien (1598-1681).

De Denis l'Ainé (1593-1647), on ne possède que quatre médailles d'honnête facture, sans mérite particulier. Aussitôt marié (1619), il s'installa à son compte. Sybrecht le Puiné (1596-1681), qui resta célibataire jusqu'à la fin de sa longue vie, aurait été le chef de l'atelier familial, moins doué que son frère Adrien, mais en charge de toutes les opérations de fonte et de finition. En tous les cas, les documents d'archives nous le montrent résolument tourné du côté des orfèvres. Il reprend dès 1633 les activités de contrôle auprès de ceux-ci, charge bien propre à se faire des inimitiés mais dont on pressent qu'elle suppose une large acceptation par les orfèvres de la personnalité même du contrôleur. À sa mort, il laissa un joli patrimoine immobilier, des actions et une quarantaine de tableaux, dont la liste — sans les noms des auteurs — nous est conservée.

Pour les amateurs de médailles, le grand nom de la famille est Adrien Waterloos (1598-1681). C'est à lui que son père, Sybrecht l'Ancien, avait cédé de son vivant, en 1622, la charge de graveur ordinaire des sceaux du Roi. Il en réalisa une série, moins que son père, car le long règne de Philippe IV (1621-1665) ne favorisa pas les renouvellements. Mais ce sont ses talents de médailleur qui vont lui tailler une place à part au sein de la famille. Il ne s'agit pas, nous dit Luc Smolderen, d'en faire un maître à l'égal des Jonghelinck et Steven van Herwyck du siècle passé mais son art est minutieux et, à vrai dire, sans équivalent dans nos provinces pour son temps. Il eût même une

période (c. 1630-1635) de revers mythologiques inspirés, dont — selon une hypothèse séduisante — les modèles lui auraient été fournis par l'érudit Charles Brooman (décédé précisément en 1635). Ce sont avant tout les grands personnages, principaux dignitaires du régime, qui sont immortalisés dans le métal fondu, car les Waterloos — contrairement à Jean Varin (1604-1672), le liégeois installé à Paris, ou les Roëttiers, originaires d'Anvers et actifs à Londres — répugneront à frapper leurs médailles. Au XVI<sup>e</sup> s., centré sur Anvers, qui avait vu représentés en médailles de nombreux marchands et francs-bourgeois, s'oppose un XVII<sup>e</sup> s. bruxellois qui ne laisse de place qu'aux représentants du pouvoir. En 1661, après quelques déboires, Adrien parvint à se faire nommer conseiller-maître général des Monnaies. Mal accepté par ses collègues que d'autre part il ne manque pas de dénigrer, il bataillera ferme pour faire reconnaître ses droits. Notons que les Waterloos ne graveront jamais eux-mêmes de coins monétaires.

La dynastie des Waterloos se prolongera en la personne de Denis le Jeune (1628-1715), neveu d'Adrien et fils de Denis l'Ainé, qui tous deux le formèrent. Il succédera à son oncle Adrien dans la charge de graveur ordinaire des sceaux et cachets du Roi (1684). Mais l'époque est difficile, les guerres fréquentes et les finances désastreuses. On apprend ainsi que Denis le Jeune est incapable de se procurer l'argent nécessaire à la confection des sceaux qui lui ont été commandés. Lui aussi peinera à se faire nommer conseiller-maître général des Monnaies. Il faut ici faire état d'une pièce d'archive étonnante et d'un très grand intérêt (voir p. 248-9: Pièce justificative XL, 2 - AGP, *Jointe des Monnaies*, reg. n<sup>o</sup> 15): le questionnaire constitué de douze « colles » posées aux candidats à cette élection (10 octobre 1693). Denis le Jeune s'y montrera le plus brillant, ce qui n'empêchera pas ses collègues de le contester, principalement en raison de la faible activité liée à son grand âge. On possède de lui deux traités manuscrits sur les monnaies, conservés à la *Bibliothèque royale de Belgique* (KBR, MSS, II 850 et n<sup>o</sup> 21727).

Les Waterloos occupèrent donc le devant de la scène durant près d'un siècle, certainement pour ce qui concerne la gravure de sceaux mais aussi la réalisation de médailles. Ce sont des notables, proches de la Cour, qui laissent à leur décès des patrimoines non négligeables.

Toutefois, en filigrane de cette image brillante, le livre de Luc Smolderen témoigne, presque à chaque page, de l'âpreté déployée par chacun des membres pour acquérir puis défendre les privilèges octroyés. Sans doute, le biais documentaire d'archives par essence portées à enregistrer procès et chicanes existe. Il n'empêche: les trois grands noms de la famille, Sybrecht l'Ancien, Adrien et Denis le Jeune, batailleront tous les trois pour faire valoir leurs droits contestés (Sybrecht contre Jacques Francquart, Adrien contre François Caluwaerts et Denis contre Fabien Jean Borduno, puis contre Henri-Joseph Borremans, son propre assistant). Acceptés des orfèvres mais exerçant auprès de ceux-ci une mission ingrate, mal admis jusqu'à la fin par les autorités monétaires en place, les Waterloos sont aussi les témoins de leur temps: gages payés avec retard de façon chronique (gages d'ailleurs insuffisants qu'Adrien parviendra à faire augmenter). Et comment en serait-il autrement à une époque où diverses armées parcourent le pays, pillant les villes, les bombardant quelquefois (ainsi Bruxelles en 1695!) et où le trésor est à ce point vide que l'on ne parvient même pas à fournir l'argent nécessité par la fabrication des sceaux officiels les plus importants?

Deux anecdotes, placées au début et à la fin de cette saga familiale, témoignent de façon poignante du désir d'ascension sociale des Waterloos: c'est Sybrecht l'Ainé sur la dépouille duquel la famille — pour épater le quartier? — déposa la cotte de héraut d'armes qu'il avait enfilée l'espace d'un jour comme figurant lors des funérailles de l'Archiduc Albert et qu'on vint prestement retirer à la mortuaire comme étant une usurpation (1624); c'est Denis le Jeune qui, vers 1700, se fait représenter en gravure par Jean-Baptiste Beterham avec la légende de « Conseiller du Roy », ce qui est parfaitement abusif car il n'était que « conseiller-maître général des monnaies de S. M. ».

Le dernier ouvrage de Luc Smolderen est, comme le précédent, passionnant. Il inscrit l'histoire particulière de médailleurs dans la trame bariolée de leur époque. Écrit dans une langue légère, précise et classique, publié de façon exemplaire grâce aux bons soins de Ghislaine Moucharte, donnant toutes les annexes et index désirables, ce livre mérite de trouver un lectorat plus large que les spécialistes de sceaux et de médailles auquel son titre fait songer de prime abord.

François de CALLATAÿ (2005).

Xander VAN ECK, Christiane E. COEBERGH-SURIE, Andrea C. GASTEN, *The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The works of Dirck and Wouter Crabeth, Corpus Vitrearum Netherlands II*, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, 2002, 231 p., nombreuses illustrations. Traduit du néerlandais par Andrea C. GASTEN et Andrew P. McCORNICK.

Depuis 1997, le *Corpus Vitrearum* des Pays-Bas a entrepris la publication en trois volumes de la vitrerie de l'église Saint-Jean de Gouda, un ensemble exceptionnel qui comprend soixante-deux vitraux historiés. Le dernier volume publié, objet du présent compte rendu, est consacré aux quatorze vitraux réalisés entre 1555 et 1571 par Dirck (ca 1515-1574) et Wouter Crabeth (ca 1525-1589), deux maîtres verriers natifs de Gouda. Ces vitraux ont tous été réalisés avant la révolte des Provinces du Nord contre le Régime espagnol et le passage au protestantisme, période de troubles communément appelée « Guerre d'indépendance des Pays-Bas » (1572-1582). Les deux volumes précédents (cf. ici même, t. LXVII, 1998, p. 143-145, t. LXX, 2001, p. 220-221) étaient respectivement consacrés aux vitraux les plus anciens, à savoir les treize vitraux des fenêtres du haut chœur (1530-1560) et les sept de la chapelle « Van der Vorm » attenante à l'église, originaires du monastère des réguliers (1556-1559), et aux vitraux restants, réalisés par divers artistes entre 1556 et 1604.

Les auteurs ont organisé leur étude en deux parties, selon les directives du *Corpus Vitrearum*: une introduction et un catalogue. L'introduction consiste en une synthèse exposant la fortune critique des vitraux et fait le point sur divers aspects: la bibliographie, les caractères principaux de la vitrerie, l'histoire matérielle des vitraux, les donateurs, l'iconographie, les artistes auteurs des projets, le style et la datation, la composition, l'ornementation, la couleur et la technique et, enfin, l'héraldique. Le catalogue détaille ces données pour chaque vitrail, en suivant l'ordre chronologique. Cette structure, commune à tous les volumes d'inventaire du *Corpus Vitrearum*, n'est guère commode puisqu'elle entraîne d'inévitables redondances et qu'elle suppose que le lecteur soit déjà familiarisé avec les vitraux. Détail symptomatique: la première vue complète d'un vitrail étudié se trouve seulement en page 156, en tête du cahier d'illustrations situé en fin de volume.

Ce volume est complémentaire des précédents et permet pour ainsi dire de « boucler la boucle »: les sept vitraux de la chapelle « Van der Vorm » et trois des treize vitraux du haut chœur traités dans le premier volume ont été réalisés par l'atelier de Dirck Crabeth, d'après des projets de celui-ci. Tous les vitraux réalisés par les frères Crabeth l'ont été pendant la période catholique et se répartissent aussi bien dans le chœur que dans le transept et la nef.

C'est dans la synthèse, aux points 6 et 7 (« Artists » et « Style and date », p. 48-56), que l'on trouvera toute l'information utile sur les frères Crabeth, les peintres verriers les plus renommés des Pays-Bas du Nord, eux-mêmes fils d'un maître verrier, sans doute originaire de Cuyck dans la province du Brabant, et qui s'est établi à Gouda vers 1511. Au contraire de Dirck qui s'est enraciné à Gouda, vraisemblablement après une période de formation à Anvers, Wouter pourrait avoir effectué un long séjour à l'étranger, entre 1551 et 1559, peut-être en Italie. Les influences anversoises et italiennes sont particulièrement sensibles dans les quatre vitraux qu'il a réalisés pour l'église Saint-Jean, d'après ses projets (1562-1566). Dirck est considéré comme un des artistes les plus érudits des Pays-Bas du Nord; il devait avoir une bonne connaissance du latin et du grec et fréquenter les cercles humanistes chrétiens. Selon les auteurs, sa tâche, loin d'être bornée à l'exécution des dix fenêtres qui lui ont été commandées (entre 1555 et 1571), incluait manifestement une participation à l'élaboration du programme iconographique. Ses projets à échelle réduite pour les vitraux de Gouda sont conservés alors que ceux de Wouter ont disparu. Les deux frères avaient chacun leur atelier et leurs collaborateurs mais ils se chargeaient personnellement de la conception et de la réalisation. La tâche principale des assistants concernait les aspects techniques (coupe du verre, cuisson des verres peints et pose du vitrail). Dirck Crabeth avait la production la plus importante et ses assistants intervenaient également parfois dans l'élaboration du carton et dans la peinture. Parmi les dix vitraux produits par son atelier pour l'église Saint-Jean et envisagés dans le présent

volume, six sont considérés comme autographes, autant pour le carton à grandeur que pour la peinture sur verre. L'analyse du style et de la composition a permis de bien distinguer « la manière » de chacun et de repérer toute une série de modèles, parmi lesquels les traités de Sebastiano Serlio, les cartons de Raphaël, des gravures d'après Martin van Heemskerck et d'après Frans Floris.

