

MARTHE CRICK-KUNTZIGER

Attachée des Musées Royaux du Cinquantenaire

Maître Knoest
et les tapisseries "signées",
des Musées Royaux
du Cinquantenaire

LIÈGE

GEORGES THONE

1927

501p

RTp

Bibliothèque Maison de l'Orient



130195

A Monsieur Salomon Reinach,
Hommage respectueux
M. Crick-Kuntze

Maitre Knoest
et les tapisseries "signées",
des Musées Royaux
du Cinquantenaire

MARTHE CRICK-KUNTZIGER

Attachée des Musées Royaux du Cinquantenaire

Maitre Knoest
et les tapisseries "signées",
des Musées Royaux
du Cinquantenaire



LIÈGE
GEORGES THONE
1927

Maître Knoest

et les tapisseries " signées ,, des Musées Royaux
du Cinquenaire

En 1860, Edouard van Even ¹ publiait les comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement de Louvain révélant les noms des auteurs du projet « Maître Jean de Bruxelles », et du carton « le peintre Philippe », de la *Communion Miraculeuse d'Herkenbald* ², tapisserie conservée aux Musées Royaux du Cinquenaire, à Bruxelles. Depuis lors, les inscriptions de trois autres tapisseries appartenant aux mêmes musées, la *Descente de Croix* ³, *l'Histoire de David* ⁴, et *la Passion* ⁵, ont vivement préoccupé les spécialistes.

¹ Ed. VAN EVEN, *Louvain Monumental*, Louvain, 1860, p. 181, notes 2, 3 et 4.

Note 2 : « Item, betaelt Meester Jan van Brussel, te Brussel, van den ontwerpe daer ons patroen na ghemackt es, 2 $\frac{1}{2}$ Reynsg. » — « Item, noch hem ghegeven twee potten wyns, 5 st. » (Comptes de la Confrérie du Saint-Sacrement de 1513.)

Note 3 : « Item, betaelt Philips den Schilder van dat patroen te maken, 13 $\frac{1}{2}$ reynsg. » — « Item, noch Philips ghegeven van dat hy 't patroen hier bracht en in die kercke ghehangen heeft 10 st. » (Comptes cités.)

Note 4 : « Item, betaelt in handen van Jan van Aken om Lyon, den legwerker, te Brussel, te gheven, 18 rynsguldens. » — « Item, betaelt den selven van den borde te maken, 20 st. » — « Item noch betaelt aen een verendeel pont gotz, 4 guld. 4 st. » — « Item, noch ghegeven den cnaepen diet werk wirken, drinckgelt, 6 st. » — « Item, noch betaelt in handen van Jan van Aken voer Lyoen, 12 rynsgulden. » — « Janne van Aken ghedaen om Leon te gheven, 18 gl. » (Comptes cités.)

² Joseph DESTRÉE et Paul VAN DEN VEN, *Catalogue des tapisseries des Musées Royaux du Cinquenaire*, Bruxelles, 1910 ; pl. 14, 15, 16.

³ *Ibid.*, pl. 19, 20.

⁴ *Ibid.*, pl. 17.

⁵ *Ibid.*, pl. 3, 4, 5.

On se souvient des discussions suscitées par la fameuse inscription « Philiep » relevée sur la *Descente de Croix*.

Alexandre Pinchart ¹, le premier, en 1865, avait émis l'idée, sans y attacher d'ailleurs grande importance, de rapprocher cette inscription du nom du cartonnier de la *Communio d'Herkenbald*; le savant archiviste proposait, en outre, d'identifier ce cartonnier inconnu avec un certain Philippe de Mol, cité dans le procès intenté en 1527, pour crime d'hérésie, à Bernard d'Orley et à divers peintres et tapissiers de son entourage. Faire une signature d'artiste de ce mot « Philiep » tissé bien en évidence sur l'une des plus admirables tapisseries qui se puissent voir, et comme dessin, et comme technique, l'idée était séduisante !

Elle ne rallia pourtant point tous les suffrages ; Alfred Michiels ² proposa une autre explication au mot « Philiep » ; selon lui, cette inscription désignerait le vieillard qui la porte sur le bord de son chaperon et qui ne serait autre que Philippe de Bourgogne.

Cette hypothèse, en faveur de laquelle le caractère aussi impersonnel que majestueux du vieillard en question ne plaide guère, a trouvé un lointain écho dans un ouvrage récent de M. G.-L. Hunter ³. A vrai dire, M. Hunter ne prononce ni le nom de Philippe de Bourgogne, ni aucun autre, mais il soupçonne le personnage porteur de l'inscription « Philiep » d'être un portrait, celui du donateur inconnu de la tapisserie.