Les nombreuses archives conservées permettent de préciser le contexte de la donation des vitraux et le rôle joué par le chapitre d'Utrecht, sollicité déjà dès 1553, après l'incendie qui n'avait épargné que quelques vitraux des fenêtres hautes du chœur. Deux donateurs se distinguent entre tous: la régente des Pays-Bas, Marguerite de Parme, et le roi d'Espagne Philippe II. Les cartons de cette fenêtre, haute de 19,70 m, dessinés par Dirk Crabeth, ont été exposés en 1998-1999 au Musée du Prado de Madrid, dans le cadre de l'exposition *Felipe II. Príncipe del Renacimiento* (1998/99). Cette manifestation a été à l'origine d'un recueil d'une vingtaine d'articles (W. DE GROOT et al. (éd.), *The Seventh Window. The King's Window donated by Philip II and Mary Tudor to Sint Janskerk in Gouda (1557)*, Hilversum, Verloren Publishers, 2005), le vitrail portant le numéro 7 selon la numérotation traditionnelle des vitraux. Cet ouvrage replace le vitrail dans le contexte de la culture européenne de la deuxième moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, avec une prise en compte des aspects artistique, héraldique, historique, iconographique, musicologique, socio-économique, technique et théologique.

Parmi les autres donateurs figurent des personnalités des anciens Pays-Bas du Sud, parmi lesquels Philippe de Ligne (1534/40-1583), qui a accompli une carrière militaire sans faille au service de Charles Quint et de Philippe II. La bataille de Grevelingen (1558) qui l'a estropié a motivé la manière dont il a choisi de se faire représenter sur le vitrail qu'il a offert: plutôt que de figurer dans un registre distinct dans le bas de la fenêtre, comme c'est généralement le cas pour les autres donateurs, il est repris dans la foule, aux côtés d'un estropié en équilibre sur des béquilles.

Ce dernier volume de l'inventaire des vitraux de l'église Saint-Jean de Gouda est l'occasion pour les auteurs de repréciser les lignes maîtresses du programme iconographique, pendant la période catholique. La place d'honneur échoit naturellement à saint Jean-Baptiste, saint auquel l'église est consacrée et précurseur direct du Christ; des épisodes de leur vie respective alternent dans le chœur. Dans le transept, l'iconographique s'articule à la fois sur la référence à des prédécesseurs du Christ tirés de l'Ancien Testament, comme Moïse, Salomon, Héliodore et Elie, et sur une entreprise de légitimation du pouvoir de Philippe II. Celui-ci succéda naturellement à son père l'empereur Charles Quint, à l'instar de Salomon qui fut reconnu roi des Hébreux par son père David. Dans *The Seventh Window*, Jan van Damme propose judicieusement d'attribuer cette astuce iconographique à Viglius d'Aytha de Zuichem (1507-1577), homme politique influent et érudit, président du conseil privé et du conseil d'État, conseiller de Charles Quint puis de Philippe II (J. VAN DAMME, *The donation of the Seventh Window: a Burgundian-Habsburg tradition and the role of Viglius van Aytha*, dans W. DE GROOT et al. (éd.), *op. cit.*, p. 131-144). Les trois vitraux de la nef placés avant 1572 ne permettent pas à eux seuls de recomposer le programme projeté pour cette partie de l'édifice, brusquement interrompu par la Guerre d'indépendance des Pays-Bas.

Comme c'était déjà le cas dans le volume III, le catalogue des vitraux est complété d'un catalogue des cartons ou « patrons à grandeur d'exécution ». Une sélection de ces documents exceptionnels a été exposée au *Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis*, à Gouda, du 16 mars au 16 juin 2002. Une publication a été réalisée à l'occasion, avec des contributions de Zsuzsanna Van Ruyven-Zeman, Xander Van Eck et Henny Van Dolder-De Wit, *Het geheim van Gouda, De cartons van de Goudse Glazen*, Zutphen, Walburg Pers, 2002).

Le lecteur appréciera d'y trouver un corpus des cartons des vitraux de Gouda, avec des vues synoptiques de tous les exemplaires conservés, classées selon la numérotation traditionnelle des vitraux. L'édition de ce volume, particulièrement soignée, couronne une série appelée à devenir un instrument de travail pour quiconque s'intéresse à l'art de la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle.

Isabelle LECOCQ

## BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL

Grâce à une intervention de la Fondation Roi Baudouin l'Académie royale d'Archéologie de Belgique peut publier sa bibliographie de l'histoire de l'art national sur Internet. La bibliographie peut être consultée sur [www.acad.be](http://www.acad.be)

Ce site donne aussi des informations générales sur l'Académie et notamment les statuts, le règlement du prix Simone Bergmans, les résumés des articles publiés dans la *Revue* et la liste des membres.

Pour tout renseignement supplémentaire on peut s'adresser à [info@acad.be](mailto:info@acad.be)

## BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS

Dankzij een tussenkomst van de Stichting Koning Boudewijn kan de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België haar bibliografie van de nationale kunstgeschiedenis op internet publiceren. De bibliografie kan geraadpleegd worden op [www.acad.be](http://www.acad.be)

Op deze website kan men tevens enkele algemene inlichtingen over de Academie vinden, onder meer de statuten, het reglement van de Prijs Simone Bergmans, de samenvattingen van de artikels die in het *Tijdschrift* verschenen zijn en de ledenlijst.

Voor bijkomende informatie kan men zich richten tot [info@acad.be](mailto:info@acad.be)

## BIBLIOGRAPHY OF THE NATIONAL ART

Thanks to an intervention of the King Baudouin Foundation, the Royal Academy for Archaeology of Belgium is able to publish the bibliography of the national art of Belgium on the internet. This bibliography can be consulted at [www.acad.be](http://www.acad.be)

This website also gives some general information on the Academy e.g. its objectives, information on the Simone Bergmans Award, abstracts from the articles published in the *Revue* and the list of members.

For more information please mail to [info@acad.be](mailto:info@acad.be)



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

**EXTRAITS DES PROCÈS-VERBAUX  
UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN**

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE DES MEMBRES  
TITULAIRES DU 19 FÉVRIER 2005  
NOTULEN VAN DE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN DE  
TITELVOERENDE LEDEN VAN 19 FEBRUARI 2005

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Bücken, De Pauw-Deveen, De Ruyt, Dulière, Dumortier, Folie, Hadermann-Misguich, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Ulix-Closset, Vanden Bemden, Van de Winkel.; Messieurs / de Heren: De Smedt, Président, Bastin, Cockshaw, de Callataÿ, De Ren, De Valkeneer, Dickstein, Leblieq, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Dacos-Crifo, De Jonge, de Nave, Logie, Piérard, Roberts-Jones, Soenen, Vandenbergen-Pantens, Walch; Messieurs / de Heren: Cauchies, Calot, Delmarcel, Duvosquel, Gaier, Lemeunier, Roberts-Jones,

De Voorzitter, dhr. Luc Smolderen, opent de vergadering om 10h12.

Algemeen Secretaris Joost Vander Auwera legt de processen-verbaal van de Algemene Statutaire Vergadering van de titelvoerende leden van 21 februari 2004 voor aan de Algemene Vergadering, die ze goedkeurt, na toevoeging, op vraag van confrater Pierre Colman van de vermelding van de Koning Boudewijstichting als subsidiënt van de informatisering van de bibliografie van de Nationale Kunstgeschiedenis. Het verslag van de Algemeen Secretaris over de activiteiten van de Academie tijdens het jaar 2004 wordt eveneens goedgekeurd. Daarna gebeurt hetzelfde voor het verslag van de Algemeen Penningmeester over de rekeningen van het afgelopen boekjaar, voor de balans evenals voor het budgetvoorstel voor het jaar 2005.

Vervolgens verklaren de controleurs van de rekeningen, dhr. Norbert Bastin en dhr. Leo De Ren, dat deze rekeningen geheel in orde zijn bevonden en verleent de Algemene Vergadering decharge aan de Algemeen Penningmeester, aan de leden van het Dagelijks Bestuur evenals aan de bestuurders.

De Voorzitter licht daarop het voorstel van de Raad van Bestuur toe tot herziening van de Statuten, teneinde ze in overeenstemming te brengen met de nieuwe wettelijke en reglementaire bepalingen aangaande de v.z.w.'s. en waarmee de Academie zich in regel moet stellen tegen 31.12.2005. Hij stelt vast dat met 26 aanwezige titulaire leden en 15 door volmacht vertegenwoordigde titulaire leden — dus samen 41 van de in

totaal 60 titelvoerende en stemgerechtigde leden — het 2/3 quorum is bereikt. De Algemene Vergadering keurt de statuutwijzigingen goed.

Daarna licht de Voorzitter er de Algemene Vergadering over in dat de jury van de Prijs Simone Bergmans, bestaande uit de medeleden Guy Delmarcel, Yvette Vanden Benden en hemzelf, na beraadslaging deze onderscheiding toekennen aan Mevrouw Mathilde Bert, doctoranda aan de Université de Liège bij prof.dr. Dominique Allart voor haar verhandeling getiteld "*L'influence du livre 35 — l'histoire naturelle de Pline l'ancien sur Vasari*". De bekroonde auteur dient echter haar studie redactioneel aan te passen in overleg met prof. Vanden Benden vooraleer zij in het Belgisch Tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis kan worden gepubliceerd.

Daarna wordt bij geheime stemming verkozen: tot titelvoerende leden: de corresponderende leden Stéphane Demeter en Thomas Coomans; tot corresponderende leden: Ilona Hans-Collas en Michel Lefftz; tot buitenlandse geassocieerden: Pierre Rosenberg, Thomas Kren en Scot Mc Kendrick.

Bij handgeklap worden verkozen: tot Voorzitter, dhr. Raphaël de Smedt; tot Vice-Voorzitter: dhr. Norbert Bastin.

Daarna worden bij geheime stemming volgende titulaire leden wier mandaat als bestuurder ten einde liep, hernieuwd in hun mandaat als bestuurder: Pierre Cockshaw, Guy Delmarcel, Leo De Ren, (Antoine De Schryver), Jacqueline Folie, Claudine Lemaire-De Vaere, Lililane Masschelein-Kleiner, André Moerman, Luc Smolderen en Raf Van Laere.

Nadat dhrn. Norbert Bastin en Leo De Ren verklaart hebben, om op voorstel van de Voorzitter, bereid te zijn hun controleurshap van de rekeningen voort te zetten, herbevestigt de Algemene Vergadering hen bij handgeklap in deze functie.

De Voorzitter verklaart de vergadering voor gesloten om 11h19.

  10h 12, M. Luc Smolderen, Président, déclare la séance ouverte.

M. Joost Vander Auwera, Secrétaire Général, soumet le procès-verbal de l'Assemblée générale statutaire des membres titulaires du 21 février 2004, à l'Assemblée, qui l'approuve, moyennant la mention, à la demande de confrère Pierre Colman, de la subvention de la Fondation Roi Baudouin pour l'informatisation de la Bibliographie de l'histoire de l'art national. Le rapport du secrétaire général, M. Joost Vander Auwera sur les activités de l'Académie au cours de 2004, est également approuvé, ainsi que le rapport du Trésorier général sur les comptes de l'exercice écoulé, le bilan et la présentation du projet de budget pour l'année 2005. Les commissaires aux comptes, M Norbert Bastin et M Leo De Ren déclarent que ces comptes sont tout à fait en ordre. L'Assemblée donne alors décharge au Trésorier général, aux membres du Bureau ainsi qu'aux Administrateurs.

Le Président éclaircit le projet de révision des Statuts proposé par le Conseil d'Administration en vu de les mettre en concordance avec les nouvelles dispositions légales et r glementaires sur les a.s.b.l. Celles-ci doivent se mettre en règle avant le 31.12.2005. Il constate que le quorum est atteint, car 26 des membres titulaires sont présents, tandis que 15 membres titulaires sont représentés par procuration — c'est-à-dire 41 personnes sur un total de 60 membres titulaires et ayant voix délibérative.

L'Assemblée générale approuve la révision des Statuts.

Le Président informe l'Assemblée générale que le jury du Prix Simone Bergmans, composé des consoeurs et confrères Guy Delmarcel, Yvette Vanden Benden et lui-même, a décerné, après délibération, cette distinction à Mme Mathilde Bert, doctoranda à l'Université de Liège chez le professeur Dominique Allart pour son étude dédiée à "*L'influence du livre 35 — l'histoire naturelle de Pline l'ancien sur Vasari*". L'auteur couronnée est toutefois demand e d'adapter son texte du point de vue rédactionnel en concertation avec professeur Vanden Benden, avant qu'il puisse être publié dans la Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art.

Puis, par vote secret, sont élus comme membres titulaires, les membres correspondants Stéphane Demeter et Thomas Coomans; comme membres correspondants: Ilona Hans-Collas et Michel Lefftz; comme associés étrangers: Pierre Rosenberg, Thomas Kren en Scot Mc Kendrick.

## UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Par applaudissements sont élus: comme Président: M. Raphaël de Smedt; comme Vice-Président: M. Norbert Bastin.

Enfin, par vote secret, les membres titulaires suivants dont le mandat comme administrateurs avait touché à sa fin, sont réélus comme Administrateurs: Pierre Cockshaw, Guy Delmarcel, Leo De Ren, (Antoine De Schryver), Jacqueline Folie, Claudine Lemaire-De Vaere, Lililane Masschelein-Kleiner, André Moerman, Luc Smolderen en Raf Van Laere.

Après que MM. Norbert Bastin en Leo De Rense se soient déclarés prêts, sur proposition du Président, à prolonger leur fonction comme commissaires aux comptes, l'Assemblée générale confirme leurs mandats sous l'applaudissements de l'auditoire.

Le président clôture la séance à 11h19

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
LUC SMOLDEREN

## PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 16 AVRIL 2005 EXCURSION À MALINES NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 16 APRIL 2005 UITSTAP NAAR MECHELEN

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Dulière, Hadermann-Misguich, Périer-d'Ieteren, Van de Winkel; Messieurs / de Heren: Demeter, De Smedt, Jacobs, Didier Martens, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Büeken, Cardon-Bergmans, De Nave, De Pauw- De Veen, d'Ilainaut-Zveny, Dumortier, Folie, Leclercq-Marx, Lemaire, Robrets-Jones, Serck-Dewaide; Messieurs / de Heren: Bastin, Cardon, De Pauw, De Ren, Duvosquel, Roberts-Jones, Smolderen

De aanwezigen worden verwelkomd te Mechelen in het Museum Hof van Busleyden door de Voorzitter en Mechels ingezetene Raphaël de Smedt. Hij vangt aldaar omstreeks 10h20 aan met een bijzonder boeiende en levendige rondleiding doorheen de retrospectieve gewijd aan zijn vader, de beeldhouwer, schilder en tekenaar Jan de Smedt (1905-1954). Onze gids biedt ons niet enkel een helder maar ook een uniek persoonlijk inzicht in het thematische parcours van deze expositie. Aansluitend wordt een bezoek gebracht aan de restauratie door het KIK van de zeldzame originele muurschilderingen in deze 16de-eeuwse patriciërsresidentie.

De gezellige lunch in het restaurant De Carillon in de schaduw van de Sint-Romboutstoren laat toe de vriendschapsbanden te verstevigen in gezelschap van de partners.

In de namiddag wordt het bezoek besloten met een kunsthistorische rondleiding aan de Begijnhofkerk van Jacques Francart, die in volle restauratie is, waarbij medelid en algemeen secretaris Joost Vander Auwera toelichting geeft op het merkwaardige schilderkunstige programma van dit bedehuis en confrater Alain Jacobs vervolgens ingaat op de talrijke boeiende beeldhouwkunstige aspecten. Omstreeks 16h30 wordt aldus deze leerrijke uitstap afgesloten.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 21 MAI 2005  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 21 MEI 2005

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Bergmans, Coppens, Dumortier, Folie, Leclercq-Marx, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Van de Winckel, Van neroim; Messieurs / de Heren: Coomans, De Smedt, De Valkeneer, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bücken, De Jonge, d'Hainaut-Zveny, Pèrier-d'Ieteren, Roberts-Jones, Serek-Dewaide, Ulix-Closset, Vandenberge-Pantens; Messieurs / de Heren: Cardon, Demeter, Duvoquel, Roberts-Jones

De Voorzitter opent de zitting om 10h13.

Hij verwelkomt de spreker, medelid Alexandra De Poorter die ons onderhoudt over de resultaten van haar recent aan de V.U.B. behaalde doctoraat in een tweetalige mededeling onder de titel: "Hoogversierd aardewerk, een middeleeuwse kwaliteitsproductie / La céramique très décorée, une production médiévale de qualité." Spreker behandelt vooreerst systematisch de beschrijvende kenmerken (technische, decoratieve en morfologische aspecten, evenals, geografische en historische afbakeningen); ten tweede de productiecentra (Brugge, Kortrijk, Mechelen, Dendermonde, Brussel); ten derde belicht zij de specifieke socio-economische aspecten van dit soort aardewerk. Dit alles mondt uit in vernieuwende conclusies op het gebied van haar geografische en sociale verspreiding, evenals wat betreft de functies van deze bijzondere en eerder zelden bij opgravingen aangetroffen objecten.

Na vragen vanwege de Dames Bergmans en Dumortier, evenals vanwege de Heren Leblieq en Van Laere, sluit de Voorzitter de vergadering om 11h10.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 15 OCTOBRE 2005  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 15 OKTOBER 2005

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Allart, Dickstein, Folie, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Pèrier-D'Ieteren, Ulix-Closset, Vanden Benden, Van den Bergen-Pantens, Van de Winckel; Messiers / De Heren: Bastin, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, Smolderen.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: De Poorter; Messieurs / de Heren: Cockshaw, Delmarcel, Vander Auwera, Van Laere

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15. Il donne la parole à notre consoeur Claire Dumortier, qui nous fait une communication intitulée « La mise en œuvre du service d'Orléans en porcelaine de Tournai » Suite à l'exposition « La table du prince. Le service d'Orléans en porcelaine de Tournai », des contacts nouveaux et fructueux nous ont permis de compléter l'histoire du service d'Orléans, dit « aux oiseaux de Buffon ». La commande n'était en effet connue que sur base de la facture générale, et celles de la vente d'une partie du service en 1803 et 1806 au prince de Galles, futur Georges IV. Des documents inédits de 1787 à 1825, traitant différents aspects de la commande, sont conservés principalement dans une collection privée, au Centre historique des Archives nationales à Paris et au Rijksarchief à Gand. Ils révèlent notamment que le duc d'Orléans avait auparavant commandé à Tournai et prit livraison de deux autres services, l'un au barbeau, l'autre en bleu. La

correspondance entre M. Sauvan, contrôleur de la maison d'Orléans, et F.-J. Peterinck, directeur de la manufacture de Tournai, explicitent les différentes livraisons du service d'Orléans et ses rebondissements. Quant au paiement, la facture globale de 60.148 Livres de France connut de nombreux débours et retards dus en grande partie à la situation financière catastrophique du duc d'Orléans, fortement endetté, ce qui mit la manufacture de Tournai au bord de la faillite. Peterinck se vit contraint, par ses associés, à intenter une action en justice. Seuls 12.000 Livres ont été récupérés par ses descendants. En dépit de leurs réclamations successives adressées au roi Louis-Philippe, la famille de Bettignies ne reçut aucune indemnité, laissant ce superbe service en grande partie impayé. L'auteur expose les formes et les décors du service, mettant en évidence les influences françaises, anglaises et allemandes. De même, elle présente les modèles qui ont servi de source d'inspiration aux peintres de la manufacture de Tournai.

Des questions sont posées par les consocurs Allart, Lemaire, Périer-D'eteren, Vanden Benden, Ulix-Closset, Van de Winckel.

Le Président clôture la séance vers 11h45.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
Raphaël DE SMEDT

## PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 19 NOVEMBRE 2005 NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 19 NOVEMBER 2005

Présents / aanwezig: Mesdames / de Dames: Bücken, De Poorter, Dickstein, Folie, Masschelein-Kleiner; Messieurs / de Heren: Bastin, de Callataÿ, Demeter, De Smedt, De Valkeneer, Leblieq, D. Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bergmans, de Nave, Dumortier, Lemaire, Périer-D'eteren; Messieurs / de Heren: Cardon, Coomans de Brachène, Culot, Duvosquel

À 10h 15, M. Luc Smolderen, Président, déclare la séance ouverte.