La théorie de la « signature » faisait toutefois son chemin. Alphonse Wauters ⁴ la signale avec sympathie en 1881 dans une étude sur Bernard van Orley, tout en mentionnant l'identification, déjà proposée en 1860 par Van Even, du mystérieux cartonnier Philippe avec le frère aîné de Bernard, Philippe d'Orley.

¹ A. PINCHART, *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1865 ; 4^e année ; p. 334, note 4.

² A. MICHELIS, *Histoire de la peinture flamande*, Paris, 1866 ; t. IV ; p. 435.

³ G.-L. HUNTER, *The practical book of tapestries*, Philadelphie et Londres, 1925 ; p. 254.

⁴ A. WAUTERS, *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1881 ; 3^e série, t. I ; pp. 379 et 381. — A. Wauters est plus affirmatif dans un ouvrage postérieur (*Bernard Van Orley*, Paris, 1893 ; p. 11) où il dit que Philippe van Orley est évidemment le peintre qui, en 1513, dessina l'Herkenbald.

Tout en repoussant cette identification — admise, de nouveau, dans des ouvrages récents, notamment celui de M. Göbel ¹ — et en se contentant de faire remarquer le caractère hypothétique de l'identification avec Philippe de Mol, M. Joseph Destrée ² reprenait avec force, en 1902, le rapprochement entre l'inscription « Philiep » et le nom du cartonnier de la *Communion d'Herkenbald* ; il s'efforçait de démontrer que cette inscription ne pouvait être que la signature de ce dernier et, pour la première fois, entreprenait de mettre en vedette le « Maître Philippe », en lui attribuant, non seulement la *Descente de Croix*, mais encore toute une série de tapisseries appartenant à diverses collections publiques et privées, et s'apparentant à la *Communion d'Herkenbald* par les types, les costumes et les groupements des personnages.

Prenant le contre-pied de la thèse de M. Destrée, A.-J. Wauters ³ attribuait à Maître Jean van Brussel, qui n'est autre que Jean van Roome, ainsi que l'a démontré Pinchart ⁴, le même groupe de tapisseries, dont il supprimait quelques pièces, et auxquelles il en ajoutait quelques autres, notamment l'*Histoire de David* appartenant à nos Musées, tapisserie au centre de laquelle se lit l'inscription deux fois répétée « Jan de Ron » ⁵, déformation probable de Jan van Roome.

¹ H. GÖBEL, *Wandteppiche: Die Niederlande*, 1^{ste} Band, Leipzig, 1923.

² J. DESTREE, *Bulletin des Musées Royaux* ; 2^e année (1902-1903).

Voir aussi, du même : *Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries*, Bruxelles, 1904.

M. Destrée attribue au « Maître Philippe », les *Triumphes de Pétrarque* du Musée du South Kensington ; cette attribution, qui demande d'ailleurs une démonstration, comme le remarque M. DONNET (*Bulletin de l'Académie d'Archéologie*, Anvers, 1912 ; p. 191), oblige M. Destrée à rejeter l'identification du peintre Philippe avec Philippe d'Orley : en effet, l'un des *Triumphes* porte la date de 1507 et, à cette date, Philippe d'Orley n'avait que seize ans. M. Destrée aurait pu, pour le même motif, et à plus forte raison, repousser l'identification avec Philippe de Mol, qui, en 1507, n'avait que douze à treize ans (v. A. WAUTERS, *Bernard van Orley*, 1893, p. 19.)

³ A.-J. WAUTERS, *Gazette de Bruxelles*, 21 septembre 1904. Voir aussi, du même : *Jean van Roome dit Jean de Bruxelles*, Bruxelles, 1904.

⁴ A. PINCHART, *op. cit.* pp. 335 et 336.

⁵ Ainsi que M. Destrée (*op. cit.* p. 38) l'a fait observer, ces inscriptions perdent de leur importance du fait que les parties de la tapisserie où elles se trouvent ont été restaurées antérieurement à l'entrée de cette pièce aux Musées du Cinquantenaire ; ajoutons que ces deux inscriptions,

Les thèses opposées de M. Destrée et d'A.-J. Wauters poursuivaient en somme le même but, celui d'introduire un peu de clarté dans l'histoire de la tapisserie bruxelloise du début du XVI^e siècle, en groupant autour d'une pièce célèbre, cette *Communion d'Herkenbald* dont, par extraordinaire, un document certain indique la date (1513), les noms des auteurs de la composition, et même celui du fabricant, une série de tentures au sujet desquelles les archives étaient restées muettes.