Il cède la parole à notre Confrère Stéphane Demeter, qui s'attache à présenter l'archéologie à Bruxelles et plus précisément l'évolution des moyens et des conditions d'exercice de celle-ci depuis la création de la Région de Bruxelles-Capitale en 1989. Sur le plan légal, il fallut attendre 2004 pour voir la matière réglementée. Quant aux moyens affectés, même si aucun poste permanent d'archéologue n'existe dans l'organigramme régional et si aucun article budgétaire spécifique n'est consacré à l'archéologie, une équipe de près de vingt personnes s'est peu à peu constituée (7 contrats à durée indéterminée, 13 contrats annuellement renouvelables) regroupant les disciplines de base: archéologues, historiens, dessinateurs, restaurateurs, ouvriers. Ces moyens réduits et dispersés ont néanmoins permis de mener à bien l'entreprise de l'*Allas du sous-sol archéologique de la Région de Bruxelles* qui devrait être terminé en 2008. De même, plusieurs fouilles archéologiques d'envergure ainsi que de multiples observations ponctuelles et suivies de chantier furent complétés par des études interdisciplinaires afin de permettre la publication de résultats intégrés et raisonnés dans les volumes de la collection *Archéologie à Bruxelles*. Parallèlement à l'action des pouvoirs publics qui s'est portée sur les sites archéologiques menacés par le développement urbanistique toujours plus pressant, la Société royale d'Archéologie de Bruxelles s'est attachée à la fouille de sites majeurs telle l'ancienne collégiale Sainte-Gudule et l'ancien palais du Coudenberg.

Après une vive discussion, le Président clôture la séance vers 11h20.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 17 DÉCEMBRE 2005  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 17 DÉCEMBER 2005

Présents/aanwezig: Mesdames/ de Dames: Dickstein, Dumortier, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Vanden Bergen-Pantens, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Bastin, Cockshaw, Coomans, de Callatay, Delmarcel, Demeter, De Smedt, Jacobs, Klinkaert, Lefftz, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Coppens, De Jonge, de Nave, De Pauw-Deveen, De Ruyt, Haderman-Mignich, Leclercq, Logie, Périer D'Ieteren, Van de Winkel; Messieurs / de Heren: Duvosquel, Eeckhout, Leblieq,

Le Président déclare la séance ouverte à 10h15.

D'abord il a le plaisir de remettre la médaille de membre titulaire à notre Confrère Guy Delmarcel sous les applaudissements de l'assistance.

Le Président explique alors que le Secrétaire général n'est pas en mesure de présenter le compte-rendu de la séance de novembre passé, du fait qu'on on lui a volé la mallette contenant ses notes.

Puis le Président invite notre consoeur Brigitte D'Hainaut-Zveny, de présenter sa conférence sur *L'ivresse sobre. Raisons et usages des retables d'autel sculptés dans les anciens Pays-Bas aux xv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles*. Elle explique l'évolution de la nature, le statut, la fonction et les usages de ces retables comme art dévotionnel et méditatif. Elle explicite leurs références textuelles ainsi que leur destination privée aussi bien que publique. En élucidant leur lien avec les reliques, les images et le Saint Sacrement, elle place dans leur contexte les changements radicaux de leurs formes et leur style vers la fin du Moyen âge, deux siècles avant que l'art dévotionnel ne connaisse de nouveau des changements importants lors de la Contre-Réforme.

Des questions sont posées par les consoeurs et confrères De Smedt, Lemaire et Vander Auwera.

Après avoir annoncé la séance prochaine du 21 janvier 2006, l'excursion vers Oudenaerde et Ename sous la direction de notre confrère André Moerman du 20 mai 2006, ainsi que l'organisation par l'Académie d'un jour de rencontre avec les jeunes chercheurs en histoire de l'art des universités belges — événement spécial pour lequel on a soumis un dossier de subsides auprès de la Fondation Prince Philippe, le Président clôture la séance vers 11h30.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 21 JANVIER 2006  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 21 JANUARI 2006

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Alart, Bergmans, Coppens, Dumortier, Folie, Mariën-Dugardin, Hadermann-Misguich, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Serck-Dewaide, Ulix-Closset; Messieurs / de Heren: Bastin, Colman, Demeter, De Smedt, Lefftz, Didier Martens, Leblieq, Moerman, Vander Auwera, Van Laere,

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: de Nave, De Poorter, Vandenbergen-Pantens, Van de Winkel; Messieurs / de Heren: Cardon, Coomans, Culot, Duvosquel, Smolderen

Le Président déclare la séance ouverte à 10h17.

Il félicite notre consoeur Lydie Hadermann-Misguich pour la parution de son Festschrift sous le titre « Le Temps des Anges ».

Il annonce le décès d'un de nos associés étrangers, le professeur Philip Grierson et demande de respecter une minute de silence en mémoire de cet illustre confrère. Il fait part d'une autre triste nouvelle: la mort du professeur Frans De Pauw, époux de notre consoeur Lydia De Pauw Deveen.

Le Président informe nos consoeurs et confrères que deux candidatures pour membres correspondants seront proposés par le Conseil d'Administration à l'Assemblée générale du 18 février prochain, dont une jeune femme: les Dr. Natasja Peeters et le Dr. Cyriel Stroo. Ces deux candidats ont comme parrains nos confrères Norbert Bastin et Joost Vander Auwera. Jeunes et néerlandophones, ils ont déjà fait preuve d'un dynamisme scientifique remarquable.

Puis le Président cède la parole à notre conférencier et nouveau confrère, Michel Lefftz. Il nous dresse un bilan de « l'Utilisation de l'analyse morphologique comme méthode d'attribution de la sculpture, du gothique au baroque. » Il nous élucide le sens, le non-sens et l'actualité de cette méthodologie considérée trop souvent comme traditionnelle, en passant en revue les traités théoriques et la composition dans l'espace, l'anatomie et le drapé; l'ornement et, enfin, l'étude du cas. Cet exposé richement illustré de détails surprenants, ainsi que de multiples analyses, suscite de vives questions de la part de nos consoeurs et confrères Dumortier, Hadermann-Misguich, Serek-Dewaide, Bastin et Colman.

Après avoir rappelé que la séance prochaine aura lieu le 18 février, le président déclare la séance levée à 12h.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 FÉVRIER 2006  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 FEBRUARI 2006

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Bücken, De Poorter, De Ruyt, Deveen, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Bastin, Delmarcel, Demeter, De Smedt (Voorzitter), De Ren, De Valkeneer, Eeckhout, Leblieq, Didier Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bergmans, Bruwier, Coppens, de Nave, Dulière, Folie, Haderman-Misguich, Leclercq-Marx, Périer-D'Ieteren, Piérard, Roberts-Jones, Serek-Dewaide, Ulixir-Closset, Vandenberg-Pantens, Walch; Messieurs / de Heren: Cardin, Cockshaw, Colman, Coomans, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Roberts-Jones, Triznia,

De voorzitter opent de gewone zitting omstreeks 10h40.

Hij verleent het woord aan onze confrater en oud-voorzitter, Raf van Laere, en nodigt hem uit om zijn mededeling te doen nopens "Aanlegtekeningen op laat-middeleeuwse munten in de Zuidelijke Nederlanden. Een eerste aanzet".

Spreker geeft een schets van de verschillende stromingen in de numismatiek, in het bijzonder na de Tweede Wereldoorlog. Hij wijst op de relatief recente aandacht binnen deze discipline voor de subtiële grafische hulplijnen die, zij het enkel na zorgvuldig onderzoek, op munten te bespeuren vallen. Deze hulplijnen waren blijkbaar behulpzaam voor het opzetten van de motieven van de beeldenaars. Onderzoek naar dergelijke aan-

legtekening werd tot nu toe doorgevoerd voor Franse munten. Spreker geeft een overzicht van de aanwijzingen die hij in dat verband tot nu toe kon samenbrengen voor Zuid-Nederlandse munten. Zijn overzicht van deze summiere maar fascinerende beeldelementen wekt vragen op bij Mevrouw Deveen en bij de Heren Didier Martens, Moerman, Smolderen en Vander Auwera

De Voorzitter sluit de zitting af omstreeks 11h50.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES MEMBRES TITULAIRES  
DU 18 FÉVRIER 2006  
NOTULEN VAN DE ALGEMENE VERGADERING VAN DE TITELVOERENDE  
LEDEN VAN 18 FEBRUARI 2006

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Bücken, De Ruyt, Deveen, Dumortier, Lemaire, Mariën-Dugardin, Masschelein-Kleiner; Messieurs / de Heren: Bastin, Demeter, De Smedt (Voorzitter), De Ren, De Valkeneer, Leblieq, D.Martens, Moerman, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bruwier, Coppens, Dulière, Eeckhout, Folie, Haderman-Misguich, Leclercq-Marx, Périer-D'Iteren, Piérard, Utrix-Closset, Vandenbergen-Pantens, Walch; Messieurs / de Heren: Cockshaw, Colman, Coomans, Delmarcel, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Roberts-Jones, Triznia.

De voorzitter opent de Algemene Vergadering om 9h50.

De processen-verbaal van de Algemene Statutaire Vergadering van 19 februari 2005 zoals voorgelezen door Algemeen secretaris, worden goedgekeurd. Dit gebeurt insgelijks met het verslag van de Algemeen Secretaris over de activiteiten van de Academie tijdens het jaar 2005, mits vermelding van de inspanningen van medelid Claudine Lemaire voor de uitgave van het Tijdschrift van de Academie. Het Verslag van de Algemeen Penningmeester over de rekeningen van het afgelopen boekjaar, de balans en het budgetvoorstel, voorgelegd door de Algemeen Penningmeester worden eveneens goedgekeurd nadat de Algemeen Penningmeester bijkomende toelichting heeft gegeven over de positie van het Brussels Hoofdstedelijk Gewest als subsidiant-crediteur en over de kosten voor het Tijdschrift. Nadat de controleurs van de rekeningen verslag hebben uitgebracht over hun algehele instemming met de voorgelegde rekeningen, wordt decharge verleent aan de Algemeen Penningmeester, aan de leden van het Dagelijks Bestuur evenals aan de Bestuurders.

Nadat de Voorzitter heeft vastgesteld dat het quorum blijkbaar niet is bereikt om over te gaan tot de verkiezing van corresponderende leden, bestuurders, de Algemeen Penningmeester en de Secretaris belast met Speciale Opdrachten, verdaagt hij deze agendapunten naar een Bijzondere Algemene Vergadering die zal plaats hebben op 18 maart 2006 en waarop bij gewone meerderheid der aanwezige leden kan worden beslist.

De Voorzitter sluit de zitting af omstreeks 10h30.

Le Président déclare l'Assemblée générale ouverte vers 9h50.

Les procès-verbaux de l'Assemblée générale statutaire du 19 février 2005, présenté par le Secrétaire général, sont approuvés. Est aussi approuvé: le rapport du Secrétaire général sur les activités de l'Académie au cours de 2005, moyennant la mention des efforts de notre consoeur Claudine Lemaire pour la publication de la Revue de l'Académie. Après que le Trésorier général ait répondu à des questions concernant la position de la Région Bruxelles Capitale comme créancier et subsidiant ainsi que sur les frais et le budget pour la Revue, le

rapport du Trésorier général sur les comptes de l'exercice écoulé; le bilan ainsi que la présentation du projet de budget 2006 sont approuvés également par l'Assemblée. Les commissaires aux comptes déclarent pouvoir remettre un rapport tout à fait favorable en ce qui concerne les comptes qui leur ont été soumis, ce qui permet à l'Assemblée générale de donner décharge au Trésorier général, aux membres du Bureau ainsi qu'aux Administrateurs.

Le Président constate que le quorum qui s'avère nécessaire pour les élections des membres correspondants, des administrateurs, du Trésorier général et du Secrétaire chargé de Missions Spéciales, n'a pas été obtenu. Il reporte ces points de l'agenda à une Assemblée générale extraordinaire qui aura lieu le 18 mars 2006 et où une majorité simple de ceux présents suffira.

Le Président clôture l'Assemblée générale vers 10h30.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
RAPHAËL DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE ORDINAIRE DU 18 MARS 2006  
NOTULEN VAN DE GEWONE ZITTING VAN 18 MAART 2006

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Bücken, Coppens, Deveen, D'Hainaut-Zveny, Dickstein, Dumortier, Hadermann-Misguich, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Urix-Closset, Van Nerom; Messieurs / de Heren: Bastin, Blankoff, Coeckelbergh, Coomans, Delmarcel, Demeter, De Ren, De Smedt (Président/Voorzitter), Jacobs, Leblieq, Rosenberg, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere, Van Wynsberghe

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bruwier, De Jonge, De Buyt, Folie, Leclercq-Marx, Piéard, Vanden Benden, Vandenbergen-Pantens, Van de Winckel, Walch; Messieurs / de Heren: Cauchies, Cockshaw, Colman, Culot, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Lemeunier, Didier Martens, Moerman, Roberts-Jones

De Voorzitter opent de Gewone Zitting om 10h30. Het verslag van de Algemeen Secretaris van de Gewone Zitting van 18 februari 2006 wordt goedgekeurd.

Daarna verwelkomt de Voorzitter de heer Pierre Rosenberg buitenlands geassocieerd lid. Hij schetst zijn intellectuele portret en verleent hem het woord. Zijn mededeling onder de titel "1781: Le premier voyage de Jacques-Louis David en Belgique" werpt een nieuw en veelzijdig licht op het nog maar zeer gedeeltelijk onderzochte eerste bezoek van deze beroemde Franse schilder aan onze contreien. Spreker betreft in zijn betoog zowel pas ontdekte tekeningen en nieuwe documenten als reeds gekende schetsen, naast een nieuwe lezing van reeds gekende bronnen. Hij illustreert de bewondering van David voor Rubens en de impact daarvan op zijn eigen werk; de belangstelling van David in een ontmoeting met de schilder Andreas Lens, eertijds een concurrent van zijn eigen meester Vien; en tenslotte de mogelijkheid die de reis bood tot discrete prospectie van kunstwerken voor de Franse koninklijke verzamelingen. Dit fascinerende betoog leidt tot vragen en opmerkingen vanwege mevrouw Lemaire en van de heren Coeckelberghs, Leblieq, en Jacobs.

Na een hartelijke bedanking van de spreker en een korte toelichting op de activiteiten van april en mei, sluit de Voorzitter de Gewone Zitting af om 12h. Hij nodigt de aanwezigen uit op de receptie ter ere van de nieuwe leden evenals op het traditionele jaarlijkse middagmaal. Daar krijgt het genoeg van de samenkomst een meer ongedwongen verlengstuk.

Le Président déclare la séance ordinaire ouverte à 10h30. Le procès-verbal de la séance ordinaire du 18 février 2006, présenté par le Secrétaire général, est approuvé.

Le président souhaite la bienvenue à M. Pierre Rosenberg, associé étranger. Il esquisse son portrait intellectuel, puis lui donne la parole. Sa communication sous le titre "1781: Le premier voyage de Jacques-Louis David en Belgique" élucide de multiples aspects inconnus de ce séjour du fameux peintre français aux Pays-Bas autrichiens. Que cette entreprise n'a pas encore soulevée l'intérêt qu'elle mérite, est illustré par des dessins et documents inconnus, ainsi que par une nouvelle lecture des sources déjà publiées. Ces informations permettent de découvrir un artiste dont l'admiration pour Rubens trouvait aussi des résonances dans son propre œuvre; un élève de Vien qui voulait rencontrer en personne le peintre André Lens, ancien concurrent de son maître; et enfin, un expert capable de prospector discrètement pour la collection royale française le potentiel de cette région en acquisitions artistiques. Ce discours fascinant suscite des questions et des remarques de la part de consoeur Lemaire ainsi que des confrères Coeckelberghs, Leblieq et Jacobs.

Après avoir remercié vivement l'orateur, le Président précise encore le programme d'avril et de mai, puis clôtüre la séance à 12h. Il invite alors l'audience à assister à la réception en honneur des nouveaux membres, ainsi qu'au déjeuner annuel traditionnel. Ces deux occasions permettent de prolonger le plaisir de cette rencontre d'une manière plus informelle.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
 JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
 Raphaël DE SMEDT

PROCÈS-VERBAL DE L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE STATUTAIRE EXTRAORDINAIRE  
 DES MEMBRES TITULAIRES DU 18 MARS 2006  
 NOTULEN VAN DE BIJZONDERE ALGEMENE STATUTAIRE VERGADERING VAN  
 DE TITELVOERENDE LEDEN VAN 18 MAART 2006

Présents / aanwezig: Mesdames/ de Dames: Büeken, Coppens, Deveen, Dickstein, Dumortier, Hadermann-Misguich, Lemaire, Masschelein-Kleiner, Périer-D'Ieteren, Utrix-Closset; Messieurs / de Heren: Bastin, Blankoff, Coeckelbergh, Coomans, Delmarcel, Demeter, De Ren, De Smedt (Président/Voorzitter), Leblieq, Smolderen, Vander Auwera, Van Laere.

Excusés / verontschuldigd: Mesdames/ de Dames: Bruwier, De Jonge, De Ruyt, Folie, Leclercq-Marx, Piécard, Vanden Bemden, Vandenbergen-Pantens, Van de Winkel, Walch; Messieurs / de Heren: Cauchies, Cockshaw, Colman, Culot, Duvosquel, Eeckhout, Gaier, Lemeunier, Didier Martens, Moerman, Roberts-Jones

De Voorzitter opent de vergadering om 9h15.

Het verslag van de Algemene Vergadering van 18 februari 2006, voorgelezen door de Algemeen Secretaris, wordt goedgekeurd. Vervolgens verleent de Bijzondere Algemene Vergadering goedkeuring aan de rekeningen voor het jaar 2005 evenals aan het budget voor het jaar 2006. De Voorzitter stelt vast dat na de Algemene Vergadering van 18 februari 2006 waarop het quorum niet werd bereikt, er nu kan gestemd worden bij gewone meerderheid van de aanwezige en door mandaat vertegenwoordigde titulaire leden. Op deze wijze worden vervolgens verkozen bij geheime stemming en met een ruime meerderheid: mevrouw Natasja Peeters en de heer Cyriel Stroo als corresponderende leden; dhr. Yvon Leblieq als bestuurder (vernieuwing van mandaat); de heer Stéphane Demeter als Algemeen Penningmeester; de heer Yvon Leblieq als Secretaris belast met speciale opdrachten (vernieuwing mandaat).

Na de overhandiging van de medaille van de Academie aan de titelvoerende leden Stéphane Demeter, Didier Martens en Joost Vander Auwera, verklaart de Voorzitter de vergadering voor gesloten om 10h15.

Le Président déclare la séance ouverte à 9h15.

## UITTREKSELS UIT DE VERSLAGEN

Le procès-verbal de l'Assemblée générale du 18 février 2006, présenté par le Secrétaire général, est approuvé. Puis, l'Assemblée générale extraordinaire donne son accord aux comptes de l'année 2005 ainsi qu'au projet de budget pour l'année 2006. Le Président constate que pendant cette Assemblée générale extraordinaire les élections peuvent s'effectuer sur base d'une majorité simple des membres titulaires présents ou représentés par procuration, parce que le quorum n'a pas été atteint lors de l'Assemblée générale du 18 février 2006. Sont alors élus lors par un scrutin secret et avec une grande majorité: comme membres correspondants: Madame Natasja Peeters et Monsieur Cyriel Stroo; comme administrateur: Monsieur Yvon Leblieq (renouvellement de mandat); comme Trésorier général: Monsieur Stéphane Demeter; et enfin, comme Secrétaire chargé de Missions spéciales: Monsieur Yvon Leblieq (renouvellement de mandat).

Après avoir décerné la médaille de l'Académie aux membres titulaires Stéphane Demeter, Didier Martens et Joost Vander Auwera, le Président clôture la séance à 10h15.

*Le Secrétaire général*  
*De Algemeen Secretaris*  
JOOST VANDER AUWERA

*Le Président*  
*De Voorzitter*  
Raphaël DE SMEDT



## IN MEMORIAM

Maurice COLAERT  
(1915-2006)

Nous avons eu le regret de perdre, le 1<sup>er</sup> février 2006, notre ancien président Me Maurice Colaert.

Le défunt, né à Bruxelles le 15 juillet 1915, était un membre éminent du Barreau de Bruxelles où il s'était inscrit en 1937. Spécialiste du Droit des assurances, il est l'auteur de plusieurs publications juridiques.

C'est vers la cinquantaine qu'il commença à s'intéresser activement à la numismatique, un domaine dans lequel il allait jouer un rôle éminent. Président d'honneur des Numismates de Bruxelles, de l'Alliance Européenne Numismatique, du Cercle d'Études Numismatiques, de la Société royale de Numismatique de Belgique et co-fondateur de la Promotion de la Médaille, il se signala par de nombreuses contributions dans diverses revues et n'hésita pas, au soir de sa vie, à publier un ouvrage qu'il peaufinait depuis longtemps sur les *Monnaies obsidionales frappées à Anvers en 1814 au nom de Napoléon et de Louis XVIII* (2001).

Il était régulièrement consulté par la Monnaie Royale aussi bien au sujet de la réorganisation de son musée que lors du choix de nouveaux types de monnaies.

Membre correspondant de notre Académie en 1983, titulaire en 1986, Maurice Colaert avait été élu trésorier général la même année, vice-président en 1993 et président en 1995-1996. Homme d'ordre et de méthode, il n'hésita pas à mettre sa vaste expérience et son inépuisable dévouement au service de l'Académie.

Maurice Colaert était, certes, plus numismate qu'archéologue. Il n'empêche : son érudition et son goût très sûr l'ont souvent conduit aux frontières de l'art. C'est ainsi que nous avons eu l'occasion d'entendre en 1986, ses *Réflexions à propos du portrait royal sur les monnaies et les médailles*, et, en 1996 ses propos sur l'œuvre monétaire du sculpteur Thomas Vinçotte, présentation d'une remarquable étude qui parut la même année.