Les divergences de vues entre les deux critiques provenaient surtout de deux interprétations contradictoires des Comptes précités de la Confrérie du Saint-Sacrement de Louvain : M. Destrée insiste sur le fait qu'on paya 13 florins $\frac{1}{2}$ du Rhin à Philippe pour son carton, tandis qu'on ne donna que 2 florins $\frac{1}{2}$ à Jean van Brussel pour le projet de ce carton, preuve selon lui, que l'auteur principal, celui qui imprima son style à la composition de la *Communion d'Herkenbald* est bien Philippe et non Maître Jean¹. A.-J. Wauters, au contraire, interprétant le mot projet (*ontwerpe*) dans le sens d'esquisse, de « petit patron », voyait dans Maître Jean auquel ce projet fut demandé, le véritable inventeur de la composition, et, dans Philippe, un simple praticien dont le rôle consista à mettre au point et aux dimensions voulues l'esquisse de Maître Jean.

qui ornent le vêtement du même personnage, ont été restaurées par deux mains différentes : celle qui se trouve à l'encolure n'est qu'un grossier raccommodage, mais effectué, semble-t-il, à l'intérieur du contour primitif ; c'est malheureusement la moins claire des deux ; l'autre, d'une lecture certaine, est complètement refaite ; il est probable toutefois qu'elle n'est pas le fruit de l'imagination du retraceur qui, certainement, ignorait Jean van Roome. Notons aussi que d'anciennes restaurations, faites avec une méconnaissance absolue du style de cette tapisserie, en ont dénaturé le dessin en maints endroits : certains visages, notamment ceux de plusieurs femmes de la suite d'Abigaïl, ont été abominablement déformés.

¹ L'argument n'est pourtant pas décisif : il n'est pas surprenant qu'à une époque où la démarcation n'était pas nette entre les travaux des artistes et ceux des artisans, on ait payé beaucoup plus cher le peintre chargé de dessiner, dans ses moindres détails, un carton de plus de 16 m² de surface, et de fournir probablement la toile ou le papier sur lequel ce carton fut établi, que l'auteur d'une petite esquisse, celle-ci fût-elle très précise, et cet auteur fût-il un grand artiste. Maître Jean reçut d'ailleurs, outre son salaire de 2 florins $\frac{1}{2}$, deux pots de vin, gratification dont s'honoraient en ce temps, ainsi que le note A. J. WAUTERS (*Biographie Nationale*, 1908 ; t. XX, col. 28 et 29) les artistes en renom.

On sait comment M. le chanoine Thiery¹ tenta, à son tour, de restituer à Jean van Roome une série de tapisseries, en suivant la méthode chère à M. de Mély, c'est-à-dire en se basant sur des inscriptions où il retrouvait (ou croyait retrouver) soit le prénom, soit le nom, soit les initiales, soit la signature complète, plus ou moins déformée, de cet artiste.

Dans le cas de Maître Jean, dont le prénom n'est pas rare, et dont le nom « van Roome » a été porté par plusieurs artistes, cette méthode n'est pas exempte de dangers.

Mais ce n'est point ici le lieu de discuter les diverses attributions proposées par M. Thiery. Bornons-nous à signaler celles d'entre ces attributions qui intéressent notre musée, c'est-à-dire celles de *la Passion*, de *l'Histoire de David*, et de *la Communion d'Herkenbald*.

Sur cette dernière pièce, qui heureusement n'a pas besoin d'être signée pour que soient connus ses véritables auteurs, M. Thiery a cru distinguer la signature JOAN à la ceinture du personnage de droite dont la main se détache sur le lit du justicier ; après un examen minutieux de la tapisserie, nous pouvons assurer que l'inscription en question ne comprend que les lettres O, A (sans barre) et L ; l'o est précédé d'un signe indéterminé qui ressemble vaguement à un T.

Nous avons dit plus haut ce qui en est des « signatures » de *l'Histoire de David*.

Quant à *la Passion*, son attribution à Jean van Roome est plus surprenante. Au centre de cette vaste pièce de la seconde moitié du XV^e siècle, que son dessin très caractéristique apparente à une série de tapisseries groupées pour la première fois par M^{me} Betty Kurth², on voit, sur le harnais d'un cheval, l'inscription :

PIAT	RO
VAI	M

Pour reconnaître dans cette inscription, qu'on peut lire « Piat vai (van?) Rom », une signature de Maître Jean, auteur du projet de *la Communion d'Herkenbald*, il faudrait

¹ A. THIERY, *Les Inscriptions et Signatures des Tapisseries du Peintre bruxellois, Jean de Bruxelles appelé aussi Jean de Rome* ; Louvain, 1907.

² B. KURTH, *Die Blütezeit der Bildwirkerkunst zu Tournai, Jahrbuch der Samml. des Allerh. Kaiserhauses*, Wien, Bd. XXXIV.



non seulement imaginer avec M. Thiery, une transformation radicale, au cours de sa carrière, du style de ce peintre, et de sa conception du grand décor textile, mais encore supposer une erreur matérielle de la part du tapissier qui aurait tissé « Piat » au lieu de « Jan », hypothèse bien peu vraisemblable.

Dans un article récent, M^{me} Phyllis Ackerman¹, examinant à son tour les mots « Piat vai Rom » y voit la signature d'un certain Pietre van Roome, « tailleur d'ymages » cité² parmi les artistes qui travaillèrent aux « entremets » lors des fêtes du mariage de Charles le Téméraire.

Outre que rien ne nous dit que ce sculpteur ait été en même temps peintre de cartons de tapisseries, il nous paraît difficile d'identifier le prénom de Piat si rare et si caractéristique de la région tournaisienne, avec celui de Pietre (c'est-à-dire Pieter en flamand, et Pierre en français); il était intéressant, toutefois, de relever ce mot « Piat » qui, s'il s'agit bien d'une signature, vient appuyer l'attribution à une manufacture de Tournai de cette tapisserie.

M^{me} Ackerman suggère que ce « Maître Piat » dont elle nous dit retrouver la signature (PIAT, PYAT, P. ROMS, PIAT R., etc.) sur diverses tapisseries, pourrait être le père de Jean van Roome³; elle propose aussi d'identifier celui-ci avec un certain Haquinet van Roome qui, le 10 juillet 1481, entra en apprentissage chez le peintre tournaisien Haquinet le Quien⁴.

Cette dernière supposition, étant donné les rapports artistiques entre Tournai et Bruxelles, est ingénieuse. Bien entendu, nous sommes ici dans le domaine de la pure hypothèse, et ce Haquinet van Roome peut n'être qu'un homonyme de notre Maître Jean, mais il n'y a rien d'in vraisemblable à supposer ce dernier, même s'il est né à Bruxelles,

¹ Ph. ACKERMAN, *Piat van Roome* (*Zeitschrift für Bildende Kunst*, Bd. 59; 1925-26; pp. 303-306).

² DE LA BORDE, *Les Ducs de Bourgogne*, T. II, p. 339.

³ Déjà A. J. WAUTERS (*Biographie Nationale*, 1908, t. XX, col. 34) pensait que Jean Van Roome pourrait être le fils ou le parent de Pierre van Roome, tailleur d'images, ou de Guillaume van Roome, peintre, qui furent occupés tous deux en 1468, aux travaux de décoration occasionnés par le mariage de Charles le Téméraire.

⁴ A. DE LA GRANGE et L. CLOQUET. *Etudes sur l'art à Tournai*, Tournai, 1889, p. 77.

installé à Tournai, pour y faire son apprentissage, puis établi à Bruxelles et devenu peintre attitré de la Cour.

Ceci ne contrarierait en rien l'hypothèse extrêmement vraisemblable de l'origine brabançonne de la famille van Roome. Notons, à ce sujet, les très intéressantes considérations de M. Göbel¹ qui, s'appuyant sur les recherches du Dr. Ad. von den Velten, montre que van Roome n'est point, comme l'ont cru plusieurs auteurs, un surnom indiquant un séjour de l'artiste dans la ville éternelle, mais bien un nom de famille². Ce nom proviendrait d'une ancienne ferme dite « 't hofft tot Rome », située à huit kilomètres à l'ouest de Bruxelles, près d'Itterbeek ; M. Göbel rappelle que, déjà en 1259, un Jehan Coleman se nomme, d'après cette ferme, « de Roma »³, qu'un Jehan de Romme, peintre, établi à Gand, est en 1376 au service de Marguerite de Mâle, que des membres de cette famille van Roome émigrèrent en Allemagne dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et avaient encore des descendants au XVIII^e à Frankenthal, Mannheim et Hanau.

On saisit l'importance de cette théorie qui supprime toute possibilité d'identification de Maître Jean van Roome avec d'autres peintres de Marguerite d'Autriche, porteurs du même prénom, Jean Mostaert par exemple, ou Jean Gossart.

Rappelons que ces deux noms ont été prononcés, notamment dans le dictionnaire de Wurzbach, et que l'identification de Jean van Roome avec Mostaert est admise par M. G.-L. Hunter⁴.

Nous ne mentionnerons que pour mémoire les identifications plus anciennes : celle avec Jean van Coninxloo, alias Schernier, proposée par Van Even, et celle, chronologiquement impossible, avec Jean Vermeyen, proposée par Houdoy.

¹ GÖBEL, *op. cit.*, p. 407.