Signalons à ce propos que la *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie* publiera en son tome CLII (2006), sous la plume de M. Raf Van Laere, une large recension des activités de Me Colaert dans le domaine monétaire avec une bibliographie sélective des publications du défunt dressée par lui-même en 2004.

Cet éminent confrère laissera parmi nous, comme dans toutes les compagnies savantes qu'il avait fréquentées et souvent dirigées, le souvenir d'un homme de grande culture qui, jusqu'à un âge très avancé, sut se dépenser sans compter pour les associations qui lui tenaient à cœur.

LUC SMOLDEREN



## LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

(mars / maart 2006)

**Protecteur**  
S. M. LE ROI

**Beschermheer**  
Z. M. DE KONING

### Bureau — Bestuur (2005-2006)

Président - Voorzitter: Dhr. Raphaël DE SMEDT; Vice-président - Ondervoorzitter: M. Norbert BASTIN; Secrétaire Général - Algemeen Secretaris: Dhr. Joost VANDER AUWERA; Secrétaire chargé de Missions Spéciales - Secretaris belast met Speciale Opdrachten: M. Yvon LEBLICQ; Algemeen Penningmeester - Trésorier Général: M. STÉPHANE DEMETER

### Conseil d'Administration — Raad van Beheer

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

### Membres titulaires — Titelloerende leden

BONENFANT-FEYTMANS, Anne-Marie	1955 / 1967	TRIZNA, Jazeps	1976 / 1980
DE VALKENEER, Adelin	1966 / 1967	SOSSON, Jean-Pierre	1978 / 1981
BARON ROBERTS-JONES, Philippe	1967 / 1968	VAN DE VELDE, Carl	1972 / 1981
BRUNARD, André	1955 / 1969	ULRIX-CLOSSET, Marguerite	1974 / 1981
COLMAN, Pierre	1966 / 1969	WALCH, Nicole	1976 / 1981
LEMOINE-ISABEAU, Claire	1969 / 1970	DULIÈRE, Cécile	1978 / 1982
MARIËN-DUGARDIN, Anne-Marie	1967 / 1973	DUVOSQUEL, Jean-Marie	1980 / 1985
VAN DE WINCKEL, Madeleine	1971 / 1974	DELMARCEL, Guy	1981 / 1985
FOLIE, Jacqueline	1972 / 1976	LEMAIRE-DE VAERE, Claudine	1981 / 1985
DICKSTEIN-BERNARD, Claire	1974 / 1978	EECKHOUT, Paul	1978 / 1987
COEKELBERGHIS, Denis	1972 / 1978	PIÉRARD, Christiane	1978 / 1987
DACOS-CRIFÒ, Nicole	1975 / 1979	VANRIE, André	1979 / 1987
GAIER, Claude	1972 / 1979	SCHIEERS, Simone	1982 / 1987
CULOT, Paul	1976 / 1980	PHILIPPOT, Paul	1978 / 1989

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

SMOLDEREN, Luc	1980 / 1989	HADERMANN-MISGUICH, Lydie	1987 / 1997
DE RUYT, Claire	1986 / 1990	PÉRIER-D'ETEREN, Catheline	1993 / 1997
BASTIN, Norbert	1988 / 1990	BRUWIER, Marie-Cécile	1989 / 1997
LEGLERCQ-MARX, Jacqueline	1987 / 1991	DE PAUW-DEVEEN, Lydia	1972 / 1998
COCKSHAW, Pierre	1987 / 1991	DE CALLATAÿ, François	1995 / 1998
SOENEN, Micheline	1988 / 1992	MARTENS, Didier	1995 / 1998
DUMORTIER, Claire	1989 / 1992	CAUGHIES, Jean-Marie	1983 / 1999
LOGIE, Christiane	1989 / 1992	LEMEUNIER, Albert	1990 / 1999
VAN LAERE, Raf	1991 / 1993	DE SMEDT, Raphaël	1996 / 2000
VANDEN BEMDEN, Yvette	1981 / 1995	LEBLICQ, Yvon	1997 / 2001
VAN DEN BERGEN-PANTENS, Christiane	1985 / 1995	DE JONGE, Krista	1998 / 2001
MASSCHELEIN-KLEINER, Liliane	1987 / 1995	BÜCKEN, Véronique	1998 / 2002
MOERMAN, André	1993 / 1995	VANDER AUWERA JOOST	2001 / 2003
BLANKOFF, Jean	1990 / 1996	DEMETER, Stéphane	2000 / 2005
COPPENS-COPPENS, Marguerite	1990 / 1996	COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas	2001 / 2005
DE REN, Leo	1990 / 1996		

**Membres honoraires - Honoraire leden**

STIENNON, Jacques	1966 / 1972 / 1987
MARTENS, Mina	1965 / 1965 / 1994
PAUWELS, Henri	1965 / 1969 / 1995
MONBALIEU, Adolf	1970 / 1973 / 1995
VERONEE-VERHAEGEN, Nicole	1973 / 1983 / 1999
SCHITTEKAT, Prosper	1966 / 1967 / 2001
GUÉRET -DE KEYSER, Eugénie	1970 / 1979 / 2001
JADOT, Jean	1947 / 1966 / 2002

**Membre correspondants - Corresponderende leden**

FETTWEIS, Henri	1969	MARTENS, Maximiliaan	1996
ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise	1973	DE BOE, Guy	1996
Baron Le BAILLY DE TILLEGHEM, Serge	1979	DE NAVE, FRANCINE	1997
MARCHETTI, Patrick	1981	RÉMON, Régine	1998
HUYS, Bernard	1982	BOUSMANNE, Bernard	1999
HUVENNE, Paul	1986	JACOBS, Alain	1999
DEBAE, Marguerite	1987	KLINGKAERT, Jan	2000
GÉNICOT, Luc-Francis	1988	VAN DER STOCK, Jan	2000
RAEPSAET, Georges	1989	BERGMANS, Anna	2001
VAN NEROM-DEBUE, Claire	1989	SMETS, Francis	2001
VAN GANSBEKE-GROTHAUSEN, Marie	1989	DE POORTER, Alexandra	2001

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

MATHYS, André	1990	SERCK-DEWAIDE, Myriam	2002
COBBLAU, Marie-Hélène	1992	VEROUGSTRAETE, Hélène	2002
VAN LENNEP, Jacques	1992	NYS, Ludovic	2002
CARDON, Hubert	1993	VANWILNSBERGHE, Dominique	2002
WAELEKENS, Marc	1993	D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte	2004
ALLART, Dominique	1995	HANS-COLLAS, Ilona	2005
DE VOS, Dirk	1995	LEFFTZ, Michel	2005
DE WAELE, Eric	1995	PEETERS, Natasja	2006
FORGEUR, Richard	1996	STROO, Cyriel	2006

**Correspondants honoraires - Erecorresponderende leden**

WANGERMÉE, Robert	1967 / 1986
DIANENS, Elisabeth	1958 / 1995
MERCIER, Philippe	1978 / 1995
FRÉDÉRICQ-LILAR, Marie	1988 / 1999
DE WILDE, Eliane	1973 / 1997

**Associés étrangers - Buitenlandse geassocieerden**

LARSEN, Erik	1985	VAN BUREN, Anne	1997
LEVIE, Simon	1992	PAVIOT, Jacques	1999
VON EUW, Anton	1992	DOMINGUEZ CASAS, Rafael	2002
GABORIT-CIHOPIX, Daniëlle	1992	MOUSSET, Jean-Luc	2004
DÍAZ PADRON, Mathias	1992	ROSENBERG, Pierre	2005
VACKOVA, Jarmilla	1992	McKENDRICK, Scot	2005
CHATELET, Albert	1993	KREN, Thomas	2005
VERDIER, Philippe	1993		

ALLART, Dominique, chargé de cours à l'Université de Liège, rue des Acacias 20, 4053 Chaudfontaine

BASTIN, Norbert, conservateur h<sup>re</sup> des Musées de Groesbeek de Croix et des Arts anciens du Namurois, Château de Spy, Rue du Château 19, 5190 Spy

BERGMANS, Anna, docent aan de Universiteit Gent, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal

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

BONENFANT - FEYTMANS, Anne-Marie, archiviste-conservateur h<sup>re</sup> du Musée de l'Assistance Publique de Bruxelles, avenue de l'Université 75 b.13, 1050 Bruxelles

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

BRUNARD, Andrée, conservateur h<sup>re</sup> des Musées communaux de Bruxelles, avenue de Tervueren 250, 1150 Bruxelles

- BRUWIER, Marie-Cécile, directrice scientifique au Musée Royal de Mariemont, rue Lekernay 8, 7850 Marcq
- BÜCKEN, Véronique, chef de section aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Rue Henri Maubel 29, 1190 Bruxelles
- CARDON, Hubert, hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Baron E. Descamplaan 93, 3018 Wijnmaal
- CAUCHIES, Jean-Marie, professeur aux Facultés Universitaires St-Louis à Bruxelles et à l'Université Catholique de Louvain, rue de la Station 173, 7390 Quaregnon
- CHÂTELET, Albert, professeur émérite de l'Université des Sciences humaines, rue du faisan 7, F-67450 Mundolsheim
- COCKSHAW, Pierre, conservateur en chef h<sup>re</sup> de la Bibliothèque Royale de Belgique, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue Puccini 99, 1070 Bruxelles
- COEKELBERGHS, Denis, docteur en archéologie et histoire de l'art, avenue Maréchal Joffre 69, 1190 Bruxelles
- COLMAN, Pierre, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, quai Van Hoegaerden 2 b.202, 4000 Liège
- COOMANS DE BRACHÈNE, Thomas, doctor in de oudheidkunde en kunstgeschiedenis, docent aan de Vrije Universiteit Brussel, André Fauchillestraat 20, 1150 Brussel
- COPPENS - COPPENS, Marguerite, chef de section aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Francs 3, 1040 Bruxelles
- CORBIAU, Marie-Hélène, docteur en archéologie et histoire de l'art, av. du Préau 13, 1040 Bruxelles
- CULOT, Paul, assistant h<sup>re</sup> de la Bibliothèque Royale de Belgique, av. Montjoie 24, 1180 Bruxelles
- DACOS - CRIFÒ, Nicole, directeur de recherches Fonds Nat. de la Recherche Scient., via Dall'On-garo 38, I-00152 Roma
- DEBAE, Marguerite, chef de section h<sup>re</sup> de la Bibliothèque Royale de Belgique, rue des Balkans 8 b.4, 1180 Bruxelles
- DE BOE, Guy, oud-directeur van het Instituut van het Archeologisch Patrimonium, Vinkenlaan 26, 3078 Kortenberg
- DE CALLATAÿ, François, chef de département à la Bibliothèque Royale de Belgique, Boulevard de l'Empereur 4, 1000 Bruxelles
- DE JONGE, Krista, gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groot Eilandstraat 15 b.3, 1000 Brussel
- DELMARCEL, Guy, em. gewoon hoogleraar Katholieke Universiteit Leuven, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Van Schoonbekestraat 140, 2018 Antwerpen
- DEMETER, Stéphane, attaché au Service des Monuments et des Sites du Ministère de la Région de Bruxelles-Capitale, rue Marconi 2 b.32, 1190 Bruxelles
- Barones DE NAVE, Francine, conservator van het Museum Plantin Moretus, Vrijdagmarkt, 2000 Antwerpen