² C'était déjà l'opinion de PINCHART (*op. cit.*, p. 335) : « Son véritable nom — et c'est ainsi qu'il signe — était Jean van Roome, alias van Bruessel. » et de A. J. WAUTERS (*Biographie Nationale*, 1908, t. XX, p. 34) : « Van Roome était déjà au milieu du XV^e siècle un nom de famille courant aux Pays-Bas, notamment en Brabant. »

³ Voici ce que dit Alphonse WAUTERS à ce sujet (*Histoire des environs de Bruxelles*, Bruxelles, 1855, p. 201.) : « Non loin des bords de la Pede, on trouve encore, vers le nord, l'hofft Esbeek..... et, vers le sud, l'hofft tot Rome. » Le savant archiviste ajoute en note : « Un acte de l'an 1259 mentionne *Johannes dictus de Roma, filius Th. Coleman.* »

⁴ G.-L. HUNTER, *op. cit.*, p. 253.

S'il paraît bien définitivement établi que le nom de famille de Maître Jean van Brussel est van Roome, l'incertitude continue à régner au sujet de celui du « Maître Philippe ».

M^{me} Ackerman a proposé tout récemment¹ d'identifier celui-ci avec Philippe Truffin, peintre tournaisien révélé par Pinchart.

Cette identification est malheureusement impossible ; je suppose que M^{me} Ackerman a été induite en erreur par une mention inexacte de l'ouvrage de La Grange et Cloquet², d'après laquelle Truffin aurait été doyen du métier de 1479 à 1517. En réalité, Truffin testa le 6 septembre 1506 et mourut le lendemain, 7 septembre³, et, par conséquent, il n'a rien de commun avec le peintre Philippe, auteur, en 1513, du carton de la *Communion d'Herkenbald*.

En dépit du manque de données certaines relatives à ce cartonnier, l'appellation commode « style de Maître Philippe », a été souvent employée, à la suite des articles de M. Destrée, pour caractériser les innombrables tapisseries bruxelloises groupées autour de la *Communion d'Herkenbald*. Nous verrons plus loin ce qu'il faut en penser.

Mentionnons enfin le système imaginé par M. Göbel, qui, constatant l'impossibilité matérielle dans laquelle Philippe eut été de peindre tous les cartons des tentures classées sous son nom, et conciliant jusqu'à un certain point les thèses de MM. Destrée, A.-J. Wauters et Thiery — tâche ingrate! —, préfère englober les tapisseries attribuées par ces érudits soit à Jean van Roome, soit à Philippe, dans un vaste

¹ Ph. ACKERMANN, *Catalogue of a loan Exhibition of Gothic Tapestries* (The Arts Club of Chicago), Décembre, 1926. Introduction, p. 21.

² DE LA GRANGE ET CLOQUET, *op. cit.*, 1^{re} partie, p. 262 ; 2^e partie, p. 143.

³ Ces renseignements précis m'ont été fournis fort aimablement par M. A. Hocquet, le savant archiviste de Tournai, dans les termes suivants : « Philippe Truffin testa le 6 septembre 1506 ; les échevins ordonnèrent l'emprise ou la mise à exécution de ce testament le 9 septembre suivant ; mais comme il était d'usage de procéder à cette emprise, deux jours après le décès, ce qui coïncidait souvent avec le jour des funérailles, on peut dire en toute certitude que Philippe Truffin est mort le 7 septembre 1506. »

Ces indications confirment la remarque suivante de PINCHART (*Archives des Sciences, Lettres et Arts*, T. III, p. 190) à propos de Truffin : « On le dit feu dans le compte de l'exercice 1506-1507. »

⁴ H. GÖBEL, *op. cit.*, pp. 409 à 411.



Fig. I. — *L'Invention de la Croix.*

Tapiserie bruxelloise du premier quart du XVI^e siècle,
d'après un carton de maître Knoest (Musées royaux
du Cinquantenaire).

ensemble qu'il place sous la rubrique générale : ateliers van Roome-van Orley. Cet ensemble comprend des tapisseries archaïques, comme notre *Passion*, par exemple, à propos desquelles M. Göbel avance le nom de Valentin van Orley, et des pièces de ce que l'on pourrait appeler la belle époque, dues, selon lui, à la collaboration, avec Jean van Roome et ses élèves, des fils et des élèves de Maître Valentin, notamment de Philippe van Orley, qui serait l'auteur de la *Communion d'Herkenbald* et de la *Descente de Croix*.

Ce système ingénieux, par lequel M. Göbel s'efforce de tourner les difficultés, n'est — il est à peine besoin de le faire remarquer — qu'une accumulation d'hypothèses.

Tel est l'état des nombreuses questions se rattachant aux « signatures » de nos tapisseries, questions importantes et en partie irrésolues, qu'il était nécessaire, avant de présenter nos remarques personnelles, d'exposer au moins sommairement.