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- DE PAUW - DEVEEN, Lydia, ere-hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, Kluisstraat 50 b.3, 1050 Brussel
- DE POORTER, Alexandra, attaché bij de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Steenzwaluwenlaan 36, 1160 Brussel
- DE REN, Leo, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Tiensestraat 243 b.2, 3000 Leuven
- DE RUYT, Claire, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Vosberg 68, 1970 Wezembeek-Oppem
- DE SMEDT, Raphaël, oud-hoofdconservator van de Koninklijke Bibliotheek van België, Veemarkt 29, 2800 Mechelen
- DE VALKENEER, Adelin, docteur en archéologie et histoire de l'art, rue du Châtelain 6B b.11, 1000 Bruxelles
- DE VOS, Dirk, doctor in de kunstwetenschappen, Mas de la Roque, F-66300 Camélas
- DE WAELE, Éric, professeur à l'Université Catholique de Louvain, archéologue au Ministère de la Région wallonne, avenue Crokaert 127, 1150 Bruxelles
- DE WILDE, Eliane, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Franz Merjaystraat 67, 1050 Brussel
- D'HAINAUT-ZVENY, Brigitte, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Membre du Conseil International des Monuments et Sites (ICOMOS), 20, rue des Touristes, 1170 Bruxelles
- DIANENS, Elisabeth, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Boelare 89, 9900 Eeklo
- DÍAZ PADRON, Mathias, conservateur en chef, Museo del Prado, Paseo del Prado, E-2814 Madrid
- DICKSTEIN-BERNARD, Claire, archiviste h<sup>re</sup> du Centre Public d'Aide Sociale de Bruxelles, avenue J. van Horenbeeck 147a, 1160 Bruxelles
- DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, professeur à l'Université de Valladolid, Huelgas 2 4<sup>c</sup>, E-47005 Valladolid, Espagne
- DULÈRE, Cécile, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue Geleystbeek 8, 1180 Bruxelles
- DUMORTIER, Claire, chef de travaux agrégé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, av. de l'Arbaleète 51, 1170 Bruxelles
- DUVOSQUEL, Jean-Marie, membre de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de l'Étoile Polaire 37, 1082 Bruxelles
- EECKHOÛT, Paul, ere-cons. van het Museum voor Schone Kunsten te Gent, Molsenstraat 130, 9820 Merelbeke
- FETTWEIS, Henri, chef de section h<sup>re</sup> des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue Louis Hap 192, 1040 Bruxelles
- FOLIE, Jacqueline, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue Marie-José 52, 1200 Bruxelles
- FORGEUR, Richard, membre h<sup>re</sup> de la Commission Royale des Monuments et des Sites, boulevard Frère Orban 39, 4000 Liège
- FRÉDÉRICQ - LILAR, Marie, chargé de cours h<sup>re</sup> 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

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- GAIER, Claude, directeur du Musée d'Armes de Liège, rue F. Lapiere 35 b.11, 4620 Fléron
- GÉNICOT, Luc-François, professeur émérite à l'Université Catholique de Louvain, pl. Blaise Pascal 1, 1348 Louvain-la-Neuve
- GUÉRET - DE KEYSER, Eugénie, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain et des Facultés universitaires Saint-Louis, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue de la Gare 5, 1040 Bruxelles
- HADERMANN - MISGUTCH, Lydie, professeur h<sup>te</sup> de l'Université Libre de Bruxelles, drève des Châtaigniers 2, Domaine de la Motte, 1470 Bousval
- HANS-COLLAS, Ilona, collaboratrice scientifique à la Bibliothèque Nationale de France, 13 avenue Gutenberg, F-92800 Puteaux
- HUVENNE, Paul, algemeen directeur van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, Teirlinckstraat 20, 2600 Berchem
- HUYS, Bernard, ere-departementshoofd bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Kasteelstraat 5, 1703 Schepdaal
- JACOBS, Alain, docteur en histoire de l'art, Marcqstraat 29, 1541 Sint-Pieters-Kapelle
- JADOT, Jean, président h<sup>te</sup> de la Société Royale de Numismatique de Belgique, avenue W. Churchill 122 b.4, 1180 Bruxelles
- KLINGKAERT, Jan, wetenschappelijk medewerker bij het Centrum voor Religieuze Kunst en Cultuur, Leeuwerikenstraat 37 b.202, 3001 Heverlee
- KREN, Thomas, Curator of the Department of Manuscripts, The Getty Institute, 1200 Getty Drive, Los Angeles CA 310-440 7360, USA
- LARSEN, Erik, professor emeritus of the University of Kansas, 511 S. Washington Street, Beverly Hills, Florida 34465 -4312, USA
- Baron LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge, docteur en archéologie et histoire de l'art, "La Bouquinière" », rue de la Goudinière, 7542 Mont-St-Aubert
- LEBLICQ, Yvon, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, av. Hess-de Lilez 13, 1630 Linkebeek
- LECLERCQ - MARX, Jacqueline, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, Clos des Essarts 4, 1410 Waterloo
- LEFFETZ, Michel, professeur à l'U.C.L., rue Léon Delhache 19, 1367 Ramillies-Offus
- LEMAIRE - DE VAERE, Claudine, ere-wetenschappelijk medewerker bij de Koninklijke Bibliotheek Albert I, P. Damiaanlaan 85, 1150 Brussel
- LEMEUNIER, Albert, conservateur du Musée d'Art religieux et d'Art mosan à Liège, rue Forgeur 30, 4000 Liège
- LEMOINE - ISABEAU, Claire, collaborateur scientifique au Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, avenue Den Doorn 3 b.12, 1180 Bruxelles
- LEVIE, Simon, ere-hoofddirecteur van het Rijksmuseum, Minervalaan 70 II, NL-1077 PG Amsterdam (Nederland)
- LOGIE, Christiane, ere-inspecteur-generaal bij de Nationale Bank van België, Ruysbroekstraat 86, 1000 Brussel
- MARCHETTI, Patrick, professeur ordinaire aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, Tienne aux Clochers 106, 5100 Jambes

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- MARIËN - DUGARDIN, Anne-Marie, chef de section h<sup>re</sup> des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, rue des Confédérés 21, 1000 Bruxelles
- MARTENS, Didier, chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, rue des Mimosas 32, 1030 Bruxelles
- MARTENS, Maximiliaan, hoofddocent Universiteit Gent, Vindictivestraat 6 b.2, 1010 Brussel
- MARTENS, Mina, archiviste h<sup>re</sup> de la Ville de Bruxelles, rue Félix Delhasse 25, 1060 Bruxelles
- MASSCHELEIN - KLEINER, Liliane, directeur h<sup>re</sup> de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, avenue des Tourterelles 32, 1150 Bruxelles
- MATTHYS, André, inspecteur général au Ministère de l'Aménagement du Territoire et du Logement de la Région wallonne, av. de la Réforme 68 b.21, 1083 Bruxelles
- McKENDRICK, Scot, Head of Medieval and Earlier Manuscripts, The British Library, St. Pancras, 96 Euston Road, London NW1 2DB, United Kingdom
- MERCËR, Philippe, professeur à l'Université Catholique de Louvain, rue du Blanc-Ry 157/5, 1342 Limelette
- MOERMAN, André, ere-attaché bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Antoine Dansaertstraat 85 b.7, 1000 Brussel
- MONBALLEU, Adolf, dr. in de kunstgeschiedenis en oudheidkunde, Louisastraat 31, 2800 Mechelen
- MOUSSET, Jean-Luc, conservateur au Musée national d'histoire et d'art de Luxembourg, membre de la Commission nationale des Sites et Monuments, membre effectif de la Section de folklore, de toponymie et de linguistique de l'Institut grand-ducal, Marché-aux-Poissons, Luxembourg, Grand-Duché de Luxembourg
- NYS, Ludovic, professeur à l'Université de Valenciennes, rue René Delrue 59, 7522 Blandain
- PAUWELS, Henri, ere-hoofdconservator van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Groenpark 17, 9840 De Pinte
- PAVIOT, Jacques, professeur à l'Université de Paris XII-Val-de-Marne, rue de Vouillé 21, F-75015 Paris
- PEETERS, Natasja, Monte Carlolaan 33, 1190 Brussel
- PÉRIER - d'ETEREN, Catheline, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, avenue de l'Écuyer 4, 1640 Rhode-St-Genèse
- PHILIPPOT, Paul, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Ch. Michiels 178 b.17, 1170 Bruxelles
- PIÉRARD, Christiane, conservateur h<sup>re</sup> de la Bibliothèque publique de Mons, rue Notre-Dame Débonnaire 2, 7000 Mons
- RAEPSAET, Georges, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, Drève de la Curette 37, 1495 Villers-la-Ville
- RÉMON, Régine, conservateur du Cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, rue Volière 15, 4000 Liège
- Baron ROBERTS-JONES, Philippe, secrétaire perpétuel h<sup>re</sup> de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, conservateur en chef h<sup>re</sup> des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, membre de l'Institut, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- ROBERTS-JONES - POPELIER, Françoise, chef de section h<sup>re</sup> des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, rue Roberts-Jones 66, 1180 Bruxelles
- ROSENBERG, Pierre, de l'Académie Française, président directeur h<sup>re</sup> du Musée du Louvre, 35 rue de Vaugirard, F-75006 Paris
- SCHIEERS, Simone, oud-hoofddocent aan de Katholieke Universiteit Leuven, Vlamingenstraat 40, 3000 Leuven
- SCHITTEKAT, Prosper, ere-conservator van de Duinenabdij, bd. Isabelle Brunell 5 b.4, 5000 Namur
- SERCK-DEWAIDE, Myriam, directeur général de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique, rue de la Cambre 327, 1150 Bruxelles
- SMETS, Francis, ere-docent aan de Katholieke Hogeschool Limburg, Dorpelingenstraat 119, 1160 Oudergem
- SMOLDEREN, Luc, ambassadeur h<sup>re</sup> de S.M. le Roi des Belges, av. de l'Observatoire 9 b.12, 1180 Bruxelles
- SOENEN, Micheline, chef de travaux h<sup>re</sup> aux Archives Générales du Royaume, avenue G.E. Lebon 109 b.3, 1160 Bruxelles
- SOSSON, Jean-Pierre, professeur émérite de l'Université Catholique de Louvain, rue Th. Roosevelt 30, 1030 Bruxelles
- STIENNON, Jacques, professeur émérite de l'Université de Liège, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, rue des Acacias 34, 4000 Liège
- STROO, Cyriel, Platte Lostraat 349, 3010 Kessel-Lo
- TRIZNA, Jazeps, chef de travaux h<sup>re</sup> de l'Université Catholique de Louvain, rue Émile Goës 1 b.5, 1348 Louvain-la-Neuve
- ULRIX - CLOSSET, Marguerite, maître de conférences h<sup>re</sup> de l'Université de Liège, rue des Wallons 266, 4000 Liège
- Vackova, Jarmilla, Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences, za Polorelcem 11, CS-16900 Prague 6
- VAN BUREN, Anne, prof. h<sup>re</sup> Tuft, R.D. Box 322, Little Deer Isle, Maine 04650, U.S.A.
- VANDEN BEMDEN, Yvette, professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix à Namur, rue du Mont-Blanc 53, 1060 Bruxelles
- VAN DEN BERGEN - PANTENS, Christiane, collaborateur scientifique h<sup>re</sup> au Centre de Codicologie de la Bibliothèque Royale de Belgique, Champ du Vert Chasseur 84, 1000 Bruxelles
- VANDER AUWERA, Joost, doctor in de kunstwetenschappen, licentiaat in het bedrijfsbeheer, werkleider bij de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, gastprofessor aan de Universiteit Gent, Charles Plisnierlaan 17 b.1, 1070 Brussel
- VAN DER STOCK, Jan, docent aan de Katholieke Universiteit Leuven en aan de Rijksuniversiteit Leiden, Mac Leodplein 10, 2050 Antwerpen
- VAN DE VELDE, Carl, em. hoogleraar aan de Vrije Universiteit Brussel, voorzitter van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen en Kunsten van België, Walenstraat 14-16 b.1, 2060 Antwerpen
- VAN DE WINKEL, Madeleine, professeur h<sup>re</sup> de l'Institut supérieur d'architecture de l'État, rue Marcq 21, 1000 Bruxelles
- VAN GANSBEKE - GROTHAUSEN, Marie, ere-lerares, Biarritzsquare 6 b.5, 1050 Brussel
- VAN LAERE, Raf, diensthoofd, Rozenstraat 22, 3500 Hasselt

LISTE DES MEMBRES - LEDENLIJST

- VAN LENNEP, Jacques, chef de département h<sup>re</sup> aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Tienne Saint Roch 15, 1380 Lasne
- VAN NEROM - DEBUE, Claire, licenciée en histoire, en philologie et histoire orientales et en archéologie et histoire de l'art, av. Brugmann 28, 1060 Bruxelles
- VANRIE, André, chef de section aux Archives Générales du Royaume, Herhet 7, 5560 Houyet
- VANWIJNSBERGHE, Dominique, chef de travaux à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, rue Gualbert 25, 7540 Kain (Tournai)
- VERDIER, Philippe, professeur h<sup>re</sup> de l'Université de Montréal, Haversham Road, U.S.A. R.I. 02891-4233 Westerly
- VERONEE - VERHAEGEN, Nicole, membre-fondateur du Centre d'étude de la peinture du xv<sup>e</sup> siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et membre de son conseil scientifique, rue du Château 1, 4560 Clavier
- VEROUGSTRAETE, Hélène, professeur à l'Université Catholique de Louvain, Rue de la Neuville 72, 1348 Louvain-la-Neuve
- VON EEUW, Anton, professeur à l'Université, conservateur au Schnütgen-Museum, Karolingerring 20, D-50678 Köln
- WAELEKENS, Marc, em. hoogleraar aan de Katholieke Universiteit Leuven, Graetboslaan 9, 3050 Oud-Heverlee
- WALCH, Nicole, chef de section h<sup>re</sup> à la Bibliothèque Royale de Belgique, rue des Champs-Élysées 33 b.22, 1050 Bruxelles
- WANGERMÉE, Robert, professeur émérite de l'Université Libre de Bruxelles, membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, av. Armand Huysmans 205, 1050 Bruxelles



## **PRIX SIMONE BERGMANS**

### **Règlement mis à jour par le Conseil d'administration de l'Académie le 20 septembre 1995**

1. Le prix est destiné à une étude inédite sur l'histoire des beaux-arts ou des arts appliqués dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège et, pour la période contemporaine, le territoire de la Belgique.

Le prix ne peut couronner qu'un travail original et scientifique rédigé dans une des langues nationales ou en anglais. L'Académie royale d'Archéologie de Belgique se réserve le droit de publication dans sa revue en concertation avec l'auteur.

2. Les manuscrits en triple exemplaire devront parvenir au secrétariat du prix S. Bergmans avant la date fixée. Un exemplaire des travaux présentés reste déposé dans les archives de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique comme étant sa propriété. Un délai d'un mois à compter de la remise du prix est accordé aux auteurs des travaux envoyés pour demander la restitution des deux autres exemplaires. Ce délai passé, l'Académie n'est plus responsable des manuscrits.

3. Le prix est trisannuel et ne peut être décerné qu'à une personne non membre titulaire de l'Académie. Celle-ci fera un appel public pour annoncer le prix.

4. Le prix est attribué par un jury de sept membres nommés par le Conseil d'administration de l'Académie. La décision sera communiquée aux candidats.

5. Tout litige ou interprétation concernant ledit règlement est de la compétence exclusive du Conseil d'administration de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique lequel détermine le montant attribué aux prix ainsi que la date limite du dépôt des manuscrits.

En 2007, le prix s'élèvera à € 1.250, le lauréat recevra en outre une médaille. Les manuscrits doivent être déposés avant le 30 mars 2007.

Secrétariat du prix: Mme Yvette Van den Benden, rue du Mont-Blanc 53, B-1060 Bruxelles.

## **PRIJS SIMONE BERGMANS**

**Reglement aangepast door de Raad van Beheer van de Academie op  
20 september 1995**

1. De prijs is bestemd voor een onuitgegeven studie over de geschiedenis van de schone kunsten of de toegepaste kunsten in de voormalige Zuidelijke Nederlanden en het prinsbisdom Luik en, voor wat de moderne tijd betreft, het grondgebied van België.

De prijs wordt slechts toegekend aan een oorspronkelijk en wetenschappelijk werk, geschreven in één van de landstalen of in het Engels. De Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België behoudt zich het recht voor om de bekroonde studie, in overleg met de auteur, te publiceren in haar tijdschrift.

2. Drie exemplaren van elk manuscript moeten vóór de vastgestelde datum bezorgd worden aan het secretariaat van de prijs S. Bergmans. Eén exemplaar van elke inzending blijft eigendom van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België en wordt in haar archief opgenomen. De auteurs kunnen binnen de maand na de toekenning van de prijs beide overige exemplaren terugvragen. Na deze termijn wijst de Academie alle verantwoordelijkheid voor de manuscripten af.

3. De prijs is driejaarlijks en kan slechts toegekend worden aan een persoon die geen titelvoerend lid van de Academie is. De Academie zal de prijs aan het publiek aankondigen.

4. De prijs wordt toegekend door een jury bestaande uit zeven leden, benoemd door de Raad van Beheer van de Academie. De beslissing wordt aan de kandidaten medege-deeld.

5. In geval van betwisting of interpretatie van dit reglement is alleen de Raad van Beheer van de Koninklijke Academie voor Oudheidkunde van België bevoegd. Deze bepaalt tevens het bedrag van de prijs en de einddatum voor de inzending van de manuscripten.

In 2007 bedraagt de Prijs € 1.250. De laureaat zal tevens een medaille ontvangen. De manuscripten dienen vóór 30 maart 2007 ingezonden te worden.

Secretariaat van de Prijs S. Bergmans: Mevrouw Yvette Van den Benden, Witte Bergstraat 53, B-1060 Brussel.

## TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

### ARTICLES – BIJDRAGEN

M. BERT, <i>Pline l'Ancien et l'art de la Renaissance. Balises pour une étude de réception entre le Nord et le Sud</i> (Prix-Prijis Simone Bergmans 2005) . . . . .	3
J. PAVIOT avec la coll. de D. GÖREN, <i>Les inscriptions grecques et hébraïques dans les tableaux eyckiens</i> . . . . .	53
A. CHÂTELET, <i>Rogier van der Weyden: quelques retouches à la vision de son œuvre</i> . . . .	75
C. LEMAIRE, <i>Projet de funérailles pour un chevalier de la Toison d'or: Antoine de Lalain (1480-1540). Jan Mone et le tombeau d'Antoine de Lalain et d'Isabeau de Culemborg dans l'église Sainte-Catherine de Hoogstraten</i> . . . . .	93
P. ROSENBERG, <i>Le voyage de David dans les Pays-Bas méridionaux en 1781</i> . . . . .	117
E. VAN IMPE, <i>De Belgische architectuurgeschiedschrijving en de Christelijke archéologie (1864-1914), Edmond Reusens en « L'architecture proprement dite »</i> . . . . .	129

### COMPTES RENDUS – RECENSIES

<i>La Bible de Lobbes. Intégrale des initiales du manuscrit du moine Goderan. 1084</i> (J. LECLERCQ-MARX) . . . . .	159
P.-F. BERTRAND, <i>Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Rome baroque</i> (L. SMOLDEREN). . . . .	159
A. P. DARR, P. BARNET, A. BOSTRÖM, <i>Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Art</i> (A. JACOBS) . . . . .	161
R. DE SMEDT, <i>Jan de Smedt: catalogue raisonné, olieverfschilderijen &amp; beeldhouwwerken</i> (F. SMETS) . . . . .	162
B. D'HAINAUT-ZVENY (éd.), <i>Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles, XV<sup>ème</sup>-XVI<sup>ème</sup> siècles. Production, formes et usages</i> (D. MARTENS) . . . . .	164
J. GUILLAUME (Dir.), <i>Demeures d'éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles</i> (L. SMOLDEREN) . . . . .	167
L. HADERMANN-MISGUICH, <i>Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XI<sup>e</sup> siècle, ses antécédents, son rayonnement</i> (J. LECLERCQ-MARX) . . . . .	169
L. SMOLDEREN, <i>Les Waterloos, graveurs bruxellois de médailles et de sceaux (XVII<sup>e</sup> siècle)</i> (F. de CALLATAÿ) . . . . .	170
X. VAN ECK, Ch. E. COEBERGH-SURIE, A.C. GASTEN, <i>The stained-glass windows in the Sint Janskerk at Gouda. The works of Dirk and Wouter Crabeth</i> (I. LECOCQ) . . . .	173

TABLE DES MATIÈRES - INHOUDSTAFEL

BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DE L'ART NATIONAL BIBLIOGRAFIE VAN DE NATIONALE KUNSTGESCHIEDENIS	175
--	-----

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

Procès-verbaux - Verslagen . . . . .	177
In Memoriam: Maurice Colaert (L. SMOLDEREN). . . . .	189
Liste des membres - Ledenlijst . . . . .	191
Prix - Prijs Simone Bergmans . . . . .	201
Tables des Matières - Inhoudsopgave . . . . .	203

## PUBLICATIONS DE L'ACADÉMIE — UITGAVEN DER ACADEMIE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ISSN 0035-0077X