*
**

Fait surprenant, alors que les inscriptions à signification incertaine, que nous venons de passer en revue, ont suscité tant de commentaires et d'hypothèses, une signature on ne peut plus claire et intacte, se trouvant sur une tapisserie bien connue¹ des Musées du Cinquantenaire, intitulée *L'Invention de la Croix* (fig. I) a passé totalement inaperçue.



Fig. II. — Signature de maître Knoest, cartonnier bruxellois (détail de la fig. I)

¹ Publiée notamment dans J. DESTRIÉE et P. VAN DEN VEN, *op. cit.*, pl. 18.

Cette tapisserie est d'un dessin très délicat. La texture présente

Cette signature K.N.O.E.S.T.¹ (fig. II) tissée en lettres capitales de plus de quatre centimètres de hauteur, vers le bas du panneau, à la face antérieure de la dalle sur laquelle le vieillard couronné (représentant sans doute l'Empereur Constantin) avance le pied, est *incontestablement* celle de l'auteur du carton de cette tapisserie.

Nous savons, en effet, grâce à cette précieuse source de renseignements que sont les « Liggeren »², qu'en 1544 un certain Lenaert KNOEST, « PATEROONSCHILDER VAN BRUESELE » fut reçu franc-maître dans la gilde de Saint-Luc d'Anvers.

Cette mention des « Liggeren » fait suivre le nom de Léonard Knoest de l'indication « Lenaertssone », ce qui nous apprend que le père — artiste lui-même probablement — de notre « pateroonschilder » portait le même prénom que son fils.

Les savants auteurs de la publication des « Liggeren » ajoutent en note que « Léonard Knoest ou Knorst, fils de Léonard » fut reçu bourgeois d'Anvers le vendredi 7 novembre 1544.

Huit ans après, à la date de 1552, nous trouvons, toujours dans les « Liggeren »³, dans une nomenclature d'apprentis, de francs-maîtres et de *fils de maîtres*, la mention : « HEYN-RICK KNOEST, by Lenaert Cnoest, schilder ». Ce Henri Knoest était vraisemblablement le fils de maître Léonard.

En 1554⁴, un HANS KNOEST, schilder, est reçu franc-maître de la gilde.

Au début du siècle suivant, on trouve encore un Abraham KNOEF ou KNOES reçu maître en 1606⁵, cité en 1617-1618⁶.

Comme on le voit, l'inscription K.N.O.E.S.T. ne peut laisser subsister aucun doute: ce n'est pas là un assemblage quelconque de lettres purement décoratives, ou un mot dont le

cette particularité d'un grain de grosseur moyenne (on compte six fils de chaîne au centimètre, tandis que la *Communion d'Herkenbald*, par exemple, en offre sept à huit, et la *Déposition de Croix*, neuf à dix) avec une trame extrêmement serrée.

¹ Le T final est caché, en partie, par le vêtement du personnage agenouillé à droite.

² P. ROMBOUTS et T. VAN LERIEUS, *Liggeren et archives de la Gilde de St-Luc d'Anvers*, Anvers, 1864-1872; t. I, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 181.

⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵ *Ibid.*, p. 438.

⁶ *Ibid.*, pp. 545, 547.

sens puisse prêter à discussion, mais bien le nom, sous sa forme orthographique la plus souvent usitée, de toute une lignée de peintres.

Le prénom de ce Knoest n'étant pas indiqué sur la tapisserie, on peut se demander de quel artiste de cette famille il s'agit. Serait-ce de Maître Léonard, cartonnier bruxellois établi à Anvers en 1544?

Ni la date de la naissance de ce dernier, ni celle de l'exécution du carton de l'*Invention de la Croix* n'étant connues actuellement, cette supposition n'est pas contrôlable. On peut toutefois l'admettre provisoirement. En effet, même si le carton qui nous occupe et dont le style indique le premier quart du XVI^e siècle, remontait, comme celui de la *Communion d'Herkenbald*, à 1513, Maître Léonard aurait pu le peindre vers l'âge de vingt ans, à Bruxelles naturellement ; il aurait eu, dans ce cas, une cinquantaine d'années en 1544 lorsqu'il vint s'établir à Anvers, ce qui reste dans les limites de la vraisemblance puisque, en 1552 il possède, ainsi que la mention des « Liggeren » le laisse entendre, un grand fils, Henri, en âge d'apprentissage¹.

On se demandera aussi pourquoi ce Léonard Knoest, cartonnier bruxellois, quitta Bruxelles pour venir exercer sa profession à Anvers.

Ce changement de résidence peut s'expliquer logiquement par l'importance croissante de cette dernière ville, au cours du XVI^e siècle, aux points de vue non seulement du trafic — on sait qu'Anvers était le grand marché des tapisseries flamandes —, mais encore de la fabrication des tapisseries, et aussi du commerce des cartons. Notons ce fait intéressant, que Léonard Knoest n'est pas le seul « pateroonschilder » qui soit venu s'établir à Anvers en 1544 : en cette même année, le cartonnier malinois Karel DE RÛDDERE² et un certain Hans DE DUYSCHER OU SINGHER³, « doeckschilder » (c'est-à-dire peintre de toiles⁴), originaire de Hesse, qui, suivant van Man-

¹ Il n'est pas impossible non plus que le carton de l'*Invention de la Croix* ait été peint par le père de maître Léonard, Lenaert senior.

² P. ROMBOUTS et T. VAN LÉRIUS, *op. cit.*, p. 148.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ L'industrie des toiles peintes (décorations murales remplaçant, à meilleur marché, les tapisseries) était florissante à Anvers au XVI^e siècle; dès la première moitié du siècle, on trouve parmi les

der, travailla beaucoup pour les tapissiers, furent également reçus comme francs-maîtres dans la gilde anversoise.

L'installation à Anvers, au même moment, de ces divers cartonniers, ne peut être une simple coïncidence.

Au point de vue de l'histoire des cartonniers du début du XVI^e siècle, la signature de Maître Knoest offre un double intérêt. Elle apporte, tout d'abord un argument sérieux en faveur de la théorie, si discréditée¹, des « signatures ». Le cas de Maître Knoest pour exceptionnel qu'il apparaisse, ne peut être, en effet, un cas isolé : puisque cet artiste a signé ostensiblement une tapisserie, il n'y a pas de raison pour que d'autres cartonniers contemporains ou antérieurs n'aient pu en faire autant.

Toutefois, s'il y a sans aucun doute quelque chose de positif à tirer de l'examen attentif des inscriptions des tapisseries, l'on ne saurait agir avec assez de prudence dans leur interprétation lorsqu'elles sont peu lisibles, déformées ou incomplètes, ou composées d'initiales ou d'un prénom très répandu qui peuvent fort bien avoir appartenu à plusieurs cartonniers ou tapissiers contemporains.

La signature de Maître Knoest éclaire aussi d'un jour nouveau la question van Roome-Maître Philippe, en montrant qu'il ne faut pas exagérer l'importance de ce dernier.

La meilleure preuve, en effet, qu'il n'y a pas lieu de faire honneur à Philippe de tout le groupe fameux des tapisseries bruxelloises rappelant le style de la *Communion d'Herkenbald*,

innombrables peintres inscrits dans la gilde, plusieurs « doeckschilders » (en 1535, Dam Wortelmans; en 1544, outre Hans Singher, Anthonis Bessemer de Malines; en 1545, un autre Malinois, Christoffel Verhult); dans la seconde moitié du XVI^e siècle, les noms des « doeckschilders » se multiplient; il est probable que plusieurs d'entre ces artistes, habiles à peindre à la détrempe, fabriquaient aussi, comme le fit Maître Hans Singher, des cartons pour les tapissiers.

¹ Voici ce qu'écrit, à ce sujet, le Dr FRIEDLÄNDER, dans un récent article de critique consacré à un ouvrage du Comte Durrieu: « Zum Glück wendet sich Durrieu nicht von der unsicheren Stilkritik zu der scheinbar sicheren, in Wahrheit spielerischen und abergläubigen Buchstabendeutung die auf dem Gebiete der Buchmalerei — wie auf dem der Tapissiererei — Unfug genug angestiftet hat. Buchstaben findet man überall, aus denen Autornamen herauszulesen eine spitzfindige, müßige und unfruchtbare Beschäftigung ist. » (*Der Cicerone*; März 1927, p. 13.)

c'est qu'en tête de ce groupe, M. Destrée place précisément *l'Invention de la Croix*¹, œuvre certaine de Knoest !

Dès lors, on peut se demander combien d'autres tapisseries du même groupe l'on devrait supprimer du catalogue du « Maître Philippe », si leurs cartonniers avaient pris la précaution d'y apposer leurs signature !

Et même, où trouver la preuve, le prénom « Philippe » n'étant point d'une rareté exceptionnelle, que le « signataire » de la *Descente de Croix* est bien le Philippe de la *Communion d'Herkenbald*, et non un autre peintre ou même un tapisserie ? Dans les ressemblances existant entre ces deux œuvres ? Mais il suffit de jeter un coup d'œil dans la galerie d'honneur de nos Musées, où ces pièces sont réunies, pour voir que ces ressemblances, tant sous le rapport du dessin que du coloris, sont bien plus lointaines que celles qui existent entre la *Communion d'Herkenbald* et *l'Invention de la Croix* !

Dira-t-on, pour sauver le prestige du « Maître Philippe » que Knoest a imité le « style » de ce Philippe inconnu, qui consentit à travailler d'après le projet d'un autre artiste, et qui n'est même pas appelé « maître » (comme l'est Jan van Brussel) dans le seul et unique texte qui nous ait révélé son existence, celui des archives de Louvain ?

Une telle assertion, dans l'état actuel de nos connaissances, serait aussi dépourvue de fondement, et même de sens, que l'hypothèse inverse, à savoir que Philippe aurait imité le « style » d'un Léonard Knoest ou d'un quelconque de ses autres confrères, cartonniers de profession, dont les noms et les œuvres nous échappent encore.

Il n'y a aucune raison d'attribuer à l'un ou à l'autre de ces « *pateroonschilders* » la création du « style » dans lequel tous ces peintres, réagissant les uns sur les autres, et s'inspirant d'un idéal commun, ont travaillé à Bruxelles à un moment de production particulièrement intensive.

¹ Voici ce que M. DESTRÉE dit textuellement à ce sujet (*Maître Philippe, auteur de cartons de tapisseries*; Bruxelles, 1904, p. 21): « Il y aurait lieu de dresser une liste complète des œuvres de Maître Philippe, mais ce projet serait pour le moins prématuré. Il ne sera pas inutile cependant de faire part, dès à présent, des observations que nous avons recueillies au cours de nos recherches. Il convient de citer d'abord une pièce fort intéressante conservée aux Musées Royaux du Cinquantenaire. L'épisode reproduit appartient peut-être à la légende de *l'Invention de la Sainte Croix*. Par certains caractères, le choix



Il n'y a aucun motif sérieux de voir, en l'un ou l'autre d'entre eux, l'inventeur des types de femmes, de vieillards, de jeunes hommes qui, somptueusement vêtus, à la mode de la cour de Bruxelles, d'amples manteaux ou de longues robes abondamment drapés, et groupés dans des compositions harmonieuses, parfois complètement asymétriques, mais le plus souvent régulières — triptyque, longs registres superposés, sujet central entre deux petites scènes d'arrière plan — évoluent si noblement dans leurs œuvres.

Les séries de tapisseries bruxelloises d'allure si éminemment aristocratique du temps de Marguerite d'Autriche, où la majesté calme des ordonnances répond à l'élégance et à la dignité des attitudes, et la distinction des visages, à la gravité des expressions, ces merveilleux décors, dont la beauté supérieure et l'incomparable richesse ne vont pas, si on les considère non point séparément, mais en bloc, sans une certaine monotonie, due au réemploi de figures semblables, aux gestes et aux costumes pareils, sont des spécimens d'un art raffiné, idéalisé, solennel avec aisance, art de cour en un mot, qui ne peut être qu'une création d'artistes officiels.

Si, d'une façon générale, nous sommes mal renseignés sur les rapports que purent avoir les peintres de Marguerite d'Autriche antérieurs à Bernard d'Orley avec la grande décoration textile de leur temps, nous savons au moins — il faut toujours y revenir — que Jean van Roome alias van Brussel était l'un de ces maîtres, qu'il donna certainement des directives dans le domaine de la tapisserie, et que son rôle, peut-être capital, fût, assurément beaucoup plus important, dans la réalisation du style qui nous occupe, que celui de Philippe X, Léonard Knoest et consorts.

Le principal et très grand mérite de ces derniers cartonniers, dont l'histoire est à faire, a été de répandre ce style. Cette diffusion, ils l'ont accomplie évidemment avec les qualités et les défauts de dessin qui leur sont propres, et en s'inspi-

des types et les draperies, elle participe de la *Communion d'Herkenbald*. Seulement l'exécution de la première paraît beaucoup plus délicate et plus soignée. On y remarque le prince couronné, à barbe blanche, qui rappelle le vieillard de la *Descente de Croix*. Il convient aussi de signaler les figures de femmes de stature gracieuse.

» Il y a plus de souplesse et plus d'harmonie que dans la *Communion d'Herkenbald* et elle semble fournir la transition entre cette page et la *Descente de Croix*. »



rant des thèmes les plus divers, flamands, italiens, voire allemands, mais aussi avec un tel ensemble, que leurs productions présentent, à première vue, un air de famille — reflet sans doute de l'art de Maître Jean — qui rend le travail de discrimination malaisé. Puissent des découvertes de documents d'archives et de « signatures » et leur mise en œuvre, venir faciliter ce travail et le rendre fructueux.

